

**DOTTORATO DI RICERCA IN
Storia delle Arti e dello Spettacolo**

CICLO XXXI

COORDINATORE Prof. Andrea De Marchi

**La Toscana a passo ridotto.
Lo sguardo del turista cineamatore
tra gli anni Trenta e gli anni Settanta**

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/06

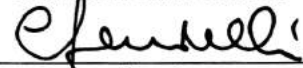
Dottoranda

Dott.ssa Bianchi Elisa


(firma)


Tutore

Prof.ssa Jandelli Cristina


(firma)

Coordinatore

Prof. De Marchi Andrea


(firma)

Anni 2015/2018

Indice

Introduzione	7
I. Il panorama tecnologico	13
1. La grande corsa al passo ridotto	13
2. Tutti al sicuro!	31
3. Impressioni positive	37
4. Viaggi a colori	49
5. Iniziare con il passo giusto	58
II. La formazione dello sguardo	71
1. La nascita della manualistica	71
1.1. <i>Living Pictures: Their History, Photo Production and Practical Working</i> e <i>Moving Pictures: How They Made and Worked</i> . La storia del pre-cinema amatoriale	75
1.2. <i>Practical Cinematography and Its Application</i> . Quando il treppiede si rivela per il dilettante in movimento un eccessivo ingombro.	77
2. Orizzonti d'oltreoceano: la manualistica americana	80
2.1. <i>The Cinema Handbook</i> . L'ambiente domestico come spazio della messa in scena.	80
2.2. <i>Motion Picture Photography for the Amateur</i> . La lezione sugli schemi narrativi e le strutture sintattiche del linguaggio cinematografico	83
2.3. <i>Amateur Movie Making</i> . L'ingresso della figura femminile nelle pagine della manualistica americana e il primo tentativi di definizione dei generi per l' <i>home movies</i> .	85

2.4. <i>Making Better Movies</i> . La distinzione di specifiche categorie: film di viaggio, filmati di vacanze e <i>scenic films</i> .	90
2.5. <i>Movie Making Made Easy</i> . Un manuale pronto all'uso.	93
2.6. <i>How to Make Good Movies</i> . La possibilità per la famiglia di costruire un album di ricordi in movimento	94
2.7. <i>A Guide to Making Better Movies</i> . Quando il mezzo di locomozione definisce il punto di vista dal quale raccontare il proprio viaggio.	101
2.8. Nessun manuale per i soldati. La cinepresa come armamentario bellicoso	105
2.9. La proliferazione delle proposte editoriali per la pratica cinematografica amatoriale tra banalizzazione d'uso e ritorno agli aspetti tecnologici	106
2.10. <i>Guide to Filmmaking, Personal Filmmaking, Super8 Film Makers Handbook e Handbook of Super8 Production</i> . La proposta editoriale per le cineprese dell'8mm e del Super8	109
3. Con i propri occhi: la manualistica italiana	110
3.1. <i>La cinematografia per tutti</i> . La codifica dello sguardo italiano	110
3.2. <i>Il cinelibro (passo ridotto)</i> . Il manuale italiano dedicato agli aspetti tecnologici	121
3.3. <i>La regia del film d'amatore</i> . La pratica cinematografica come missione	122
3.4. <i>Vademecum del cinedilettante</i> . La costruzione dello schema di avvicinamento visivo	125
3.5. <i>Il libro completo del cine amatore</i> . La messa a punto di strutture narrative per il racconto di viaggi e gite fuori porta	128
3.6. La pratica cinematografica amatoriale negli anni del miracolo economico.	132
3.7. <i>Come realizzare i film delle vacanze</i> . La destinazione come categoria	134

3.8. <i>Il film da 8 mm e Il Super 8. La rinnovata attenzione per gli aspetti tecnologici</i>	139
3.9. Gli anni Settanta e la proliferazione manualistica	141
III. La scelta del punto di vista	145
1. Dal viaggiatore al turista	145
2. Paesaggi migrati	163
3. Il cineamatore in viaggio	174
IV. Viaggio in Toscana: gli sguardi dal fondo	193
1. Indicazioni di viaggio	193
2. <i>Film al mare. Lo sguardo del cineamatore nei filmati delle vacanze balneari</i>	205
3. <i>Film da proiettare. Perle d'Italia</i>	222
3.1. Siena, immagini di una città a misura d'uomo	225
3.2. San Gimignano, sguardi arditi e volti strapaesani	227
3.3. Pisa, l'immagine del souvenir	228
3.4. Carrara e la dimensione antropologica	229
3.5. Firenze, città d'arte e d'artigianato	230
4. <i>Film di città d'arte. Lo sguardo altro dei turisti cineamatori</i>	233
4.1. I Kahop e il confronto con il <i>film d'esplorazione</i>	234
4.2. Eva Braun e gli <i>scorci inediti</i>	238
4.3. I turisti cineamatori e le <i>visioni museificate</i>	242
Conclusioni. E oggi?	251

Bibliografia	263
Filmografia	289
Appendice Iconografica:	325
I. Il panorama tecnologico	
II. La formazione dello sguardo	
III. La scelta del punto di vista	
IV. Viaggio in Toscana: gli sguardi dal fondo	

Introduzione

C'è grande confusione in casa; sono gli ultimi momenti nei quali si verifica che tutto sia pronto: gli itinerari sono stati stabiliti e nella valigia, insieme agli abiti e agli altri effetti personali, ha trovato il proprio posto la cinepresa, alla quale viene affidato il compito di conservare la memoria del viaggio.

Se la pratica cinematografica amatoriale trova già negli anni Venti il proprio spazio nella valigia del viaggiatore, è negli anni Trenta, e con più precisione nella seconda metà del decennio che, con l'emergere della figura del turista, si consolida ancor più il legame tra la cinepresa e il viaggio. Egli decide allora di affidare la traccia mnestica della propria esperienza ad un'immagine che, non più fissa ma in movimento, trova nello scorrere delle pellicole del passo ridotto la precipua capacità narrativa legata ad un'esperienza non più "a tappe" – come scandito dalla fissità dell'immagine fotografica – ma legata al fluire del tempo, del movimento in divenire, proprio dell'esperienza del viaggio.

La presente ricerca si inserisce all'interno degli studi sugli *home movies* in un orizzonte che trova le proprie coordinate temporali comprese tra gli anni Trenta e gli anni Settanta (limite cronologico imposto dalle nuove modalità rappresentative e fruibili portate dall'avvento delle tecnologie video) e quelle geografiche nei luoghi della Toscana. La ricerca, che vede orientato così il proprio *focus* nel paesaggio naturale e urbano toscano "filmato" dai turisti cineamatori, affonda le proprie radici negli studi intrapresi dal gruppo di cinema dell'Università di Firenze nei vari stadi di avanzamento del progetto CAPUT, coordinato da Sandro Bernardi. Il primo nucleo del progetto, promosso nel 2000 dall'Università di Firenze e co-finanziato dalla Regione Toscana attraverso la neonata Film Commission, avendo come scopo la costituzione di un archivio fotografico digitale di location toscane – progetto rilanciato poi nel 2009-2010 con l'acronimo CAPUT (Cinema Arte Paesaggio Università Toscana) per la realizzazione di una nuova campagna fotografica estesa alle province di Firenze, Prato e Pistoia e un nuovo prototipo di database relazionale capace di indicare alle future

produzioni audiovisive luoghi di possibile interesse – inaugura così un orizzonte sul paesaggio toscano osservato attraverso l'immagine cinematografica.

Le direzioni di ricerca intraprese attraverso il progetto strategico dell'Ateneo fiorentino CAPUT/Filmare le arti, coordinato da Cristina Jandelli (2015-2017), hanno invece proposto il linguaggio dell'audiovisivo come mezzo di osservazione ed analisi sugli eventi artistici presenti nel territorio toscano capaci di ridefinire il paesaggio e la sua rappresentazione.

Se infatti la relazione del paesaggio naturale e urbano toscano con il cinema istituzionale può vantare una ricca serie di contributi¹, meno indagata risulta invece la prospettiva di un cinema minore, che trova la propria articolazione nella pluralità degli sguardi dei dilettanti cinematografici. In direzione opposta alle ricerche sviluppate da Paolo Simoni il quale propone come punto di vista privilegiato sulla città quello dell'autoctono², in questa ricerca che trova il proprio orizzonte geografico nella Toscana, meta turistica per antonomasia, si è deciso allora di volgere l'attenzione verso lo sguardo *altro*, quello di coloro che tra gli anni Trenta e Settanta scelgono questi luoghi quale destinazione dei loro viaggi o delle proprie vacanze, impressionandone l'esperienza sulla pellicola del passo ridotto. Un punto di vista che si allontana da quello del viaggiatore classico del *Gran Tour* e si trasforma in un nuovo sguardo orientato, soprattutto nella seconda metà del secolo, dalla società dei consumi all'interno della quale i modelli turistici destinati alla "massa" prendono forma: quello del turista cineamatore.

Innanzitutto, si è ritenuto necessario nel primo capitolo ripercorrere *Il Panorama tecnologico* che vede gli apparati disponibili per uso non professionale trovare la propria evoluzione dalle prime forme di pre-cinema amatoriale fino alle più moderne

¹ Tra i molteplici contributi si ricordano: S. Beccastrini, *Vista nova: il cinema in Toscana, la Toscana nel cinema*, Aska, Firenze 2002; S. Bernardi, *Da «città del silenzio» a città delle macchine. Prato nel cinema degli anni '50*, Firenze University Press, Firenze 2011; G. Bogani, *Good Morning San Gimignano. Il cinema fra le torri*, Quaderni del cinestate, San Gimignano 1994; R. Ferrucci, P. Turini, *Paolo e Vittorio Taviani: la poesia del paesaggio*, Gremese, Roma 1995; M. Ghirlanda (a cura di), *Castiglioncello e il cinema. I film, i luoghi, i personaggi*, Pacini Editore, Pisa 2007; L. Giannelli (a cura di), *La Toscana e il cinema*, Le Monnier, Firenze 1994; A. Mancini, *Sguardi, corpi, paesaggi. Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani*, Titivillus, Corazzano, Pisa 2008; G. Persichino, S. Bedetti, *Tuscany. A Movie That Never ends. A Guide to Film Location*, Giunti, Milano 2002; S. Petricci, *Il cinema e Siena: La storia, i protagonisti, le opere*, Manent, Firenze 1997; N. Skakov, *The Cinema of Tarkovsky. Labyrinths of Space and Time*, I.B.Tauris & Co., London 2012; A. Zambenedetti, *World Film Locations: Florence*, Intellect Books, Chicago 2014.

² Si rimanda qui al più recente contributo P. Simoni, *Lost Landscapes. Il cinema amatoriale e la città*, Kaplan, Torino, 2018.

cineprese per il Super8. Si è qui tentato di rintracciare in che modo la conquista di una maggiore portabilità delle cineprese e l'attestazione dei formati sub-standard nel 9,5mm e nel 16mm abbia favorito dalla seconda metà degli anni Venti fino alla fine degli anni Trenta lo sviluppo di una pratica cinematografica amatoriale legata all'esperienza di viaggio, benché ancora esclusivamente destinata ad una classe abbiente. Si è cercato inoltre di individuare come la conquista prima del colore da parte delle pellicole, poi dei processi di funzionamento sempre più automatici delle cineprese dell'8mm e del Super8, abbia condotto nella seconda metà del secolo, all'interno di un processo di democratizzazione della pratica cinematografica amatoriale, a nuove modalità attraverso le quali il turista cineamatore può dunque osservare mondo (Auer, Ory, 1979; Baume, 1961; Ferrero, 1966; Fiorini, Santi, 2005; Kattelle, 2000, 1986; Montaña, 2017; Montanaro, 2001; Valperga, 1988).

Nel secondo capitolo, *La formazione dello sguardo*, la comparazione tra un corpus di manuali destinati al cineamatore d'oltreoceano – la cui pratica si sviluppa all'insegna del *well-made* e raramente riesce ad affrancarsi da una deferenza rispetto ai modelli Hollywoodiani, non riuscendo nell'elaborazione di soluzioni visive autonome (Odin 2001, Ruoff, 2006) – e i principali testi editi a supporto del dilettante italiano (Mosconi, 2005), ha fornito l'occasione per rintracciare ricorrenze o divergenze verso le quali tali strumenti editoriali concorrono allo sviluppo di strutture visive e narrative. Diversamente da quanto accade nelle riviste, dove il dibattito sulla costruzione del linguaggio filmico si sviluppa in modo rapsodico, è infatti attraverso i manuali editi fino agli anni Settanta, la cui analisi appare ancora poco indagata all'interno degli studi sul cinema amatoriale, che viene offerto al dilettante uno strumento formativo sull'intero corpus di regole grammaticali e sintattiche del testo filmico.

Attraverso il terzo capitolo *La scelta del punto di vista* si è quindi provveduto ad effettuare una tessitura dei contributi critici che hanno concorso alla definizione della prospettiva adottata per l'osservazione dei filmati girati dai cineamatori in viaggio in Toscana tra gli anni Trenta e gli anni Settanta. Nel primo paragrafo *Dal viaggiatore al turista*, attraverso i principali contributi derivanti dagli studi antropologici e sociologici (Corvo, 2003; Leed 1991), viene tracciato il sentiero che dal viaggiatore conduce al turista, procedendo quindi alla definizione di un particolare punto di vista dal quale osservare l'ambiente stra-ordinario: uno sguardo turistico (Urry, 1990) che dalla fotografia, oggetto del secondo paragrafo *Paesaggi migrati* (Chalfen 1987, 1979;

Dondero, 2006), si evolve nella terza parte con *Il cineamatore in viaggio* nel flusso dei paesaggi in movimento (Ruoff, 2006) del cinema amatoriale (Locatelli, 2010, 2005; Nicholson 2012, 2009, 2006; Re Santi 2015). Come il fenomeno del turismo di massa attua un'omologazione dei comportamenti, determinando una certa passività dell'attore sociale (Corvo, 2003), allo stesso modo lo sguardo del cineamatore *flâneur* (Simoni, 2017) cessa di esplorare liberamente lo spazio inserendosi all'interno di percorsi definiti alla ricerca di immagini-cartolina. La stereoscopia degli sguardi e la possibilità dell'osservazione da molteplici punti di vista si allinea così in riprese turistiche stereotipate, ammettendo poche varianti nel diario di viaggio del cineamatore.

Il quarto capitolo, *Viaggio in Toscana: gli sguardi dal fondo*, raccoglie l'analisi di una selezione dei filmati amatoriali girati dai turisti in Toscana dagli anni Trenta alla fine degli anni Settanta, organizzati per nuclei tematici. L'analisi delle pellicole ha consentito la ricerca, e quindi la definizione, di diverse particolari prospettive attraverso le quali il turista cineamatore guarda (oppure ignora) il paesaggio toscano nelle differenti occasioni di viaggio, dove ben diverso è il punto di vista adottato dal dilettante che filma le proprie vacanze al mare, rispetto a quando invece egli si trova in visita presso le città d'arte toscane.

In assenza di una raccolta organica effettuata su scala regionale di filmati amatoriali, la messa on line del progetto Città degli Archivi ha offerto una delle prime risorse utili ad ampliare lo sguardo della ricerca da quello autoctono a quello turistico: in una stratificazione di immagini, luoghi e tempi in movimento, il paesaggio toscano è riemerso dai fondi archivistici dei cineamatori che, in anni diversi, si sono trovati a filmare i luoghi toscani in occasione dei loro viaggi. Di fondamentale importanza per l'attività di ricerca delle pellicole si sono rivelati gli archivi italiani Home Movies - Archivio Nazionale del Film di Famiglia di Bologna, l'archivio dell'associazione culturale livornese 8mmezzo, della Banca della Memoria di Poppi e gli archivi americani del Penn Museum (University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology) di Philadelphia e dell'United States Holocaust Memorial Museum di Washington, che ringrazio per la disponibilità dimostrata nel mettermi a disposizione non solo i filmati ma anche le informazioni a questi connesse.

Decisamente rilevante in questa fase si è rivelato il soggiorno di ricerca svolto nei Paesi Bassi, per il quale ringrazio Giovanna Fossati. La consultazione presso l'archivio dell'Eye Film Institute di Amsterdam ha infatti consentito l'individuazione di pellicole

amatoriali girate dai cineamatori olandesi tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta durante i viaggi trascorsi in Toscana tra le quali *Perle d'Italia*, girato tra il 1956 e il 1959 dal cineamatore Jan Barendzoon Scholten alla cui analisi è stato dedicato il terzo paragrafo dell'ultimo capitolo della presente ricerca. Grazie ai suggerimenti della specialista per l'home movies dell'Eye Film Institute Dorette Schootemeijer ho deciso di ampliare la consultazione ad un altro archivio olandese relativo all'istituto di Bleed en Geluid, nel quale sono conservate ulteriori pellicole amatoriali.

Grazie a Dora Liscia è stato possibile inoltre reperire dei filmati del suo fondo privato familiare. Le pellicole risalenti ai primi anni Trenta, la cui storia è stata ricostruita grazie alla testimonianza della studiosa e dello zio Aldo Liscia, ritraendo principalmente scene di vita familiare girate presso la Villa Giulia ad Antignano, hanno fornito la possibilità di un confronto con lo sguardo autoctono sul paesaggio toscano.

A rappresentare uno dei maggiori problemi nella fase di consultazione dei database e degli archivi è stato, spesso, l'impossibilità di poter effettuare ricerche in relazione ai luoghi filmati, proprio perché tale valore spesso non appariva inserito nelle schede di archiviazione. All'interno di coordinate spazio-temporali molto ampie (la potenziale provenienza del turista cineamatore apre la ricerca a un orizzonte archivistico su scala internazionale), e riscontrata una frequente assenza nelle schede di descrittori relativi ai luoghi filmati, si è quindi deciso di risolvere il problema del reperimento di film attraverso i social network, i quali, pur presentando tali documenti in modo spesso privo dei dati di riferimento, rappresentano oggi uno dei luoghi in costante crescita per la loro condivisione. Perciò l'attività di interrogazione dei singoli archivi è stata integrata con una ricerca a ritroso attraverso il web ed in particolar modo i social network: dai filmati condivisi si è cercato perciò, quando possibile, di risalire alla sorgente-archivio e verificare la presenza di altri documenti simili. Le reti sociali offrono un utile aiuto anche nell'individuazione di luoghi non riconosciuti dall'archivio il quale – ed è pratica ormai diffusa – può condividere nella propria pagina social le immagini del luogo da individuare, chiedendo poi agli utenti se riconoscono la località dove il filmato o l'immagine sono stati realizzati.

Se quindi lo sguardo del turista cineamatore che visita la Toscana tra gli anni Trenta e Settanta emerge dai fondi archivistici in una coraltà di punti di vista stereotipati, a conclusione di questa ricerca è apparso opportuno interrogarsi, seppur brevemente, come le forme narrative del cinema amatoriale, e nello specifico le

pellicole dei turisti cineamatori, trovino un orizzonte più ampio in una memoria collettiva relazionata al territorio. Oltre ad una sintetica riflessione sul senso della memoria che lega questi filmati al territorio, in *Conclusioni. E oggi?* si è cercato di trovare una conclusione a questa ricerca mostrando le nuove prospettive verso le quali lo sguardo scelto possa offrire, attraverso il ricorso alle nuove tecnologie, inediti punti di vista tra passato e presente e concorrere alla riscrittura di nuove spazialità fruibili, ma soprattutto, narrative.

Preziose per gli spunti di riflessione scaturiti dal confronto con gli studiosi intervenuti si sono rivelate le giornate del Convegno Internazionale Filmare le arti. *Cinema e paesaggio* a cura di Cristina Jandelli, Chiara Tognolotti, Elisa Bianchi svoltesi presso l'Università di Firenze il 25 e 26 gennaio 2017, i cui atti sono stati raccolti nel volume a cura di Cristina Jandelli *Filmare le arti* (ETS, Pisa 2017).

Oltre a ringraziare Farah Polato e Giulia Lavarone dell'Università di Padova per le loro osservazioni e preziosi suggerimenti, un sentito ringraziamento va a Alice Cati per l'importante contributo all'arricchimento bibliografico. Vorrei inoltre rivolgere un sentito ringraziamento ai docenti e agli amici del Dipartimento Sagas dell'Università di Firenze che negli anni della ricerca si sono sempre dimostrati disponibili a confronti e consigli: Sandro Bernardi, Fulvio Cervini, Raffaele Pavoni, Federico Pierotti, Paola Valentini, Eleonora Sforzi e Nicola Stefani.

In particolar modo un sentito grazie a Luca Ferro con il quale la ricorrente divergenza di opinioni mi ha spinto ad osservare la pratica cinematografica amatoriale da molteplici punti di vista, ma soprattutto a Cristina Jandelli e Chiara Tognolotti con le quali il costante confronto mi ha incoraggiato e spronato verso la ricerca di sentieri meno battuti attraverso i quali osservare il paesaggio toscano.

I. Il panorama tecnologico

I.1 La grande corsa a passo ridotto

A cavallo tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo un'accesa gara, combattuta a colpi di brevetti, vede coinvolti inventori e imprese alla «conquista»¹ del mercato amatoriale. Il grande successo già ottenuto dalle fotocamere destinate all'uso non professionale, insieme all'interesse suscitato nel pubblico dalle prime proiezioni del neonato *Cinématographe*, lascia intravedere a piccole e grandi aziende possibilità di cospicui guadagni.

«[C]he sia piccolo, semplice ed economico»². Quindi, mani ai portafogli: non solo la relativa economicità, ma anche la leggerezza e la maneggevolezza saranno i traguardi necessari per consentire alle nuove tecnologie di invadere il mercato.

Uno dei proiettori portatili più compatti e comodi, finora progettato per scopi commerciali, che ha solo bisogno di essere collegato a una presa di corrente per essere pronto all'uso. La macchina è una nuova invenzione ed è predisposta in modo tale da non dover essere né rimossa dalla custodia per il trasporto né assemblata prima della messa in funzione³.

¹ K. Fiorini, M. Santi, «Per una storia della tecnologia amatoriale», in *Comunicazioni sociali*, 2005, 3, p. 427. La fortunata espressione utilizzata da Kariane Fiorini introduce il saggio con il quale la studiosa intraprende un «primo passo verso uno studio sistematico della cinematografia amatoriale [indagata] dal punto di vista tecnologico». Per questo capitolo dedicato alla storia degli apparati e del formato amatoriale, oltre al già citato contributo, si sono consultati principalmente: M. Auer, M. Ory, *Histoire de la caméra ciné amateur*, Les éditions de l'Amateur, Paris-Genève 1979; A. Baume, «Breve storia della pellicola a formato ridotto», in *Cinema Ridotto*, 1961, 3, pp. 14-16; L. Creton, «L'économie et les marchés de l'amateur: dynamiques évolutionnaires», in Odin (a cura di) *Le cinéma amateur*, Communications, 1999, 68, pp. 143-165; F. Ferrero, «Storia e sviluppo del cinema formato ridotto», in *Ferrania*, 1966, 8, pp. 1-9; A.D. Kattelle, *Home Movies: A History of the American Industry, 1897-1979*, Transition Publishing, Nashua, New Hampshire 2000; A.D. Kattelle, «The Evolution of Amateur Motion Picture Equipment 1895 – 1965», in *Journal of Film and Video*, 1986, 38, pp. 47-57; R.C. Montaña, *Portable Moving Images. A Media History of Storage Format*, Walter de Gruyter GmbH, Berlin-Boston 2017; C. Montanaro, «Il cammino della tecnica», in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale, V: Teorie, strumenti, memorie*, Einaudi, Torino 2001, pp. 81-164, confluito in C. Montanaro, *Dall'argento al pixel: storia della tecnica del cinema*, Le Mani, Recco 2005; R. Odin, «Il cinema amatoriale», in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale, V: Teorie, strumenti, memorie*, Einaudi, Torino 2001, pp. 319-351; C. Tepperman, *The Rise of North American Moviemaking, 1923-1960*, University of California Press, Oakland, California 2014; G. Valperga (a cura di), *Il formato ridotto*, Museo Nazionale del Cinema, Torino 1988.

² R. Odin, «Il cinema amatoriale», cit., p. 334.

³ «One of the most compact and conveniently arranged portable projectors yet devised for commercial purposes needs only to be connected with a light socket to be ready for use. The machine is one of recent invention and is so arranged that it does not have to be removed from the carrying case and assembled

La Remington Portable è la più compatta di tutte le macchine da scrivere. Quando è chiusa è alta solo 4 pollici, quindi può essere nascosta in un cassetto della scrivania o nella libreria. Pesa solo 11 chili. È provvista di un supporto sul retro, il che rende la scrittura facile e comoda in qualsiasi luogo o posizione, anche sulle tue gambe⁴.

Questo Phonograph portatile riproduce qualsiasi marca di dischi da 10 pollici, inclusi quelli Edison, e suona due dischi da 10 pollici con un solo caricamento. Pesa solo 17 *pounds* [poco più di 7 chili e mezzo]. È fornito in una custodia in similpelle impermeabile con coperchio a cerniere e si chiude come una piccola valigia con meccanismo a scatto e maniglia per il trasporto. Misura 14 1/2 x 7 1/2 pollici. I dischi sono collocati all'interno del coperchio e fissati in modo da non provocare tintinnio o rottura. Può contenere fino a 15 dischi⁵.

Le tre *réclame* citate da Ricardo C. Montaña in apertura del primo capitolo di *Portable Moving Images. A Media History of Storage Format*, prendendo in esame supporti diversi, sottolineano la tendenza comune delle tecnologie alla portabilità⁶, quale caratteristica necessaria per il mercato di inizi Novecento. Lo studioso ricorda allora l'emergere di due opposte tendenze: mentre le città e, insieme a queste, le industrie nate in relazione allo sviluppo della radio e del cinema vedono le loro dimensioni crescere, come affette da gigantismo, le tecnologie destinate all'utilizzo domestico divengono sempre più piccole. «*Think small*», «*small is beautiful*» e «*less is more*» saranno i motti con cui questa seconda tendenza vedrà la propria fortuna soprattutto a partire dalla seconda metà del XX secolo. Il duplice moto di

before it can be operated». «Portable Movie Projector Built on New Lines», in *Popular Mechanics*, 1916, 6, pp. 833-834, traduzione mia, (fig. 1).

⁴«The Remington Portable is the most compact of all writing machines. When encased it is only 4 inches high, so it can be tucked away in a desk drawer or bookcase. It weighs but 11 pounds. It carries its table on its back, which makes writing easy and convenient in any place or position, even on your lap». «6 Reasons Why Remington Portable is the Recognized Leader in Sales and Popularity», in *Popular Mechanics*, 1924, 9, p. 123, traduzione mia.

⁵«This Portable Phonograph plays any make of 10-inch disc records including Edison and plays two ten-inch records with one winding. Weighs only 17 pounds. Comes in waterproof imitation leather case with hinged lid, closes up like a small suitcase with snap locks and carrying handle. Measures 14 1/2 x 7 1/2 inches. Records are placed inside the lid and secured so they will not rattle or break. Holds 15 records». «30 Up-to-date Selections with this Portable Phonograph», in *Popular Mechanics*, 1928, 5, p. 2, traduzione mia.

⁶Montaña ricorda quanto la portabilità rappresenti una caratteristica storicamente relativa. Se paragonate alle moderne tecnologie utilizzate per realizzare filmati amatoriali – ad esempio gli smartphone – cineprese come la Pathé Motocamera C268 del 1927, pur minuta nelle dimensioni 12x12 per 6 cm di spessore, con il suo peso di 1,45 Kg, sembra oggi poco agile. Cfr. R.C. Montaña, *Portable Moving Images...*, cit., p. 25.

«rigonfiamento e restringimento»⁷ investe la dimensione industriale e tecnologica raggiungendo la destinazione domestica verso la quale i nuovi media migrano nelle forme semplificate, per utenti non esperti. Abbandonato il contesto originario “professionale” tali tecnologie richiedono maggiore usabilità e maneggevolezza.

Come già osservato da Roger Odin, se la prospettiva storica dell’evoluzione tecnologica, che segue gli apparati lungo il loro sviluppo, può risultare «limitata»⁸ rispetto ad altri punti d’osservazione sul cinema amatoriale di più ampio respiro in quanto «rigorosamente cumulativa e descrittiva»⁹ fatta di brevetti e annunci pubblicitari, questa non appare però «meno pertinente con il contesto»¹⁰: l’«esistenza nel cineamatore di un qualche feticismo per il materiale e per la tecnica»¹¹, tali da fare del dilettante un «*bricoleur*»¹², rappresentano un aspetto strutturale della pratica amatoriale. Odin ricorda a tal proposito il piacere provato da Norman McLaren nel passare dalla Cine-Kodak alla Cine-Kodak Special: «La mia prima reazione è stata quella di premere tutti i pulsanti e di provare tutti gli accessori. Ero talmente affascinato dalle possibilità offerte dalla Cine-Kodak Special che ho deciso di girare un film solo per sfruttarne tutte le potenzialità»¹³. Superando però un approccio aneddottico-feticista, l’osservazione della storia degli apparati risulterà utile per l’individuazione di quei traguardi raggiunti nello sviluppo delle innovazioni tecnologiche che consentono all’uomo comune non tanto di possedere un nuovo strumento quanto, poco alla volta, di farlo proprio, riuscendo così ad assumerlo come mezzo di *scrittura*¹⁴.

⁷ «[S]well-up and shrink». V. Flusser, *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*, Duas Cidades, São Paulo 1983 [tr.en. *Post-History*, Univocal, Minneapolis 2013, p. 75].

⁸ R. Odin, «Il cinema amatoriale», cit., p. 335.

⁹ Ivi, p. 334.

¹⁰ Ivi, p. 335.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Ivi, p. 336.

¹³ N. McLaren, «Experience of an Amateur Filmmaker», in *Journal of Film Preservation*, 1996, vol. XXV, 53, p.33, cit in R.Odin, «Il cinema amatoriale», cit., p. 335.

¹⁴ Su l’uso della cinepresa amatoriale come mezzo di scrittura e autorappresentazione si rimanda in particolar modo agli studi di Alice Cati: «Diario in movimento. Film di famiglia», in *Fata Morgana*, 2013, 9, pp.172-175; Ead., G. Franchin, «Video-diary like auto-ethnography. A model for field research on the forms of self-documentation through audiovisual hand-held devices», in *Comunicazioni sociali*, 2012, 3, pp.507-518; «Figure del sé nel film di famiglia», in *Fata Morgana*, 2011, 15, pp. 35-44; «Cineprese a portata di mano. Forme e generi del cinema amatoriale italiano negli anni Trenta», in A. Faccioli (a cura di) *Schermi di regime. Cinema italiano degli anni trenta: la produzione e i generi*, Marsilio Editore, Venezia 2010, pp. 115-127; «Il Conte Franco Mazzotti, cineamatore», in R. De Berti, M. Locatelli (a cura di) *Figure della Modernità nel cinema italiano fra le due guerre*, Edizioni ETS, Pisa 2008, pp. 159-176; «Un’ora sola ti vorrei: la ricomposizione del volto materno», in *Fata Morgana*, 2007, 4, pp. 58-63; «Pathé-Baby e i dilettanti del cinema in Italia, tra il 1927 e il 1935», in *Comunicazioni sociali*, 2005, 3, pp. 438-441; «Auto/Rappresentazioni. La messa in forma del sé nel film di famiglia», in *Comunicazioni sociali*, 2005, 3, pp. 503-509; *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private*

Il prolungamento del corpo naturale attraverso l'adozione di «corpi aggiunti»¹⁵ si trova alle origini dell'uomo il quale, intervenendo in modo sistematico e finalizzato sulle nuove estroflessioni, perfeziona la propria *techne*. «L'uomo è questa sua capacità di assumere strumenti, protesi extra-organiche, e di svolgere col loro aiuto la sfera della tecnicità»¹⁶.

La prospettiva storica attraverso la quale le estensioni strumentali si sviluppano assumendo forme sempre più sofisticate non sarebbe sufficiente se non correlata alla comprensione dei mutamenti che dal loro progresso derivano. L'uomo, infatti, adotta queste protesi non solo per agire sullo strato materiale ma, attraverso di esse, si protende verso lo strato omologo ideale. È lo stesso McLuhan ad affermare che «i sensi umani, dei quali tutti i media sono semplici estensioni, sono anche cariche fisse sulle nostre energie personali e che configurano anche la consapevolezza e l'esperienza di ciascuno di noi»¹⁷. Come ben argomentato da Francesco Parisi, l'estroflessione al di fuori del corpo per mezzo di dispositivi non si limita ad un'esperienza ricettiva, bensì ad una pratica retroattiva, che porta dunque il mezzo adottato ad agire sul corpo adottante: «come due facce di una stessa medaglia, il concetto di estensione si accompagna a

(1926-1942), Vita e Pensiero, Milano 2009 e, più precisamente al secondo capitolo «Memorie di cinedilettanti. Il film amatoriale come messa in forma del sé», pp. 59-121.

¹⁵ R. Barilli, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, Il Mulino, Bologna 1991, p.16. Per la sua *Fenomenologia degli stili* Renato Barilli, seguendo le tracce dello studio panofskiano *Die Perspektive als «symbolische Form»* (1927), imposta il suo ragionamento sul *tecnomorfismo* delle arti ponendo come *condicio sine qua non* per il «trasferimento» dei significati, una costante sinergia tra gli strati omologhi della cultura materiale e di quella ideale. La generazione dei significati trova il proprio humus nella prassi, nell'«occasione concreta di lavoro, di intervento strumentale sull'ambiente». In questa prima fase trovano corrispondenza i significati «letterali» di un vocabolo, fase solitamente seguita da un «trasferimento» del vocabolo stesso che si affranca dalle «occasioni concrete» andando ad agire in un orizzonte più ampio e assumere significati «traslati». Alla radice etimologica della parole «stile» si trova una protesi extraorganica: lo «*stilus*», o *stilo* in volgare, un'asticciola metallica con un'estremità a punta, utilizzata per incidere le tavolette ricoperte da uno strato di cera; un antenato prosaico appartenente allo strato materiale della cultura. Il vocabolo, insieme all'«ingentilimento», avvenuto con la mutazione in *stile*, subisce un trasferimento «su un piano di idealità, che pure si intende risalendo all'origine lontana e scura». L'utilizzo dello stilo forniva già agli scribi la possibilità di introdurre, nella pratica della scrittura, varianti individuali «espressive». Seguendo una storia che attraversa le pagine dei codici miniati negli *scriptoria*, lo stile, inteso secondo un'«accezione specifica, grafica» giunge ad assumere un senso più ampio che arriva a coinvolgere scelte di tipo lessicale o sintattiche. Ed è attraverso l'uso personale dello strumento che diviene possibile intravedere una firma. La connessione tra lo *stilus* e la cinepresa trova conferma nelle riflessioni di Alexander Astruc e nel concetto di *Caméra-stylo* grazie al quale viene teorizzato l'utilizzo del mezzo simile a quello di una penna per lo scrittore. Il cinema rappresenterebbe per l'autore «un linguaggio, vale a dire una forma nella quale e attraverso la quale un artista può esprimere il suo pensiero, per quanto astratto possa essere». A. Astruc, «Naissance d'une nouvelle avant-garde, la caméra-stylo», in *Ecran Français*, 30/03/1948, 144, riproposto in *Traffic*, été 1992, 3, p. 148.

¹⁶ Ivi, p. 16-17.

¹⁷ M. McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill, New York 1964 [tr.it. *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 2015, p. 41].

quello di incorporamento»¹⁸. Secondo la prospettiva inaugurata da McLuhan tali protesi si innestano nell'interstizio che separa, e al contempo relaziona, il soggetto con l'ambiente, andando a sostituire la parte organica primariamente deputata allo svolgimento della funzione che il nuovo mezzo è chiamato ad assumere¹⁹. Sulla capacità messa in atto da parte dei media di dare origine a nuove modalità di percezione, numerosi riferimenti possono essere riscontrati all'interno della produzione teorica di Walter Benjamin per il quale il medium è tutto ciò che si dimostra capace di ridefinire l'esperienza percettiva. L'indagine sulla capacità che i media possiedono di condurre a nuove forme di percezione si affianca all'elaborazione del primo pensiero sul cinema. Teorici come Walter Benjamin e registi e studiosi francesi e sovietici (Jean Epstein, Dziga Vertov), com'è noto, leggono il medium cinema come dispositivo capace di generare una percezione inedita del reale²⁰. Così come chiarito da Ruggero Eugeni, sarebbe Marcelin Pleynet, alla fine degli anni sessanta, a riconoscere a «la macchina del cinema»²¹ la contestuale capacità di «trascrivere la realtà in base al codice

¹⁸ F. Parisi, «Corpi e dispositivi: una prospettiva cognitivista», *Fata Morgana*, settembre-dicembre 2014, 24, p. 46.

¹⁹ In continuità con gli studi di McLuhan si pongono le ricerche sviluppate da Derrick de Kerckhove, in particolare nei contributi: *Understanding 1984* (Unesco, Blackwell Publisher, Paris 1984) e insieme ad Amilcare Iannucci *McLuhan e la metamorfosi dell'uomo* (Bulzoni, Roma 1984) due raccolte di saggi su McLuhan, la cultura, la tecnologia e la biologia; coautore insieme a Charles Lumsden di *The Alphabet and the Brain: The Lateralization of Writing* (Springer-Verlag, Berlin Heidelberg 1988); *Brainframes: Technology, Mind and Business* (Bosch & Keuning, Utrecht 1991, [tr.it. *Brainfra-mes. Mente, tecnologia, mercato*, Baskerville, Bologna 1993]); *The Skin of Culture. Investigating the new electronic reality*, (Somerville House Publishing, Toronto 1995 [tr.it. *La pelle della cultura: indagine sulla nuova realtà elettronica*, Costa & Nolan, Genova 1996]); *Connected Intelligence. The Arrival of The Web Society* (Somerville, Toronto 1997); *The Architecture of Intelligence*, (Birkhauser, Basel 2000 [trad. it. *L'architettura dell'intelligenza*, Testo & Immagine, Torino 2001]); in collaborazione con Cristina Miranda, *The Point of Being*, Cambridge Scholar Press, Cambridge 2014).

²⁰ A proposito della riflessione sull'estetica mediale si veda: W. Benjamin, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, pp. XXIII-XXVIII. Per quanto riguarda invece l'idea promossa da artisti e teorici tra gli anni Venti e Trenta del Novecento secondo la quale l'assunzione dei dispositivi come prolungamenti sensoriali avrebbe potuto condurre a forme di estensione o ampliamento sensoriale, si veda anche L. Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*, Albert Langen, Munich 1925 [trad. it. *Pittura, Fotografia, Film*, Einaudi, Torino 2010]. Si rimanda inoltre a J. Epstein, *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, Bianco e Nero, Roma 2002; D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*, Mimesis, Milano 2011. Tra i contributi di riflessione teorica si rimanda in particolar modo a R. Diodato, A. Somaini, (a cura di) *Estetica dei media e della comunicazione*, il Mulino, Bologna 2011; L. Scacco, *Estetica mediale. Da Jean Baudrillard a Derrick de Kerckhove*, Guerini, Milano 2004. Infine, per quanto riguarda il termine dispositivo secondo l'accezione foucaultiana, come «qualunque cosa abbia in qualche modo la capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare, modellare, controllare e assicurare i gesti, le condotte, le opinioni e i discorsi degli esseri viventi» (G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006, pp. 21-22), oltre al testo già citato si rimanda anche a G. Deleuze, *Che cos'è un dispositivo?*, Cronopio, Napoli 2007.

²¹ R. Eugeni, «Che cosa sarà un dispositivo. Archeologia e prospettive di uno strumento per pensare i media», in J.L. Baudry, *Il dispositivo. Cinema, media, soggettività*, La Scuola, Milano 2017, p. 6.

prospettico, portatore di una ideologia soggetto- e oculo-centrica borghese»²² insieme ad un'occulta capacità naturalizzante propria del dispositivo. Le riflessioni dello studioso si trovano alle origini del dibattito che anima le pagine di «Cinéthique», dei «Cahiers du Cinéma» e di altre riviste²³. È tra le molteplici voci che si levano dalle riviste che Eugeni contestualizza l'intervento di Jean Louis Baudry il quale propone, attraverso due contributi²⁴, un nuovo approccio di tipo psicanalitico, ponendo maggiore enfasi sul momento fruitivo – della visione – rispetto a quello produttivo. Recuperando la capacità, descritta da Jacques Lacan, del bambino di riconoscersi allo specchio ricomponendo in un'immagine unitaria i molteplici frammenti del sé, allo stesso modo per Baudry lo spettatore si troverebbe, grazie all'azione ideologica propria dell'apparato tecnologico cinematografico utilizzato per la proiezione, ad essere coinvolto in un processo di identificazione con «un soggetto artificiale e altro da sé [...] che al tempo stesso gli appare naturale e proprio»²⁵. Baudry arriva a riconoscere inoltre nel momento della visione una «riattivazione simulata (con mezzi artificiali e tecnologici) di un processo psichico soggettivo»²⁶ che coinvolge lo spettatore non tanto nello sviluppo della «costruzione dell'io»²⁷, bensì nella creazione di una dimensione di sogno, innescata da dinamiche situazionali proprie del sonno quali l'ambiente oscurato così come la momentanea immersione in un mondo distinto dall'esterno. Lo spazio fruitivo che riporterebbe le immagini filmiche a funzionare similmente a quelle oniriche troverebbe indubbia applicazione nello spazio della sala, trovando forse qualche resistenza applicativa nelle visioni “da salotto”.

Se si guarda alle riflessioni sul medium camera sviluppate all'interno degli studi sulla pratica dilettantesca, non è sicuramente un caso che Patricia Zimmermann, a proposito delle cineprese amatoriali degli anni Venti e Trenta, capaci di adattarsi perfettamente al corpo degli operatori, parli di «*camera body*»²⁸. Con maggiore precisione, Patricia Zimmermann utilizza quest'espressione per indicare la

²² Ibidem.

²³ Il dibattito che anima le pagine delle riviste è stato ricostruito da Francesco Casetti in *Teorie del cinema. 1945-1990* (Bompiani, Milano 1993, pp. 171-191 e pp. 199-223).

²⁴ Si fa qui riferimento a J. L. Baudry, «Cinéma: effetsidéologiques produits par l'appareil de base», *Cinéthique*, 7-8, 1970, pp. 1-8 e J. L. Baudry, «Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité», *Communications*, 23, 1975, pp. 56-72.

²⁵ Ivi., p. 7.

²⁶ Ivi., p. 8.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Cfr. P.R. Zimmermann, *Reel Families. A Social History of Amateur Film*, Bloomington, Indiana University Press 1995, p. 59.

maneggevolezza delle cineprese 16mm realizzate dalla Bell and Howell e dalla Victor Animatograph le quali, nei primi anni Venti, dotando gli apparecchi di motori a molla, rendono superfluo l'uso del treppiedi. Viene raggiunto così dall'indagine sulla storia degli apparati tecnologici un nuovo livello nel quale gli strumenti non solo subiscono un perfezionamento in direzione di una progressiva naturalizzazione, ma essi stessi arrivano ad assurgere al compito di prolungamento sensoriale. Così facendo, attuano a loro volta un cambiamento percettivo in colui che li ha adottati. Secondo tale prospettiva la portabilità sta alla base della riduzione del grado di mediazione percepito. Richard Leacock, riferendosi al rinnovamento che il cinema amatoriale opera all'interno del documentario, insiste sull'importanza della riduzione delle ingombranti apparecchiature 35mm, avvenuta attraverso prima il sistema 16mm e 8mm, poi con l'introduzione delle tecnologie legate alla produzione video. Tale cambiamento costituirebbe per Leacock un nuovo approccio definito «direct cinema», che si concretizza nella percezione di assenza di mediazione provata dal cineamatore durante l'atto di filmare tale da trasmettere un «exquisite sense of seeing and hearing», e quindi un senso «of being there»²⁹. Diviene così il requisito strumentale che consente all'uomo comune di adottare le tecnologie cinematografiche, divenute portatili, come proprie protesi attraverso le quali esplorare e raccontare il mondo, dando inizio alle pratiche di scrittura del sé attraverso un linguaggio fatto di immagini in movimento e, al contempo, lasciare che queste nuove lenti gli permettano di sviluppare una rinnovata sensibilità attraverso la quale guardare ciò che lo circonda. Come alla base dell'evoluzione l'*homo* che, divenuto *erectus*, si alza e così facendo cambia il proprio punto di vista, allo stesso modo la portabilità rappresenta quel requisito necessario che consente all'uomo comune seduto in platea di alzarsi e da spettatore divenire «attore»³⁰. Insieme alla sua cinepresa, egli filma gli ambienti a lui noti così come ciò che si trova a esplorare per la prima volta, e dà inizio a un nuovo viaggio.

²⁹ Cfr. Richard Leacock, «L'art du film amateur», in G. Delavaud et P. Baudry, *La Mise en scène documentaire* (libretto d'accompagnamento al film), Magiemage, Ministère de la Culture, 1994, consultabile nella versione in lingua inglese a cura di Christine Louveau de la Guigneraie: R. Leacock, *The Art of Home Movies or "To Hell with the Professionalism of Television and Cinema Producers"*, 30 novembre 1993, www.richardleacock.com/leackessays.html [ultima consultazione: 26/02/2018].

³⁰ La relazione che lega, sin dalla sua nascita, il Cinematografo al cinema amatoriale, e in particolar modo a quello familiare, viene spesso ricordata nella saggistica dedicata al cinema a passo ridotto, relazione espressa dalla capacità di questa nuova arte di «registrare *la vita così com'è*» e che può essere riassunta ne *Le Repas de bébé*, uno dei dieci film che i fratelli Auguste e Louis Lumière presentano alla prima proiezione pubblica cinematografica allestita il 28 dicembre 1895 a Parigi al Salon indien du Grand Café in Boulevard des Capucines il 28 dicembre 1895. La citazione riportata in nota è tratta da C. Montanaro, «Il cammino della tecnica», cit., p. 89.

Del resto, il passaggio tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo è inaugurato da una serie di innovazioni tecnologiche che modificano sensibilmente la società. Se l'arrivo della luce elettrica, dei telefoni e delle automobili muta la percezione di spazio e tempo, la macchina da scrivere rappresenta uno di quegli automatismi che si insinuano pervasivamente accompagnando le azioni quotidiane verso una dimensione sempre più meccanicizzata. Ed è proprio in questo contesto che, come mette in evidenza Charles Tepperman, l'emergere delle cineprese amatoriali offre la possibilità per una nuova espressività individuale attuata attraverso le macchine. «In un certo senso non c'è miglior modo di diventare moderni, che fare da soli i propri film»³¹.

La portabilità diviene inoltre condizione necessaria per l'adozione delle tecnologie come strumenti funzionali alle pratiche di registrazione delle esperienze legate al dinamismo. Se nella prima metà del Novecento quello del viaggio e della villeggiatura rappresentano ancora fenomeni che impegnano un'élite, come osservato da Massimo Locatelli, la successiva nascita del turismo moderno si sviluppa non solo contemporaneamente alla diramazione delle grandi reti di trasporto pubbliche e alla diffusione delle prime infrastrutture ricettive di massa, «ma soprattutto quando iniziano a codificarsi modelli e tecnologie che permettano la diffusione di uno sguardo turistico: in particolare con la fotografia e con i viaggi organizzati»³². È in questa nuova dimensione che le cineprese amatoriali trovano grazie alla portabilità il loro posto, inserendosi progressivamente nelle pratiche d'uso per la documentazione del viaggio e andando a sostituire, nella valigia, la macchina fotografica.

L'affermazione «io porto, quindi produco»³³ proposta da Montaña come summa della riflessione sulla portabilità dei media – con chiaro riferimento al cartesiano *cogito ergo sum* – vede la possibilità della seconda azione raccolta nell'enunciato solo a condizione della sussistenza della prima. Oltre ad una prima lettura dell'assunto secondo la quale l'azione di portare diviene il requisito necessario alla produzione, ad un secondo livello viene rivelato ciò che è trasportato quale agente impegnato nel mediare la relazione del corriere con la produzione. Alle domande su chi sia il corriere e

³¹ «In a certain sense, there was no better way of being modern than to make one's own films», C. Tepperman, *Amateur Cinema: The Rise of North American Moviemaking, 1923-1960*, University of California Press, Oakland, California 2015, p. 98.

³² M. Locatelli, «Lo sguardo del cineturista: cinematografia amatoriale e pratiche di consumo turistico», in *Comunicazioni sociali*, 2005, 3, p. 554. Lo sguardo del cineturista sarà oggetto di maggiore approfondimento nel terzo capitolo «La scelta del punto di vista».

³³ «I carry, therefore I produce», Ricardo C. Montaña, *Portable Moving Images...*, cit., p. 27.

quale sia il carico trasportato, Montaña risponde «naturalmente, sono io il corriere»³⁴ con chiaro riferimento all'eventuale cineamatore il quale, però, rivela bene presto il suo ruolo di anello di congiunzione di una catena ben più lunga. Così, con un gioco di scatole cinesi, la cinepresa oltre ad essere l'oggetto trasportato rivela al proprio interno il caricatore della pellicola di cui essa ne è il contenitore. La pellicola è veicolo degli strati di emulsioni chimiche necessari all'impressione delle immagini e così via..., in un meccanismo che rivela quindi l'oggetto trasportato allo stesso tempo contenitore e contenuto.

La relazione tra i vari elementi appare così strutturata intorno alla capacità produttiva: per cui ciò che viene trasportato diviene, a sua volta, corriere dell'elemento seguente solo a condizione che il primo sia impegnato in una produzione. Tale sistema paleserebbe la necessità di una collaborazione “a catena” impostata su una sequenza che troverebbe come primo “anello” il cineamatore con in mano la sua camera.

L'aggettivo “portatile”, caratteristica di molteplici oggetti destinati ad ambiti diversi di utilizzo, indica la possibilità non solo di poterli comodamente trasportare a mano, ma presuppone per gli apparati un insieme di altre caratteristiche tali da renderli compatti, leggeri e pronti all'uso. Le prime cineprese, così come i proiettori, ad uso non professionale vengono progettate come riduzioni delle apparecchiature utilizzate negli studi cinematografici e anche la loro pubblicizzazione rimanda alla proiezione su grande schermo, anche se in scala più piccola: «just the right size to fit your home» (fig. 02).

Vengono così a definirsi per la portabilità di un medium due requisiti: la semplificazione di un sistema complesso e la capacità di essere pronto per una continua produzione³⁵. Il processo di riduzione rappresenterebbe un aspetto fondamentale per la comprensione dell'evoluzione tecnologica mediale tale da vederne coinvolti non solo gli apparati impiegati nella registrazione o nella fruizione dei filmati amatoriali, ma anche il supporto stesso.

In Gran Bretagna vengono resi noti i primi tentativi di adattare all'uso domestico le tecnologie del cinema istituzionale³⁶. È il tedesco Oskar Messter nel 1897 a dare

³⁴ «of course, I'm the carrier», Ibidem.

³⁵ Cfr. R.C. Montaña, *Portable Moving Images...*, cit., p. 30.

³⁶ Doveroso citare come importante contributo alla storia del cinema inglese delle origini *The beginnings of the Cinema in England, 1894-1901*, scritto da John Barnes e pubblicato nel 1976. Il testo pone le basi per un'opera di grande respiro che, ampliata e rivista nei successivi vent'anni, vede una nuova pubblicazione inglese della University of Exeter Press articolata in cinque volumi editi nella seconda metà degli anni Novanta. Nell'opera di Barnes il filo della storia, lungo il quale si sviluppano gli apparati tecnologici dettagliatamente documentati, s'intesse con le storie delle personalità dell'epoca come quella

inizio alle sperimentazioni con l'Amateur Kinetograph³⁷, a cui segue a breve distanza la commercializzazione da parte della W. Watson & Son del Motograph, messo in vendita al costo di 12 ghinee³⁸. Entrambi i macchinari, predisposti per pellicola 35mm, sono multi-uso: potendo infatti funzionare sia da cinepresa, sia da proiettore.

Un taglio netto verso la riduzione è dato da Birt Acres, pioniere cinematografico inglese, il quale nel 1898 con un gesto deciso taglia a metà una pellicola 35mm, ottenendo così due strisce da 17,5mm con perforazione su un unico lato. Una nuova invenzione porta Acres il 25 gennaio 1899 al Croydon Cine Club. «Una combinazione finora non documentata» recita il trafiletto con il quale si annuncia per i membri e gli amici dell'associazione fotografica amatoriale di Lyonsdown la presentazione di uno strumento capace di combinare la produzione di immagini e la loro proiezione. Si tratta del Birtac, il cui brevetto è già stato depositato il 9 giugno del 1898. Il macchinario viene descritto «di facile utilizzo, dalla forma compatta e con un prezzo relativamente basso» – commercializzato dopo pochi mesi dalla sua presentazione al prezzo di 10 ghinee – costo che permette «a qualsiasi dilettante dotato di abilità ordinaria nella manipolazione fotografica di produrre le proprie immagini per l'intrattenimento dei propri amici». Oltre alla produzione di immagini l'apparecchio, grazie alla dotazione di un piccolo bruciatore a gas incandescente e all'inversione delle lenti, può dunque funzionare anche da proiettore. In piena luce è con esso possibile ottenere la proiezione di un negativo 1x3 pollici per un'immagine di 3x8 piedi circa. «Certamente ci dovrebbe essere un grande futuro in serbo per l'ultima invenzione di Mr. Acres»³⁹!

di Robert Paul, le cui battaglie con il collega e rivale Birt Acres animeranno le pagine della stampa contemporanea. Lo studioso, interrogando un eterogeneo corpus documentario composto da cataloghi, riviste, manifesti e volantini, ricostruisce le modalità di esibizione degli apparati risalenti al primo periodo del cinema inglese e raccoglie un'accurata filmografia relativa a ciascun anno.

³⁷ Cfr. G. Valperga (a cura di), *Il formato ridotto*, cit., p. 1.

³⁸ Cfr. A.D. Kattelle, *Home Movies: A History of the American Industry...*, cit., p. 53.

Secondo la tabella «London Building Trades Extracts from Trade Union Reports and Reports on “Changes of Wages and Hours”» riportata Arthur Lyon Bowley nella relazione *Wages in the United Kingdom in the nineteenth century*, tra gli anni Ottanta e Novanta del diciannovesimo secolo la paga media settimanale di un muratore è di 29 scellini, che nel caso di un falegname scende a 25. Basti ricordare che, nonostante la sostituzione nel 1816 della ghinea nel sistema britannico, tale moneta continuò ad essere riportata (con una corrispondenza rispetto allo scellino di 1 a 21) per indicare pagamenti relativi ad un alto cetto sociale come acquisti di terreni, cavalli e oggetti d'arte. La sola apposizione, quindi, della ghinea come moneta di riferimento per l'acquisto conferma la destinazione dell'oggetto per un mercato di acquirenti d'élite. Cfr. A.L. Bowley, *Wages in the United Kingdom in the nineteenth century*, University Press, Cambridge 1990.

³⁹ La serie delle citazioni è tratta dall'articolo «Animated Photography», in *Barnet Press*, 14/01/1899. «On Thursday evening, the 5th inst., Mr Birt Acres gave an interesting demonstration to the members and friends of the Lyonsdown Amateur Photographic Association, at the residence of Mr. C.B.R. Koch, of New Barnet, of his new instrument, called the “Birtac”, for the combined purpose of the production of the

Il 24 marzo 1899, al London Camera Club, T.C. Hepworth presenta il Biokam, «[u]na macchina da presa combinata»⁴⁰ che può essere allo stesso tempo cinepresa, sviluppatrice, proiettore, riversatrice, ingranditore e, grazie alla funzione passo uno – potendo dunque impressionare la pellicola un fotogramma alla volta – macchina fotografica⁴¹. L'apparecchio, il cui sistema di funzionamento è sviluppato da Alfred Darling, prevede l'impiego di una pellicola 17,5mm con perforazione centrale tra i fotogrammi ed un meccanismo articolato in due distinti scomparti tali da consentire l'esposizione della bobina in successione. Già pronto nel mese di giugno per essere immesso sul mercato dalla Warwick Trading Company al prezzo di £6,6 , il Biokam ad un peso di soli 3,5 pounds (2,27 chilogrammi circa) viene distribuito corredato del proprio manuale illustrato (fig. 03).

Non tutti gli esperimenti di questo periodo riscuotono però successo: è il caso tanto della pellicola 13mm di J.A. Prestwich⁴², quanto de La Petite, apparecchio realizzato nel 1900 a Londra da W.C. Hughes con prestazioni simili al Biokam il cui funzionamento prevede l'impiego di pellicola 17,5mm. È il nitrato di cellulosa, altamente infiammabile, con cui vengono fabbricate tali pellicole a rendere i potenziali cineamatori ancora cauti nell'acquisto degli apparecchi.

Anche al di là della Manica, il mercato cinematografico per dilettanti vede la commercializzazione di due apparati per i formati sub-standard. Lucien Reulos, terminata nell'autunno del 1897 la collaborazione con Georges Méliès e Lucien Korsten – collaborazione che aveva portato nell'aprile del 1896 all'invenzione del Kinetograph⁴³ –, deposita un brevetto per un nuovo *Appareil cinématographique*⁴⁴. Anche Reulos decide di investire nel nuovo settore cinematografico destinato ai dilettanti: insieme a Jacques Goudeau fonda il 10 gennaio 1900 la Reulos, Goudeau e Co, con un capitale di 122.000 franchi. L'azienda mostra sin da subito il proprio slancio con la presentazione a soli pochi mesi dalla sua fondazione di un apparecchio multifunzione specificatamente

negative for making cinematograph pictures and projecting them on the screen, a combination hitherto unattended. Mr. Acres, in the course of his introductory remarks, explained that his aim had been to perfect an instrument which was at onces simple in working, compact in form, and comparatively low in price. [...] Mr. Acres passed many pictures, of varied character, through the instrument, in which a small incandescent gas burner was the illuminating power, and gave a well-lighted enlargement of about 3ft. by 8ft. 6in. There should certainly be a great future in store for Mr. Acre's latest invention».

⁴⁰ «A Combined Cinematograph», «*The Biokam*», in *Warwick Trading Company Catalogue*, 1899.

⁴¹ Cfr. K. Fiorini, M. Santi, «Per una storia della tecnologia amatoriale», cit., p. 429.

⁴² Cfr. R. Abel, *Encyclopedia of Early Cinema*, Routledge, Oxon 2005, p. 18.

⁴³ Cfr. C. Montanaro, «Il cammino della tecnica», in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, I: *Teorie, strumenti, memorie*, Einaudi, Torino 2001, p. 92.

⁴⁴ Brevetto FR 282.546 del 29/10/98, *Appareil cinématographique*, p. 2.

destinato ad utenti dilettanti. Si tratta del Mirograph, funzionante con pellicola 20mm e capace al contempo di «riprende le viste, le proietta e funge da cinetoscopio».⁴⁵ Trattandosi di un macchinario per non professionisti, l'azienda dichiara di essersi impegnata nella riduzione delle complicazioni connesse all'utilizzo⁴⁶. Viene infatti predisposto un nuovo sistema di funzionamento attraverso il quale è regolato il trascinamento e l'arresto della pellicola la quale, pur non presentando perforazioni, riporta lungo i bordi alcune tacche che forniscono l'alloggio ai denti del disco di trascinamento. Kattelle riporta come la struttura spiraliforme del disco venisse descritto dai francesi come una «lumaca»⁴⁷.

Il 22 settembre del 1900, sulle pagine de *La nature* viene pubblicato un breve articolo dedicato a una nuova tecnologia capace di registrare e proiettare immagini in movimento: il Chrono de poche. Lanciato dalla Gaumont, esso rappresenta una riduzione del Chronophotographe di Georges Demeny, già noto ai lettori della rivista⁴⁸. Oltre alla diminuzione del prezzo che arriva a circa un decimo, anche il formato della pellicola rappresenta una riduzione dell'originale: il 15mm viene, infatti, realizzato tagliando in quattro strisce la pellicola 60mm utilizzata per il cronofotografo. Il nuovo apparecchio è costruito con le solite componenti, ma su scala ridotta, con due bobine che servono da magazzino della pellicola e il meccanismo a camma eccentrica che costituisce la vera e propria invenzione di Demeny e che consente l'arrestarsi del supporto fotosensibile in corrispondenza dell'obiettivo. L'avanzamento della pellicola è costruito con un sistema a manovella che, grazie a un impianto di staffe e ingranaggi, comunica il movimento a due rulli dentati. Il Chrono de poche si afferma non solo per le dimensioni ridotte, riscuoterà un certo successo commerciale in Francia anche grazie a una generale semplificazione di utilizzo: infatti poteva essere fatto funzionare a mano, oppure tramite un motore a molla applicabile la cui aggiunta, pur semplificandone l'uso e migliorando la fluidità della ripresa, andava però a raddoppiarne il peso.

⁴⁵ «le même appareil prend les vues, les projette et sert comme kinétoscope», «Le Mirographe», in *Le Bulletin du Photo-club de Paris*, 12/1900.

⁴⁶ Cfr. «Le mirographe est essentiellement un appareil pour amateur, on a cherché partout à éviter les complications», «Le Mirographe», in *La Nature*, 15/02/1901.

⁴⁷ A.D. Kattelle, *Home Movies: A History of the American Industry...*, cit., p. 53.

⁴⁸ «C'est dans cet ordre d'idée que M.Gaumont a créé un modèle très réduit du chronophotographe Demeny, déjà bien connu de nos lecteurs, qui permet d'obtenir des résultats dont le prix est environ le dixième de celui dont nous parlions plus haut», «Animated Photography», in *La Nature*, 22/09/1900. L'invenzione di Georges Demeny viene presentata ai lettori de *La Nature* il 29 settembre 1894 con un articolo intitolato «La Chronophotographie d'Amateur et le portrait vivant».

La lunghezza della pellicola di 5 metri, contenente 500 fotogrammi, impressionata ad una frequenza di 12,5 fps consente la realizzazione di filmati di 40 secondi: «il che è sufficiente per ricreare una scena animata». L'utilizzo del meccanismo a carica, oltre a conferire maggiore stabilità alle immagini, permette il funzionamento della macchina da presa in modo “semiautomatico” così, una volta posizionata su un supporto, per il cineamatore diventa possibile «prendere parte alla scena rappresentata»⁴⁹.

Nel 1903 in Germania viene immesso sul mercato «il primo cinematografo veramente utile per gli amatori»⁵⁰. È il Kino I, apparecchio caratterizzato da dimensioni ridotte e facilità d'utilizzo. Il Kino I è prodotto da Heinrich Ernemann, noto fabbricante di fotocamere, il quale pubblicizza lo strumento anche oltre i confini nazionali. Nel Kino I, cinepresa ma anche proiettore, l'avanzamento della pellicola 17,5mm, azionato da una manovella, avviene grazie a una griffa oscillante che si adatta alla perforazione rettangolare centrale⁵¹. La versione migliorata dell'apparecchio capace, grazie ad un alloggiamento ulteriore, di contenere 50m di pellicola esce a distanza di un solo anno, con il lancio nel 1904 da parte di Ernemann del Kino II.

La pellicola 17,5mm vede tra gli anni Dieci e Venti del Novecento il proprio impiego in ulteriori esperimenti europei tra i quali i più importanti sono il Sinemat (1915), l'Actograph (1918) ed il Coco (1921) prodotti dalla Linhof di Monaco⁵².

Ed è già nei primi anni di questo cinema domestico che la famiglia si svela come il soggetto prediletto verso la quale i primi facoltosi dilettanti nella pratica cinematografica orientano il loro obiettivo. Come testimoniato dai filmati realizzati nel 1902 dal pioniere cinedilettante inglese Alfred Ernest Passmore, girati all'aperto nella località costiera di Sandown proprio per far fronte al problema dell'illuminazione presente negli interni insufficiente ad una pellicola ancora poco sensibile⁵³, e conservati

⁴⁹ «[C]e qui est suffisant pour reconstituer une scène animée [...] de venir se placer soi-même dans la scène représentée». La serie delle citazioni è tratta dall'articolo «Animated Photography», in *La nature*, 22/09/1900.

⁵⁰ «Ernemann Kino est le premier Cinématographe vraiment utile pour les amateurs. Il n'est ni plus grand, ni plus cher qu'un bon appareil à main. Chacun peut l'utiliser, son fonctionnement étant des plus simples». «Ernemann Kino», pubblicità in *Je sais tout*, 1908 (fig. 4).

⁵¹ Cfr. F. Ferrero, «Storia e sviluppo del cinema formato ridotto», in *Ferrania*, agosto 1966, 8, p. 2.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Come emergerà nel capitolo successivo «La formazione dello sguardo» il problema della scarsa illuminazione degli interni rappresenterà uno degli argomenti rispetto ai quali nei manuali destinati al dilettante cinematografico interi capitoli saranno dedicati al fine di fornire soluzioni per la realizzazione delle riprese.

presso il British Film Institute⁵⁴, sono proprio i più piccoli della famiglia a rappresentare il soggetto prediletto del cineamatore. Le immagini che mostrano i bambini mentre corrono sulla spiaggia o le bambine che avvolte in abiti edoardiani, grazie all'aiuto delle bambinaie, scavano la sabbia, oltre a testimoniare l'esclusiva destinazione delle prime cineprese alla classe abbiente, mettono in evidenza l'immediata prefigurazione di una pratica cinematografica amatoriale destinata all'impressione sulla pellicola dei ricordi in movimento – e proprio per ciò più vividi – dei propri cari.

Le sperimentazioni per la nascita di una dimensione domestica cinematografica non possono però dirsi concluse nella dimensione europea: anche oltreoceano, infatti, si registrano le prime innovazioni tecnologiche destinate al mercato amatoriale. Si tratta però di apparati esclusivamente destinati alla proiezione. Nel 1902 Enoch J. Rector realizza con scarti di legno e lamiera d'acciaio il primo proiettore per il cinema "domestico" decisamente economico, tanto da poter essere immesso sul mercato al costo di appena due dollari se non, addirittura, distribuito gratuitamente per favorire la promozione di altri prodotti connessi. Il Vitak⁵⁵ è progettato per il formato sub standard 11mm con un sistema di funzionamento che prevede l'avanzamento della pellicola a manovella e una lampada al carburo⁵⁶.

Sempre su progetto di Rector, a tre anni di distanza un nuovo proiettore viene commercializzato negli Stati Uniti: si tratta dell'Ikonograph, il cui funzionamento per pellicola al nitrato 17,5 mm con una perforazione centrale, prevede un sistema di illuminazione con un bruciatore ad acetilene o una lampada ad incandescenza. La particolarità dell'Ikonograph è quella di essere il primo proiettore capace di far scorrere le immagini in senso inverso⁵⁷ «producendo i più sorprendenti e umoristici degli effetti»⁵⁸.

⁵⁴ Il fondo archivistico relativo a Alfred Ernest Passmore (1867-1948) conservato al British Film Institute è composto da quindici pellicole girate tra il 1902 e il 1903. Qui si fa riferimento alle pellicole identificabili in *Children Running on Beach* e *Children at Seaside*, entrambe girate nel 1902 (figg. 5-6).

⁵⁵ Nonostante M. Crawford nell'articolo «The First Thirty Years», per *Movie Makers* (n. 5, dicembre 1930) riporti che il Vitak venne progettato per il formato 17,5mm, l'esaminazione da parte di Kattelle delle pellicole ha rivelato l'utilizzo dell'11mm. Cfr. A.D. Kattelle, *Home Movies: A History of the American Industry...*, cit., p.311, nota 10.

⁵⁶ Cfr. Ivi, p. 55.

⁵⁷ Cfr. A.D. Kattelle, «The Evolution of Amateur Motion Picture Equipment 1895 – 1965», in *Journal of Film and Video*, 1986, 38, p.47.

⁵⁸ «producing the most startling and humorous effects» M. Crawford, «The First Thirty Years» in *Movie Makers*, Dec. 1930, traduzione mia.

Immagini animate a casa tua. Riesci a immaginare qualcosa che offrirà un intrattenimento domestico più interessante e divertente di quello delle immagini in movimento? Una caserma dei vigili del fuoco tra le fiamme – una gara automobilistica, così naturale come sa essere la vita – o qualche scena divertente come il poliziotto e il cuoco – e altre simili scene che potranno piacere ai tuoi ospiti durante le feste. L’Ikonograph, macchina per immagini in movimento, può offrire quel tipo di intrattenimento ed è abbastanza economico per essere in ogni casa, e per di più scambiamo le pellicole⁵⁹.

Come testimonia la pubblicità (fig. 7), il mercato dei proiettori – che pure erano nati per un utilizzo domestico – si sviluppa non tanto intorno alla necessità di mostrare i film girati dalle famiglie, quanto piuttosto per rispondere al desiderio di poter offrire ad amici e parenti proiezioni private delle pellicole del circuito ufficiale.

Alexandra Schneider riporta due espressioni necessarie alla teorizzazione di queste pratiche private che dagli anni Dieci divengono una delle forme particolarmente apprezzate di intrattenimento e informazione attuata in ambiente domestico, precorritrice – sotto alcuni aspetti – della televisione e dell’*home video*. La prima è *Wohnzimmerkino* termine intraducibile, che sta ad indicare il soggiorno, stanza della casa nella quale solitamente avvenivano le proiezioni. Dopo un iniziale periodo incentrato prevalentemente sull’utilizzo di pellicole del circuito commerciale stampate in formato ridotto, pian piano iniziano ad apparire proiettati negli schermi o sulle lenzuola appese nei salotti, le immagini del cinema familiare. Come “contenitore” capace di accogliere l’insieme delle prassi del “cinema da salotto” Schneider riporta la parola *Heimkino*, vicino all’americano *Home Movies*, letteralmente “cinema domestico”, termine che nella saggistica tedesca viene utilizzato per indicare le pratiche di consumo e che quindi non trova un corrispettivo nell’espressione “cinema amatoriale”, utilizzato invece per indicare maggiormente un prodotto cinematografico. Schneider ricorda come Moya Luckett abbia posto «l’inizio del cinema come forma

⁵⁹ «Moving Pictures in Your Own Home. Can you imagine anything than will furnish more interesting and amusing home entertainment than moving pictures? A fire department rushing to a fire - an automobile race, just a natural as life - or some amusing scene like the policeman and the cook - and many similar subjects will please your guests at parties. The Ikonograph home moving picture machine furnishes just that kind of entertainment and is cheap enough to be in every home, and what is more we exchange films so that you can always have new subjects to show at a very low cost». «Moving Pictures In Your Own Home», in *Popular Mechanics*, January 1909, p.173, traduzione mia.

domestica di divertimento» contemporaneamente allo «sviluppo centrifugo della famiglia»⁶⁰.

In realtà sembra che gli esperimenti di Rector non fossero confinati agli apparati per la proiezione. Come emerge infatti dalle ricostruzioni di Kattelle, emerge che Rector, già nel 1902, in occasione di una dimostrazione tenuta per George Eastman, oltre al Vitak, e all'Ikonograph, avesse presentato un apparecchio dal nome Ikonoscope capace di registrare immagini in movimento. Eastman sarebbe rimasto impressionato a tal punto da chiedere a Rector la possibilità di realizzare un breve filmato della madre. A causa dei lunghi tempi di esposizione necessari all'impressione della pellicola in condizioni di scarsa luminosità offerte dagli interni, il filmato ottenuto con troppi pochi fotogrammi al secondo, e quindi privo di fluidità di visione, si rivela deludente tanto che Eastman chiede a Rector di tornare in primavera per poter filmare la donna che cammina nel giardino. In assenza di testimonianze sul ritorno di Rector a Rochester⁶¹, l'unico documento che potrebbe confermare l'esistenza dell'apparecchio è un catalogo nel quale compare la descrizione di una «camera»⁶² non viene però accompagnata dall'inserimento di alcun prezzo poiché, molto probabilmente, mai commercializzata. Unico dato certo è che il proiettore Ikonograph riesce a raggiungere il mercato, tanto che il suo acquisto viene presentato come un vero e proprio investimento: «Guadagna con l'Ikonograph – continua la stessa pubblicità – Oltre a fornire il miglior divertimento a casa, chiunque può fare soldi dando spettacoli in sale, chiese, scuole, logge, ecc. Con l'Ikonograph puoi dare inizio, nel mondo dello spettacolo delle immagini in movimento, a un'attività estremamente proficua»⁶³.

⁶⁰ «L'istituzione familiare all'inizio del XX secolo comincia a perdere la sua unità organica: ci si riunisce in famiglia solo quando un'occasione speciale o una ricorrenza particolare lo richiede». A. Schneider, «“Felice Logatto”, “Bernardo l'eremita” e i “Boys”: il Sistema Pathé-Baby e il caso della famiglia U.», in *Comunicazioni sociali*, 2005, 3, pp.442-443. Sulle pratiche di consumo in ambiente domestico si vedano per gli Stati Uniti: B. Singer, «Early Home Cinema and the Edison Projecting Kinetoscope» in *Film History*, 1988, 2, pp.37-69; M. Lockett, «“Filming the Family”: Home Movie Systems and the Domestication of Spectatorship», in *Velvet Light Trap*, 1995, 36, pp. 21–32; B. Klinger, «The New Media Aristocrats. HClarkome Theater and the Domestic Film Experience», in *The Velvet Light Trap*, 1998, 42, pp. 4-19; per la Gran Bretagna: J. Barnes, «Home Movies», in Id. *The Beginnings of the Cinema in England 1894-1901*, Short Run, London 1997, pp.125-144; per la Germania M. Roepke, «Lichtspiele im Wohnzimmer. Der Filmamateur und sein Heimkino », in *Cinema*, 1999, 44, pp. 22-34.

⁶¹ L'intera vicenda, come segnalato da Kattelle, trova come unica conferma il testo di Wyatt Brummit, *George Eastman of Kodak* [Unpublished manuscript, ca.1960], V. A.D. Kattelle, *Home Movies: A History of the American Industry...*, cit., p.311, nota 11 cap. 3.

⁶² A.D. Kattelle, *Home Movies: A History of the American Industry...*, cit., p. 55.

⁶³ «Make money with the Ikonograph. Besides furnishing the best home amusement, anyone can make money giving shows in halls, churches, schools, lodges, etc. With the Ikonograph you can get a start in

In Italia, e con maggiore precisione nella città di Torino, si registrano due esperimenti. Vittorio Melano Calcina, pioniere del cinema italiano e concessionario esclusivo della Lumière a Torino, tra il 1908 e il 1911 realizza, in collaborazione con Alexandre Pison, il Cine Parvus, un sistema completo formato da cinepresa e proiettore 17,5mm. L'altro brevetto, anche se pur sempre progettato per il formato 35mm, porta la firma del Cavaliere Giuseppe Giovanni Battista Tartara il quale nel 1918 realizza l'Autocinephot, un apparecchio funzionante sia manualmente, sia grazie ad un motore a molla accessorio, capace quindi di produrre sia istantanee, sia riprese cinematografiche. Grazie all'aggiunta di una lampada, l'apparecchio può anche funzionare per la stampa a contatto, da ingranditore e come proiettore fotografico e cinematografico. Messo in commercio dalla fabbrica Fact e presentato nel 1920 in occasione della fiera di Milano in una versione leggermente modificata con il nome di Apparecchio Foto Cine Automatico Sept, André Debrie ne acquista il brevetto commercializzandolo con un design rinnovato dotato di obiettivi di produzione francese con il nome Sept⁶⁴. Come sottolineato da Elena Mosconi, l'assenza di una casa di produzione capace di investire nella ricerca rende l'Italia «terreno di conquista da parte di case straniere costruttrici di cinecamere o macchine fotografiche, pronte a lanciare su vasta scala formati non professionali a partire da un'immagine di solidità ed efficienza conquistata negli anni o attraverso massicce campagne pubblicitarie»⁶⁵.

La riduzione del formato, pur determinando la diminuzione dei costi del supporto, lascia il cineamatore esposto al rischio di incidenti derivanti dall'uso delle pellicole infiammabili al nitrato. È il caso del violento incendio che divampa in occasione dell'annuale Bazar de la Charité, allestito negli Champs-Élysées a Parigi il 4 maggio 1897 (fig. 8). Poco dopo l'inizio di una proiezione cinematografica, prevista tra gli intrattenimenti in programma, divampa un grande incendio. Il panico si diffonde tra gli spettatori che tentano di raggiungere, fuggendo, l'unica uscita. La morte di oltre

the moving pictures show business, a business that is exceedingly profitable». «Moving Pictures In Your Own Home», in *Popular Mechanics*, January 1909, p. 173, traduzione mia.

⁶⁴ Sui due casi torinesi si rimanda ai contributi di: A. Friedemann, «Appunti per la storia di un formato substandard. Due proposte torinesi», in M. Canosa, G. Carluccio, F. Villa (a cura di), *Cinema muto italiano: tecnica e tecnologia*, II: *Brevetti, macchine, mestieri*, Carocci, Roma 2006, pp. 90-102; A. Friedemann, *I brevetti del cinema muto torinese: 1897-1913*, II, Associazione Fert, Torino 2005, pp. 63-64; G. Valperga (a cura di), *Il formato ridotto*, cit., p. 3. La partecipazione non marginale dell'Italia alla storia del cinema amatoriale viene sottolineata anche da Elena Mosconi nel saggio «Il cinema per tutti: statuto e retorica dell'amatoriale nella pubblicistica e nei manuali degli anni Trenta», in *Comunicazioni sociali*, 2005, 3, p. 452.

⁶⁵ E. Mosconi, «Il cinema per tutti...», cit., p. 454.

centoquaranta membri delle famiglie più prominenti della Francia non fa che sottolineare la pericolosità della pellicola infiammabile e rende evidente la necessità di leggi e disposizioni che regolino la proiezione dei film.

La pellicola, oltre al problema dell'alta infiammabilità, richiede il passaggio da negativo a positivo, processo difficile e costoso da fare al di fuori dei laboratori cinematografici. Se quindi la riduzione del formato rappresenta la prima caratteristica necessaria alla portabilità, la seconda e la terza sono rappresentate da altri due requisiti fisici: un supporto non infiammabile e un metodo di sviluppo positivo diretto. Diviene così possibile un risparmio di spazio e, conseguentemente, una riduzione di peso non solo del supporto, ma anche di cineprese e proiettori. Con il secondo livello di perfezionamento viene garantita la sicurezza della pellicola al di fuori dei contesti controllati e specializzati, mentre grazie al terzo, le operazioni di elaborazione per lo sviluppo vengono semplificate sacrificando però la riproducibilità, garantita dal negativo, per l'immediatezza⁶⁶.

Alla fine del primo decennio del ventesimo secolo, su entrambe le sponde dell'Oceano Atlantico si ergono due colossi dell'industria cinematografica: in Francia la Pathé Frères e negli Stati Uniti la Eastman Kodak. Nel caso dell'azienda francese, alla mancanza di una formazione tecnica di Charles Pathé e del fratello Emile, si sostituiscono spiccate doti imprenditoriali⁶⁷.

Per una maggiore diffusione degli apparati destinati al circuito amatoriale, resta da risolvere sia in Europa, sia in America, il problema delle pellicole che, per l'utilizzo casalingo, rimangono ancora troppo pericolose.

⁶⁶ Cfr. R.C. Montaña, *Portable Moving Images...*, cit., p. 66.

⁶⁷ La "corsa al brevetto" dei due avanza velocemente grazie ad investimenti mirati: vengono strette collaborazioni con investitori e produttori di prototipi, rilevate intere fabbriche. Si ricorda, ad esempio, l'acquisizione nel 1898 della *Manufacture française d'appareils de précision* di proprietà di Continsouza e Bünzli o l'acquisto dei diritti di produzione e modifica di apparecchiature cinematografiche, tra le quali quella del *Cinématographe* Lumière. La divisione della gestione dell'impresa nei due specifici settori (Charles è impegnato nel campo della cinematografia, mentre Emile in quello della fonografia) si rivela una strategia vincente che porta la Pathé Frères ad essere nel 1907 non più un semplice laboratorio di artigiani, bensì una vera e propria «*usine aux images*». *Ibidem*.

I.2 Tutti al sicuro!

Nel 1912 due sistemi che impiegano pellicole *safety* vengono introdotti nel mercato: Edison negli Stati Uniti e Pathé in Francia lanciano la pellicola all'acetato. Quando la ditta francese commercializza il nuovo formato 28mm *safety* con una perforazione su un lato e tre sull'altro, annuncia nello stesso anno l'uscita del proiettore⁶⁸. Quest'ultimo, commercializzato con il nome di Pathé Kok, nome ispirato al logo della Pathé Company, viene pubblicizzato al grido de *Le cinéma chez soi* (fig. 9), un proiettore cinematografico per l'intera famiglia per godere della grande collezione dei film Pathé offerti in vendita o in affitto⁶⁹: «un cinematografo da soggiorno» (fig. 10). La lampada di proiezione è alimentata da un piccolo generatore azionato dalla stessa manovella che rende possibile l'avanzamento della pellicola. È incluso uno schermo per la proiezione (fig. 11), una valigetta per il trasporto, un set per la manutenzione e viene reso disponibile un catalogo con i titoli dei film del circuito commerciale adattati al formato ridotto. Nonostante il completamento del sistema con una cinepresa, introdotta sul mercato successivamente rispetto al proiettore, il maggiore successo è riscosso da quest'ultimo che, l'anno successivo, sbarca oltreoceano con il nome di Pathéscope.

Il 12 maggio 1913 negli Stati Uniti è Willard B. Cook a registrare il marchio Pathéscope a proprio nome, assumendone i diritti di distribuzione. A soli cinque anni di distanza, nel 1918, Cook commercializza un nuovo proiettore, il New Premier Pathéscope Flickerless Safety Standard Cinema (fig. 12), per il nuovo formato *safety*, a cui si aggiunge anche una cinepresa 28mm, il New Premier Daylight Loading Safety Standard Motion Picture Camera. Della cinepresa vengono rese disponibili due versioni: una lussuosa «DeLuxe» avvolta in vera pelle Morocco, equipaggiata con una lente f/3.1 dotata di messa a fuoco manuale e una economica «Favourite» il cui corpo macchina è rivestito con pelle di imitazione e corredato di una lente f/7.7 a fuoco fisso⁷⁰.

Cook sembra intuire le potenzialità del mercato cinematografico amatoriale tanto che, oltre al nuovo lancio del New Premier Pathéscope con il nome Peerless Standard

⁶⁸ Brevetto FR 448.492 del 27/11/1911, *Appareil de projection cinématographique*.

⁶⁹ R. Abel, *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896-1914*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1994, p. 47.

⁷⁰ Cfr. A.D. Kattelle, *Home Movies: A History of the American Industry...*, cit., p. 62.

Projector⁷¹, riesce a concludere un duplice accordo commerciale: con le scuole di New York per la fornitura di pellicole didattiche e con le aziende per la distribuzione di film di formazione. Nel 1920 il catalogo dei film 28mm arriverà a offrire circa 1600 bobine per un totale di quasi 1200 titoli. Con il servizio Pathéscope Film Exchange, istituito nelle principali città, viene inoltre prevista la possibilità di noleggiare le pellicole.

Quasi contemporaneamente alla ditta francese, anche negli Stati Uniti Thomas Edison annuncia l'Edison Home Kinetoscope per cui è previsto l'uso di pellicola non infiammabile⁷².

La fiducia riposta da Eastman nella nuova pellicola per uso domestico viene testimoniata da una lettera che scrive il 4 giugno 1912 ad Edison:

Per quanto riguarda la pellicola di acetato di cellulosa, che ti forniamo per il tuo Home Kinetoscope, ti preghiamo di dire che riteniamo che l'articolo sia perfettamente sicuro per l'uso in tali apparecchi o non acconsentiremmo a fornirlo. A nostro avviso, l'utilizzo del nitrato di cellulosa a tale scopo sarebbe del tutto indifendibile e riprovevole⁷³.

L'altro sistema *safety* messo a punto dalla Thomas A. Edison Inc. è l'Edison Home Kinetoscope, il quale utilizza una pellicola prodotta dalla Eastman Kodak 22mm a tre file di immagini 6mm x 4mm intervallate da una perforazione. Questa ingegnosa disposizione risulta essere molto economica tanto che 80 piedi di pellicola utilizzata per l'Home Kinetoscope arrivano ad equiparare 1.000 piedi della standard 35mm⁷⁴. I

⁷¹ Il Peerless Standard Projector viene realizzato dalla Peerless Projector Company, una società sussidiaria della Pathéscope Company of America.

⁷² In realtà, già nel 1906 Eastman Kodak aveva dato inizio alle ricerche per un formato *safety*; tre anni dopo propone una pellicola di acetato di cellulosa, non apprezzata però dagli esercenti cinematografici a causa della minor resistenza meccanica del nuovo supporto rispetto a quello in nitrato, tanto che appena due anni dopo viene ritirata. Cfr. Reese V. Jenkis, *Images and Enterprises, Technology and the American Photographic Industry*, Johns Hopkins UP, Baltimore 1975, cit. in A.D. Kattelle, «The Evolution of Amateur Motion Picture Equipment 1895 – 1965», in *Journal of Film and Video*, 1986, 38, p. 47.

⁷³ «Concerning cellulose acetate film, which we are furnishing you for your Home Kinetoscope, we beg to say that we believe the article to be a perfectly safe one for use in such apparatus or we would not consent to supply it. In our opinion the furnishing of cellulose nitrate for such a purpose would be wholly indefensible and reprehensible», G.E. Matthews and R.G. Tarkington, «Early History of Amateur Motion-Picture Film», in *Journal of the SMPTE*, 03/1955, vol. 64, ristampato in R. Fielding (a cura di), *A Technological History Of Motion Pictures And Television, An Anthology From The Pages Of The Journal Of The Society Of Motion Picture And Television Engineers*, University of California Press, Berkeley e Los Angeles 1967, p. 129.

⁷⁴ Il manuale d'uso mostra la possibilità di potersi servire di tre diversi sistemi di illuminazione: un generatore e bruciatore ad acetilene, per luoghi sprovvisti di elettricità; una lampada elettrica Nernst, successivamente sostituita da una a incandescenza, illuminazione sufficiente per uno schermo di dimensioni ridotte; e una piccola lampada ad arco «baby arc» per proiezioni su grande schermo. Durante l'uso, il proiettore può essere posizionato sopra la valigetta che funziona, così, da piedistallo. Grazie

motivi che causano l'insuccesso del Home Kinetoscope sono molteplici. Innanzitutto è il prezzo a fare da deterrente: se negli stessi anni la paga media giornaliera di un operaio è di 2\$, i 100\$ richiesti per l'apparecchio – circa il doppio del costo di un fonografo di media fascia – rappresentano il vero ostacolo alla diffusione su vasta scala, rendendo il proiettore destinato ad un ristretto numero di potenziali utenti benestanti. L'apparecchio presenta inoltre numerosi problemi tecnici: a sommarsi al mal funzionamento del sistema di avanzamento della pellicola il quale, in assenza del rullo di riavvolgimento, causa interruzioni durante le proiezioni fino a strappi della pellicola, gli acquirenti lamentano anche problemi nell'immagine proiettata la quale, talvolta, risulta parzialmente oscurata (a causa della parziale apertura della “bandella”⁷⁵) e in altri casi doppia (il sistema di slittamento laterale della pellicola non sempre si dimostra efficace nell'allineamento del fotogramma). Forse, però, la motivazione più rilevante può essere rappresentata da Edison stesso il quale, rifiutando l'accordo commerciale proposto da George Eastman che prevedrebbe la costruzione di una rete di distribuzione attuata attraverso i concessionari Kodak, decide invece di affidare la vendita dell'Home Kinetoscope ai propri rivenditori specializzati nella commercializzazione dei fonografi. La strategia adottata da Eastman porta però ad un grande insuccesso commerciale, peggiorato dalla totale incapacità di fornire assistenza dei negozianti, i quali si trovano costretti a restituire i molti apparecchi invenduti⁷⁶.

Il 9 dicembre 1914 un disastroso incendio, divampato nella sezione di finissaggio delle pellicole, avvolge dieci edifici del West Orange Laboratory dove si trovano a lavorare duecentocinquanta persone. Edison e la moglie si precipitano sul posto e assistono al devastante spettacolo fino a mezzanotte, quando i vigili del fuoco riescono finalmente a domare l'incendio. I danni riportati sono talmente ingenti (sette milioni di

all'industrioso sistema di avanzamento, la pellicola viene fatta scorrere attraverso il proiettore per tre volte: quando tutta la prima colonna di immagini è stata proiettata, grazie alla rotazione di una manopola, il gruppo lenti viene spostato, allineandosi così e consentendo la proiezione della seconda. La pellicola viene poi scorsa nel senso inverso; e di nuovo per la terza volta. Inizialmente il proiettore è dotato di una sola bobina poi, a causa dei numerosi problemi legati all'intreccio della pellicola, il meccanismo viene munito di un rullo di riavvolgimento.

⁷⁵ Nell'originale *fire-shutter*, il cui funzionamento viene descritto come una finestra che si allinea al fotogramma dotata di due lamelle che si aprono «The fire shutter, supposed to move out of the way when the projector was cranked at the proper speed, did not always completely clear the aperture, thus obscuring part on the scene». A.D. Kattelle, *Home Movies: A History of the American Industry...*, cit., p. 65. Si è deciso di utilizzare in italiano il termine “bandella” o “serranda”, termine con il quale veniva indicato lo stesso dispositivo nei proiettori 35mm. Ringrazio Mirco Santi per l'aiuto nella traduzione.

⁷⁶ Sull'Home Kinetoscope si rimanda in particolare modo al contributo di B. Singer «Early Home Cinema and the Edison Home Projecting Kinetoscope», in *Film History*, Indiana University Press, vol.II, 1, 1988, pp. 37-69.

dollari, contro i soli due coperti dall'assicurazione⁷⁷) da segnare l'epilogo della storia di Edison nell'industria cinematografica, sia amatoriale che professionale⁷⁸.

Nel 1917 la Movette Camera Company di Rochester commercializza una nuova cinepresa predisposta per pellicola Eastman Kodak 17,5 mm con due perforazioni rotonde per ciascun lato del fotogramma in nitrato di cellulosa. I devastanti effetti potenzialmente derivanti dall'utilizzo del supporto infiammabile in fase di proiezione non comportano lo stesso pericolo durante le riprese, così per il Sistema Movette viene previsto lo sviluppo del negativo in laboratori professionali i quali restituiranno all'utente una nuova stampa positiva *safety*. La versione pronta per la proiezione di ciascun rullo di pellicola da 50 piedi può inoltre essere giuntata fino ad un massimo di 200 piedi e reinserita all'interno di un magazzino⁷⁹. La scatola di metallo che racchiudeva la pellicola facendone uscire una piccola sezione per il caricamento nella cinepresa rappresenta il primo sistema a caricatore disponibile per cineprese amatoriali⁸⁰. Il Movette da «un'ordinaria macchina fotografica» può diventare cinepresa semplicemente «girando la manovella».

Pensa al piacere e alla soddisfazione di avere ora, e per i tuoi posteri, vividi ritratti in movimento di eventi e persone amate – la gioia di poter rivivere scene e ricordi, a casa tua, a tuo piacimento⁸¹!

Un ulteriore brevetto viene registrato l'11 aprile 1914. A rivendicarne la paternità è un «oscuro»⁸² signore, Herman C. Schlicker, il quale dichiara l'invenzione di un nuovo apparecchio capace di registrare immagini in movimento senza interruzioni: il Kinethograph. Il nuovo sistema, dotato di un motore a molla autonomo connesso a un

⁷⁷ Cfr. «Edison Sees His Vast Plant Burn», in *The New York Times*, 10/12/1914.

⁷⁸ Cfr. A.D. Kattelle, *Home Movies: A History of the American Industry...*, cit., p. 65.

⁷⁹ A.D. Kattelle, «The Evolution of Amateur Motion Picture Equipment 1895 – 1965», cit., p. 49.

⁸⁰ Cfr. B. Coe, *The History of Movie Photography*, Ash&Grant, London 1981, p. 165.

⁸¹ «Think of the pleasure and satisfaction of having now, and for your posterity, living likenesses in motion of events and loved ones – the joy of being able to live over again scenes and memories in motion pictures, in your home, at your will!», traduzione mia. La serie delle citazioni è tratta dalla pubblicità della Movette (fig. 13).

⁸² Kattelle, parla di Schlicker come di «an obscure German national living in New York». La motivazione di tale appellativo può essere rintracciata nella nota 44 del terzo capitolo nella quale lo studioso chiarisce che quando nel 1914 Schlicker registra il brevetto per il Kinethograph, si dichiara un cittadino tedesco residente a New York, mentre quando nel 1919 firma il brevetto per un *Moving-picture-film container* le sue generalità lo indicano come un cittadino statunitense residente a Milwaukee. Cfr. Ivi, p. 66; Brevetto US1256931 A del 11/04/1914, *Kinetograph*; Brevetto US1537196 A del 08/11/1919, *Moving-picture-film container*.

meccanismo capace di permettere il trascinarsi della pellicola senza interruzioni, permetterebbe l'impressione in successione più pellicole attraverso il passaggio da un magazzino all'altro, sempre all'interno del corpo macchina, e senza che queste vengano colpite dalla luce⁸³.

Il desiderio di poter superare i limiti temporali dati dalla lunghezza del supporto fotosensibile, grazie ad un caricamento automatico della pellicola, rappresenta un ulteriore tassello da aggiungere al processo che vede gli apparati amatoriali coinvolti nello sviluppo di una maggiore portabilità.

Quando Schlicker registra il suo brevetto, lo fa proponendo un potenziamento di una macchina già esistente, il Kinetograph, il cui funzionamento – come accade per le pistole a canne rotanti – rimanda al movimento circolare e intermittente, quello dell'impressione delle immagini sulla pellicola. Il guizzo che collega Schlicker all'invenzione di Colt sta nell'intuizione della necessità di ridurre i passaggi di preparazione d'uso, aumentando il numero di operazioni fatte in modo interno e automatico dalla macchina stessa. Ed è quello che tenta Schlicker con la sua «cintura di pellicola senza fine»⁸⁴ la quale trova il proprio omologo nel mondo militare forse maggiormente nel più contemporaneo caricatore a nastro, che non nelle cartucce contenute nella cintura del pistolero le quali richiedono per il caricamento un maggiore intervento manuale⁸⁵.

L'innovazione intorno alla quale si sviluppa la cintura di pellicola senza fine sottolinea inoltre l'esigenza di un'evoluzione del mezzo in favore di una maggiore riduzione del livello di mediazione percepito e, quindi, la necessità di diminuire le

⁸³ Cfr. Brevetto US1256931 A del 11/04/1914, *Kinetograph*.

⁸⁴ «the endless film belt» Brevetto US1256931 A del 11/04/1914, *Kinetograph*.

⁸⁵ Se uno dei primi brevetti per la carica a nastro per armi a cartuccia metallica è quello presentato da Fortune L. Bailey nel 1875 per un'arma a canne rotanti funzionante a manovella (Brevetti US173752 A del 29/11/1875 e US173751 A del 08/12/1875), la prima versione moderna prodotta in serie deve essere attribuita a Hiram Maxim il quale perfeziona il sistema di carica realizzandole attraverso la sovrapposizione e la cucitura di due lunghe strisce di tela tali da dare forma a una serie di tasche distanziate l'una dall'altra in maniera costante. A rafforzare i rimandi tra i due mondi si pone la mitragliatrice Maxim, brevettata nel 1885 (Brevetto US430210 A del 09/07/1885) come prima arma automatica *portatile* (anche se nella sua prima versione per lo spostamento richiedeva l'intervento di 4-6 uomini) e adottata dall'esercito inglese quattro anni dopo. Il metodo di avanzamento della pellicola previsto da Schlicker non lascia che il supporto fotosensibile fuoriesca dal corpo macchina, come invece accade per il corrispettivo militare: la pellicola è, infatti, descritta come una banda infinita disposta a spirale che, tentando di superare il limite del singolo caricatore, si sviluppa fino a raggiungere 119 piedi di pellicola standard. Cfr. «Vitalux Tubular Film, Camera and Projector», in *Progress Report of the Society of Motion Picture Engineers Presented at the Convention in May, 1923*.

operazioni di preparazione tramite l'implementazione di automatismi tali da permettere al cineamatore di essere sempre pronto a girare – *to shoot* – il prossimo film.

Il 12 agosto 1924 Schlicker registra il brevetto per un proiettore il quale attira l'attenzione di John R. Freuler⁸⁶. Freuler vede nel prototipo di Schlicker una potenziale occasione commerciale così, acquistato il brevetto, dà inizio alla produzione⁸⁷ della cinepresa e del proiettore. Una brochure aziendale proclama: «Vitalux Makes Yesterday Today»⁸⁸.

L'invenzione della cintura di pellicola senza fine si rivela però un sistema troppo chiuso, rendendo evidenti i limiti di funzionamento. Herbert C. McKay, nel suo *Motion Picture Photography for the Amateur*, edito nel 1924, – uno dei primi manuali destinati ai cineamatori americani – lamenta a proposito del Vitalux l'impossibilità di poter intervenire sulla pellicola, né per rimuovere i singoli fotogrammi, né per intervenire con il colore⁸⁹. Il mal funzionamento del sistema si estende anche al proiettore: è infatti documentato da Kattelle il rinvenimento di vesciche su alcune pellicole.⁹⁰ Infine, l'impossibilità di giuntare il film, limitato così ad una durata massima di due minuti, si scontra negli stessi anni con la commercializzazione da parte della Kodak, della Bell&Howell e della Victor Animatograph Corporation, tra il 1923 e il 1924, di nuove cineprese amatoriali con pellicole più brevi, di soli cento piedi ma che, potendo essere montate tra loro, offrono la possibilità di una proiezione maggiore di un'ora. I ripetuti tentativi attuati, nei seguenti quattro anni, dalla Vitalux Company⁹¹ per sopravvivere alla concorrenza di imprese già affermate nel mercato amatoriale, si rivelano vani, tanto che nell'agosto del 1927 la società viene sciolta.

⁸⁶ John R. Freuler, presidente anche del Vitalux Cinema Company è anche cofondatore, insieme a Harry E. Aitken, della Mutual Film Company di Milwaukee, azienda impegnata nella produzione e distribuzione cinematografica, la quale vanta dodici film realizzati tra il 1916 e il 1917 con Charles Spencer Chaplin.

⁸⁷ Da qui lo spostamento di Schlicker a Milwaukee (v. nota 74).

⁸⁸ Cfr. A.D. Kattelle, *Home Movies: A History of the American Industry...*, cit., p. 66.

⁸⁹ Cfr. H.C. McKay, *Motion Picture Photography for the Amateur*, Falk Publishing Co., New York 1924, pp. 20-23. Il presente volume sarà oggetto di maggiore approfondimento nel secondo capitolo «La formazione dello sguardo».

⁹⁰ Cfr. A.D. Kattelle, *Home Movies: A History of the American Industry...*, cit., p. 68.

⁹¹ La Vitalux Company cambia prima il nome in The Automatic Movie Display Corporation e successivamente stringe una collaborazione con la Willoughby per la creazione di un servizio di noleggio di film del circuito commerciale disponibili in formato ridotto.

I.3 Impressioni positive

Vincitori e vinti escono dalla fine della Grande Guerra indeboliti. L'impresa cinematografica francese è costretta da una serie di difficoltà finanziarie ad adottare alcune strategie nella gestione. Un ulteriore pericolo è rappresentato dall'industria cinematografica statunitense, la cui capacità concorrenziale si rivela in costante crescita. Al fine di consolidare la presenza della Pathé Frères in due distinti settori commerciali, nel 1918 l'azienda viene scissa in due compagnie indipendenti: la *Compagnie des machines parlantes* e la *Pathé Cinéma*.

Un nuovo impulso proveniente dal mercato amatoriale rinnova lo slancio dell'impresa francese che nel 1922 presenta un nuovo formato *safety* 9,5mm. Le dimensioni dei singoli fotogrammi 6,5x9mm consentono di sfruttare a pieno il supporto, grazie anche all'unica fila di fori rettangolari posizionati centralmente tra un fotogramma e l'altro.

Nel Natale del 1922, sempre al grido di *Le cinéma chez soi*, una nuova campagna pubblicitaria annuncia l'uscita di un proiettore cinematografico domestico non solo dalle dimensioni maggiormente ridotte, ma anche più facile da usare e meno costoso: il piccolo Pathé-Baby. Come già era accaduto per il Pathé Kok 28mm, insieme al proiettore viene commercializzata una parte delle pellicole del circuito istituzionale stampate nel nuovo formato, rese disponibili attraverso un catalogo che nel 1923 conta oltre 400 titoli molti dei quali appartenenti al genere «Commedia e drammi», ma anche «Storia naturale» e «*Voyages - Us et coutumes*», insieme ad una nutrita proposta di film «Religiosi e sulla Bibbia».

Il 9,5mm rappresenta un formato particolarmente interessante perché, oltre a contribuire alla diffusione nel panorama europeo di uno standard specificatamente amatoriale, con il corposo catalogo per la vendita e il noleggio dei film, la Pathé rafforza lo sviluppo di un circuito commerciale parallelo⁹². Seguendo le istruzioni del manuale, una volta predisposta la pellicola per la proiezione, si consiglia di «sedersi dietro l'unità e tenerla con la mano sinistra sul lato della scatola del meccanismo. Con la

⁹² Cfr. A. Shneider, «“Felice Logatto”, “Bernardo l'eremita” e i “Boys”... », cit., p. 444.

mano destra, afferrare la manovella tra le prime tre dita e iniziare a girare con un movimento libero attorno al polso»⁹³.

«[U]na borsetta, leggera, portatile e simile a un giocattolo»⁹⁴: è con queste parole che l'ingegnere Louis J. Didée, impegnato nelle ricerche svolte nei laboratori di Joinville, descrive il nuovo proiettore Pathé. Perfino lo stesso brevetto depositato il 21 febbraio 1921 registra l'invenzione come un «*Cinématographe-jouet*. [...] L'oggetto della presente invenzione è un cinematografo giocattolo»⁹⁵. L'apparecchio è effettivamente molto semplice da usare in quanto la pellicola viene automaticamente caricata nella parte inferiore del proiettore, dalla quale è poi espulsa alla fine della proiezione per essere inserita nuovamente nel magazzino⁹⁶. La grande semplicità d'uso ricercata dall'azienda francese per il proiettore è resa nella campagna pubblicitaria del 1924 dall'immagine di una bambina che, senza l'aiuto di alcun adulto, proietta un film alla propria famiglia (fig. 14)⁹⁷.

Il gruppo di ricercatori guidati da Didée testano i vari metodi di riversamento per pellicola conosciuti al momento. Tra questi viene analizzato anche quello in sperimentazione presso i laboratori della Eastman Kodak, sistema però ritenuto troppo complicato da replicare a casa. Gli studi del chimico italiano Rodolfo Namias che portano alla formulazione del processo di inversione delle immagini fotografiche per dissoluzione degli alogenuri d'argento tramite agenti ossidanti⁹⁸, processo presentato a Firenze nel 1899 in occasione del secondo congresso fotografico italiano, costituiscono

⁹³ «Pour Projeter. Il est préférable de s'asseoir derrière l'appareil et de maintenir celui-ci avec la main gauche placée sur le côté de la boîte du mécanisme. Avec la main droite, saisir la manivelle entre les *trois premiers doigts* et commencer à tourner d'un mouvement dégagé autour du poignet», in *Manuel d'Emploi et d'Entretien* fornito con il proiettore Pathé-Baby, 1922 (corsivi, enfasi e maiuscole riportati in nota come nell'originale), traduzione mia.

⁹⁴ «[A] handbag, light, portable and looking something like a toy» L.J. Didiee, «Memories of the Early History of 9.5mm Film», in *Journal of the SMPTE*, 01/12/1966, p. 1181.

⁹⁵ «La présente invention a pour objet un cinématographe jouet» Brevetto FR 541.664 del 21/02/1921, *Cinématographe-jouet*.

⁹⁶ Cfr. B. Coe, *The history of movie photography*, cit., p. 166.

⁹⁷ Pubblicità tratta dalla rivista *Les Annales*, 12/10/1924.

⁹⁸ Il processo dei «Positivi diretti» è illustrato da Namias stesso nel *Manuale pratico di fotografia*. La lastra subisce un processo di sviluppo consistente in un primo bagno all'idrochinone, seguito da un risciacquo e un bagno in una soluzione di persolfato d'ammonio e allume, utile al dissolvimento totale degli alogenuri d'argento non impressionati che formano l'immagine negativa. Ancora più efficace in questo passaggio viene indicato l'utilizzo di una soluzione di permanganato. Il risultato è quello di «un diapositivo bianco di bromuro d'argento» il cui annerimento viene ottenuto mediante un nuovo bagno di sviluppo fatto in piena luce. La lastra viene successivamente risciacquata e lasciata asciugare, senza sottoporla ad alcun fissaggio. Cfr. R. Namias, *Manuale pratico di fotografia*, Società Anonima Cooperativa Tipografia degli Operai, Modena 1900, p. 240.

la base dalla quale si sviluppano le ricerche sia francesi, sia americane sulla pellicola invertibile.

La pellicola all'acetato con emulsione sensibile rende superfluo il passaggio della stampa poiché dallo sviluppo diviene possibile ottenere direttamente il positivo per la proiezione⁹⁹. Come già sottolineato, i positivi diretti presentano tuttavia lo svantaggio di poter avere un'unica copia del film, il quale potrà essere duplicato soltanto attraverso procedimenti molto costosi.

Nel dicembre 1923 Pathé annuncia l'arrivo della cinepresa¹⁰⁰. Insieme viene commercializzata la pellicola invertibile disponibile in due formati: come caricatore, oppure come bobina. Quest'ultimo rappresenta la forma maggiormente diffusa, distribuito in pacchetti di carta stagnola da inserire all'interno di un caricatore vuoto in bachelite a chiusura ermetica con due camere: una per la pellicola ancora da impressionare e una per quella esposta. Sarà sufficiente spingere il caricatore all'interno e da esso estrarre la pellicola da inserire nel *gate* («il sistema di caricamento più semplice finora»¹⁰¹). Secondo quanto riportato nel 1923 nel brevetto dell'*Apparatus for taking cinematographic views*, Pierre Sylvain Gauriat dichiara che «La presente invenzione si riferisce ad [...] un apparato di piccole dimensioni che non occupa più spazio di un apparecchio fotografico del tipo standard e può essere facilmente usato dai dilettanti poiché le operazioni necessarie al caricamento e alla sostituzione della pellicola impressionata sono state ridotte al minimo e di natura estremamente semplice»¹⁰².

⁹⁹ Nel processo ideato da Didée la seconda esposizione alla luce artificiale viene sostituita da un bagno chimico che trasforma gli alogenuri d'argento in un'immagine positiva. Come illustrato da Harold B. Abbott, il procedimento si componeva di un primo bagno di sviluppo utile alla produzione dell'immagine negativa, seguito da un bagno di inversione e poi da un bagno sbiancante; dopo due minuti di esposizione della pellicola alla luce del sole, grazie ad un bagno oscurante sarebbe stato possibile ottenere il positivo per la proiezione. Cfr. H.B. Abbott, *The Complete 9.5-mm. Cinematographer*, The Amateur Photographer & Cinematographer, Iliffe & Sons, London 1937, pp. 90-104.

¹⁰⁰ Si segnala una discrepanza nella datazione: F. Ferrero indica nello stesso anno (1922) l'uscita dell'intero sistema Pathé-Baby composto dalla pellicola 9,5mm invertibile, la cinecamera e il proiettore («Storia e sviluppo del cinema formato ridotto», cit., p. 2); B. Coe data l'uscita sul mercato del proiettore nel 1922 e quella della cinepresa il 4 Novembre 1923, (*The history of movie photography*, cit., pp. 166,168); A.D. Kattelle fa risalire l'uscita del proiettore al dicembre del 1922 e l'uscita della cinecamera insieme alla pellicola invertibile a distanza di un anno (dicembre 1923), («The Evolution of Amateur Motion Picture Equipment 1895-1965», cit., pp. 50-51); K. Fiorini e M. Santi condividono la seconda datazione, («Per una storia della tecnologia amatoriale», in *Comunicazioni sociali*, 2005, 3, p. 430).

¹⁰¹ «[T]he simplest loading system so far». B. Coe, *The history of movie photography*, cit., p. 168.

¹⁰² «This invention relates to apparatus for taking cinematographic views and it more particularly concerns an apparatus of small size which occupies no more space than a photographic apparatus of the standard type and may be easily used by amateurs, the manipulations necessary for putting the film in place and for

La Pathé-Baby si distingue per la sua maneggevolezza e leggerezza, tanto da essere «quasi tascabile»¹⁰³. Il primo modello commercializzato prevede l'avanzamento della pellicola con un sistema manuale. Affinché il filmato riesca a restituire una visione fluida, priva di «sfarfallamento»¹⁰⁴, è necessario che siano impressi almeno 16 fotogrammi al secondo, con una velocità di avanzamento di due giri al secondo. Per facilitare la buona riuscita della ripresa, la cinecamera nello stesso anno viene dotata di un motore a molla racchiuso in una scatola supplementare la quale, però, ne raddoppia il peso e le dimensioni. Nel 1925 un terzo modello incorpora il motore all'interno dell'apparecchio in una soluzione nuovamente maneggevole. Viene immessa sul mercato anche una versione motorizzata del proiettore ma, in questo caso, l'alimentazione è elettrica ed è la stessa che fa funzionare la lampadina.

Nonostante un grande impegno promozionale, il sistema 9,5mm non riesce ad affermarsi nel mercato statunitense, dove viene commercializzato con il nome di Pathex. Oltre all'accesa competizione da parte della Kodak sul mercato americano, un altro problema che impedirà alla Pathé di riuscire ad imporre il 9,5mm come formato amatoriale universalmente riconosciuto sarà la mancata standardizzazione dei caricatori 9,5mm i quali potevano essere utilizzati ciascuno limitatamente per un numero ristretto di modelli di cinepresa.

A rimarcare la grande facilità d'uso del dispositivo è in particolar modo dalla seconda metà degli anni Venti che le campagne pubblicitarie Pathé-Baby propongono un immaginario fatto di bambini alle prese con pellicole, proiettori e cinecamere¹⁰⁵, lontano dal reale controllo esercitato dal capofamiglia sulle attrezzature tecniche. Se cineprese e proiettori vengono associati nella pubblicitaria alla dimensione ludica, i bambini divengono in questi anni gli interlocutori prediletti ai quali la Pathé si rivolge¹⁰⁶. E non solo per il tempo libero: la casa francese fornisce anche un servizio di

changing it after the photographing being reduced to a minimum and of an extremely simple nature.»
Brevetto CA 234664 A del 02/10/1923, *Apparatus for taking cinematographic views*, traduzione mia.

¹⁰³ F. Ferrero «Storia e sviluppo del cinema formato ridotto», cit., p. 2.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ «Intorno alla metà degli anni Venti, l'immaginario cinematografico degli italiani dovette aprirsi a orizzonti del tutto inaspettati e innovativi. Il cinema sembrò per la prima volta calarsi nella vita di tutti i giorni: iniziarono a diffondersi le pubblicità che rappresentavano neonati aggrovigliati nelle pellicole; adolescenti, per i marciapiedi, impegnati a tirarsi addosso bobine; mamme che filmano le figlie; Babbo Natale con cineprese nel sacco dei doni; fidanzati dediti a immortalare romantiche gite in barca, oppure ancora bambini in spiaggia che, al posto dei secchielli, posizionano treppiedi per un nuovo gioco», in A. Cati, *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, Vita e Pensiero, Milano 2009, p. 3.

¹⁰⁶ Cfr. E. Mosconi, «Il cinema per tutti...», cit., p. 459.

supporto didattico offrendo una serie di pellicole la cui distribuzione non si rivolge esclusivamente alle istituzioni scolastiche delle città, ma arriva a comprendere anche tutte «le scuole rurali e [i] piccoli centri, oltre che le varie istituzioni educative locali»¹⁰⁷. «Il Pathé-Baby proietta la luce nel cervello dei ragazzi e ricreandoli li istruisce. È il commento vivente delle lezioni del maestro. Le sue proiezioni fanno conoscere la vita, sviluppano le idee, apprestano il lavoro dell'intelligenza ed aumentano l'esperienza», recita la réclame (fig. 15). Nel primo numero del bollettino italiano Pathé-Baby edito nell'ottobre del 1928 ben quattro rubriche vedono come destinatari privilegiati i *piccoli Pathebabysti*: oltre ad una sezione dedicata al Pathé-Baby didattico, una alle strisce di Felice Logatto – sostituito poi dal terzo numero dalle avventure di Temistocle Sbarazzini Cinereporter, sempre pronto con la propria cinepresa Pathé a partire per un nuovo viaggio – e una rubrica di corrispondenza con i piccoli lettori, appare una sezione «Per i più piccini». È proprio in questo spazio che nel secondo numero ci si rivolge ai giovani lettori, ai quali si ricorda, dal momento che la scuola è iniziata da un mese, oltre ad accompagnare l'importo dell'abbonamento con un «bel biglietto»¹⁰⁸, l'utilità didattica dei filmati Pathé grazie ai quali è possibile imparare divertendosi¹⁰⁹. Il giocattolo si conferma ben presto come un divertimento per soli adulti, tanto che già nel sommario dell'ottavo numero permangono la rubrica dedicata alle pellicole didattiche e lo spazio per le avventure del cinereporter, ma sono ormai scomparse la corrispondenza e le pagine «Per i più piccini».

Il processo per l'elaborazione della pellicola si rivela evidentemente ricco di insidie, tanto che pur essendo dettagliatamente descritto nel manuale della camera, questo viene nuovamente trattato nel bollettino del 1929 dove, all'interno della rubrica «Consigli e suggerimenti», vengono raccolte le indicazioni *Per ottenere una buona inversione*: la principale delle quali è quella di «curare i lavaggi!!!»¹¹⁰. Tale metodo,

¹⁰⁷ «Il Cinematografo in tutte le scuole», in *Pathé-Baby*, Roma, maggio 1929, 8.

¹⁰⁸ Nel 1928, in occasione del lancio del Bollettino Pathé-Baby, viene indetto un concorso per i biglietti scritti da bambini in accompagnamento all'importo dell'abbonamento al Bollettino Pathé-Baby. Ai venti «più originali e graziosi» saranno spediti dieci film a scelta tra quelli del catalogo Pathé. «I concorsi “Pathé-Baby”», in Bollettino Pathé-Baby, 10/1928, 1.

¹⁰⁹ Bollettino Pathé-Baby 11/1928, 2.

¹¹⁰ Nell'articolo si spiega che gran parte degli insuccessi siano da attribuire alla mancata cura in fase di lavaggio. Il maggiore ostacolo alla buona riuscita dello sviluppo è rappresentato dall'«impazienza ben spiegabile di conoscere al più presto i risultati delle prese». I diversi gradi di acidità e alcalinità dei bagni, ai quali la pellicola viene sottoposta durante le fasi dello sviluppo, se non accuratamente eliminati attraverso il risciacquo, avrebbero comportato il fasciamento di residui delle sostanze stesse da l'uno all'altro, modificandone così l'azione chimica e determinando, irreversibilmente, l'alterazione della pellicola. La difficoltà del processo è ben resa dall'articolo che evidenzia la necessità di accompagnare il

solo apparentemente semplice, non riscuote il favore di molti *Pathebabysti*, tanto che la ditta francese predispone un laboratorio di elaborazione delle pellicole che consenta al cineamatore di potersi sentire sicuro di un risultato professionale.

Il bollettino, attraverso il quale la ditta francese si rivolge ai propri clienti cineamatori, si inserisce all'interno di quel processo di «'democratizzazione' del lessico tecnologico» che, insieme «all'effettiva 'addomesticazione' degli apparati»¹¹¹, nella seconda metà degli anni Venti investe la dimensione amatoriale. Anche attraverso la pubblicistica, la Pathé sceglie la strada della semplificazione, decidendo di adottare un linguaggio privo di tecnicismi. Come sottolineato da Alice Cati, in questo processo volto a ridurre le distanze, chiunque – purché provvisto di sufficienti risorse economiche – può diventare attore o regista. Ha così inizio il «mito della *cinematografia per tutti*»¹¹².

Anche negli Stati Uniti compare la prima cinepresa con pellicola invertibile: il 5 luglio del 1923 la Eastman Kodak Company di Rochester commercializza il sistema Cine Kodak, cinepresa e proiettore per pellicola *safety* 16mm. Il nuovo supporto fotosensibile rappresenta il punto di arrivo delle ricerche che John G. Capstaff¹¹³ sviluppa tra il 1914 e il 1916 presso i laboratori Kodak, ricerche attraverso le quali il sistema utilizzato per la camera di Barnes¹¹⁴ con pellicola 35mm a doppia fila di immagini viene rielaborato per la realizzazione di un nuovo apparecchio per il mercato amatoriale. Il metodo di Barnes presenta però due problemi: il primo è dato dalla composizione del supporto fotosensibile per la cui realizzazione si prevede ancora l'impiego del nitrato di cellulosa; il secondo dal sistema tradizionale previsto per lo

cineamatore passo dopo passo lungo le varie fasi del processo di sviluppo specificando passaggi e tempi che, nel caso del singolo lavaggio, prevede lo «scorrere attraverso un bottone nel fondo della bacinella un piccolo filetto d'acqua» per ben 15 minuti. Cfr. «Per ottenere una buona inversione», in *Bollettino Pathé-Baby*, 05/1928, 8.

¹¹¹ V. Re, M. Santi, «Diritto allo sguardo. Film di famiglia e patrimonio immateriale: il 'caso' veneziano», in L. Zagato, M. Vecco (a cura di), *Citizens of Europe Culture e diritti*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2015, p. 306.

¹¹² A. Cati, *Pellicole di ricordi...*, cit., p. 3 (corsivo in originale).

¹¹³ John G. Capstaff, ingegnere di formazione, dopo un primo impiego presso uno fotografo di Newcastle, apre il proprio studio nel quale porta avanti le ricerche sulle pellicole. Nel 1912 il suo lavoro cattura l'attenzione di Charles Mees, allora direttore del Kodak Research Laboratories, il quale lo assume inserendolo nel team di ricerca. Cfr. A.D. Kattelle, *Home Movies: A History of the American Industry...*, cit., p. 80.

¹¹⁴ Gli studi di Frederick W. Barnes conducono alla realizzazione di una cinepresa sperimentale per pellicola 35mm in nitrato presentata nel 1914. Il supporto fotosensibile, impressionato per metà, poteva essere utilizzato per due passaggi, creando così una duplice fila di immagini. La camera poteva anche funzionare da proiettore grazie alla rimozione della parte posteriore e l'aggiunta di una fonte luminosa. Tale utilizzo della pellicola era mutuato, a sua volta, dalla cinepresa Picturescope realizzata da C.E. Dressler nel 1910. Cfr. F. Ferrero «Storia e sviluppo del cinema formato ridotto», cit., p. 2.

sviluppo della pellicola. Capstaff decide allora di riprendere in mano gli studi del professor Namias al fine di poter trovare un metodo che consenta di ottenere una pellicola invertibile. I primi risultati della ricerca vengono mostrati ad Eastman il quale, apprendendo che il metodo di sviluppo diretto della pellicola avrebbe consentito un'apprezzabile riduzione dei costi, decide di dare l'approvazione per l'inizio di un programma di sviluppo, la cui attivazione è però sottoposta alla condizione che questo sia finalizzato alla produzione di una pellicola *safety*, unica che potrà essere prodotta dalla Eastman Kodak per il mercato amatoriale. Un ulteriore risultato stimola il gruppo di ricerca di cui fa parte Harris B. Tuttle: si scopre che la granulometria media nell'immagine ottenuta grazie al processo di inversione è notevolmente inferiore rispetto a quella ottenuta per i fotogrammi del sistema 35mm a due file di immagini; la presenza di una grana più fine assicura così un maggiore livello di dettaglio¹¹⁵.

Il 6 aprile del 1917, in seguito alla dichiarazione di guerra contro la Germania, gli Stati Uniti prendono parte al conflitto. Capstaff risponde alla chiamata alle armi prestando servizio come istruttore presso la Eastman Kodak School of Aerial Photography. Una volta ripresi nel 1919 gli esperimenti per il nuovo supporto fotosensibile, si procede alla definizione del formato: la dimensione appropriata per una fruizione sia domestica, sia scolastica o aziendale, viene individuata in una proiezione di 6x9 piedi, ottenuta grazie ad una porzione di pellicola 10x7,5mm. Con l'aggiunta di 3mm e una perforazione su ciascun lato per fotogramma, la larghezza del nuovo formato raggiunge i 16mm¹¹⁶. Mentre in quello francese la massima ottimizzazione dello spazio è garantita dalla perforazione centrale, il formato americano riesce a offrire dimensioni maggiori del fotogramma. Nonostante ciò, il numero delle immagini per metro si attesta al solito risultato: 131,5 sia per quello della Pathé, che per quello della Kodak. La composizione scelta per la pellicola *safety* invertibile è in acetato di cellulosa da sviluppare non in modo domestico, ma professionalmente, presso uno dei laboratori

¹¹⁵ Cfr. G.E. Matthews and R.G. Tarkington, «Early History of Amateur Motion-Picture Film», cit., p. 133.

¹¹⁶ La forma della perforazione, inizialmente circolare, viene sostituita nel gennaio del 1923 con una rettangolare ad angoli arrotondati (Cfr. Ivi, p. 132). La fila di perforazioni sul lato destro nel 1929 lasceranno il posto a una pista sonora. (Cfr. K. Fiorini, M. Santi, «Per una storia della tecnologia amatoriale», cit., p. 431). Per Ferrero l'introduzione della pista sonora è anticipata al 1927 (F. Ferrero «Storia e sviluppo del cinema formato ridotto», cit., p. 3).

Kodak¹¹⁷. La bobina viene fornita all'interno di un contenitore in acciaio con testa e coda di carta nera, in modo da consentire il caricamento diurno.

Il nuovo sistema 16mm trova applicazione in una prima cinepresa prototipo nel maggio del 1920, mentre una versione sperimentale del proiettore sarà pronta a distanza di pochi mesi¹¹⁸. Uno dei i primi test effettuati sulla pellicola e sulla camera viene condotto nel 1921 da Marion Gleason, la moglie dell'organista privato di Eastman, la quale gira il documentario *A Child's Birthday Party*. Sarà la stessa donna a raccontare in un'intervista di come la scelta fosse ricaduta su di lei proprio per dimostrare che anche il più profano, sarebbe stato in grado di utilizzare la cinepresa¹¹⁹.

Il risultato ottenuto convince Eastman a tal punto da decidere di invitare a Rochester, per una dimostrazione del nuovo sistema, i rappresentanti delle altre due case produttrici di cinecamere: la Bell & Howell e la Victor Animatograph Corporation¹²⁰. Emergono così ancora una volta le spiccate doti imprenditoriali di Eastman il quale attraverso la collaborazione con le due case produttrici sarebbe riuscito non solo a garantire piena compatibilità del proprio formato con le cineprese commercializzate dalle altre, ma con questo nuovo sistema avrebbe, inoltre, eliminato dal mercato quell'insieme di tecnologie ad uso amatoriale compatibili con il formato 17,5mm, per le quali spesso veniva ancora utilizzata la pellicola 35mm infiammabile tagliata a metà¹²¹.

Nel 1923 la Cine-Kodak è pronta ad entrare nel mercato americano in una scatola di alluminio 8¹/₂ x 8 x 4⁵/₈. Il rilevatore del livello del metraggio è posto ad altezza vista, mentre il controllo del diaframma e del fuoco della lente sono posizionati nella parte posteriore della cinepresa. Affinché al cineamatore sia garantita una buona *performance*, la Kodak lancia il nuovo sistema con l'offerta di un set completo

¹¹⁷ «a controlled second exposure or re-exposure». L'intuizione di Capstaff sta infatti nell'introduzione di una seconda esposizione da effettuare in modo controllato. Per una completa analisi del processo di sviluppo si rimanda a G.E. Matthews and R.G. Tarkington, «Early History of Amateur Motion-Picture Film», cit., pp. 129-141.

¹¹⁸ Cfr. G.E. Matthews and R.G. Tarkington, «Early History of Amateur Motion-Picture Film», cit., p. 132

¹¹⁹ Cfr. D. Collins, *The Story of Kodak*, Harry Abrams, Inc. Publisher, New York, 1990, p. 163, op. cit. in R.C. Montaña, *Portable Moving Images...*, cit., p. 78.

¹²⁰ In realtà quando la Bell & Howell riceve l'invito, l'azienda ha appena portato a termine la progettazione di una cinepresa per pellicola 17,5mm in nitrato. Dopo aver partecipato alla presentazione del nuovo formato, immediatamente l'azienda passa alla progettazione di una nuova camera 16mm. Avendo da pochi anni lanciato sul mercato un sistema composto da cinepresa e pellicola 28mm *safety*, dopo un'iniziale titubanza, anche la Victor Animatograph decide di abbandonare il proprio in favore del nuovo sistema Kodak.

¹²¹ Cfr. L. Lipton, *Independent Filmmaking*, Edwards Brothers, Michigan 1972, p. 24.

composto da cinepresa, treppiedi, proiettore, schermo e giuntatrice ad un prezzo di \$335¹²². A causa dell'avanzamento manuale della pellicola presente nel primo modello, il treppiede rivela la propria occorrenza in fase di ripresa, rendendo però la macchina meno maneggevole. Già nel luglio del 1925 un nuovo Modello B viene provvisto di un motore a molla, sostituito poi da uno elettrico della Mastercraft Corporation alimentato da una batteria Willard. Quest'ultima versione, oltre a presentare un mirino per la visione diretta, incorpora un mirino per riflessione.

Il tentativo attuato dalla Kodak di liberare i facoltosi dilettanti interessati alla pratica cinematografica dall'uso, e quindi dall'ingombro, del treppiede, così come l'inserimento dei primi sistemi di automazione relativi all'avanzamento della pellicola, sembra rispondere al desiderio di uno strumento camera più agevole, capace di essere utilizzato non solo in situazioni statiche, ma anche in occasioni in cui la maneggevolezza e la portabilità rappresentano caratteristiche necessarie, come ad esempio durante i viaggi. Ma non solo: entrambe le case produttrici, sia francese, sia americana, promuovono un sistema di inserimento della pellicola tramite caricatore in modo da ridurre le operazioni – e di conseguenza il tempo – necessari alla preparazione della cinepresa. Montaña ricorda come precursore il metodo di caricamento già predisposto nel Sistema Movette, anch'esso costituito da una pellicola racchiusa in una scatola rettangolare metallica dalla quale fuoriesce una piccola porzione da introdurre manualmente nella cinepresa¹²³.

L'8 gennaio 1923 la East High School di Rochester ospita la prima dimostrazione pubblica del sistema Cine-Kodak. Harris Tuttle filma gli ospiti al loro arrivo; durante la presentazione tenuta da Mees la pellicola viene sviluppata e il risultato mostrato al termine dell'intervento. La presentazione è ripetuta il 23 gennaio al Franklin Institute di Philadelphia.

Nello stesso anno la Bell & Howell anticipa la Kodak e la Victor commercializzando un modello di cinepresa 16mm con motore a molla: il Film70¹²⁴.

¹²² Harris Tuttle, *The Emergence of Practical Home Movies*, Lecture delivered to The Photographic Historical Society, Rochester, New York, October, 1973, op. cit. in A.D. Kattelle, *Home Movies: A History of the American Industry...*, cit. p. 82.

¹²³ Cfr. B. Coe, *The history of movie photography*, cit., p. 165.

¹²⁴ «Bell and Howell's first publicly marketed amateur camera was the Film70, claimed by some to have preceded Kodak's Cine-Kodak, since it was patented in 1921. Unlike previous amateur-movie camera, the Film70 was designed for easy hand-held operation that designers assumed would appeal to the inexperienced user. Rather than a hand crank, the Film70 worked with a spring-driven motor. [Brevetto US

Sempre nel 1923 la Victor immette sul mercato la prima cinepresa 16mm con avanzamento manuale a quattordici fotogrammi per secondo, al posto dei sedici, modello prontamente sostituito dalla versione implementata con motore a molla. Lo stesso Alexander F. Victor dichiara: «Il processo di inversione ha ridotto il costo della creazione di immagini a un livello mai considerato prima possibile. A costi così bassi è quasi certo che cineprese e proiettori potrebbero diventare universali come lo sono le macchine fotografiche a mano»¹²⁵. Introdotto sul mercato, il formato 16mm viene soprannominato in modo derisorio da professionisti e dilettanti abituati al 35mm «spaghetti»¹²⁶. La nuova pellicola e il relativo metodo di sviluppo sono presentati alla Society of Motion Picture Engineers in occasione del convegno annuale tenutosi nel maggio del 1923 ad Atlantic City, ricevendo l'approvazione dall'American Engineering Standard Committee nell'aprile del 1928.

Herbert C. McKay, con il suo *Motion Picture Photography for the Amateur*, offre un importante contributo per la ricostruzione delle cineprese presenti sul mercato amatoriale americano nel 1924: oltre ai tre già menzionati sistemi 16mm, e al Pathescope Home Camera 28mm¹²⁷, il manuale documenta la proliferazione di piccole cineprese compatte 35mm, tra le quali la tedesca Ica Kinamo Camera e la francese Sept «tourist camera»¹²⁸. Come puntualizzato da Coe, l'arrivo dei due sistemi 9,5mm in Europa¹²⁹ e 16mm in America, definibili relativamente *low cost*, coincide, infatti, con la

1620726 depositato il 13/09/1923, *Motion-Picture Camera and the Like*], P.R. Zimmermann, *Reel Families...*, cit., p. 29.

¹²⁵ «The reversal process has lowered the cost of picture-making to a point never before considered possible. At such a low cost it is almost certain that motion picture cameras and projectors may become as universal as still hand cameras», G.E. Matthews and R.G. Tarkington, «Early History of Amateur Motion-Picture Film», cit., p. 134, traduzione mia.

¹²⁶ A.D. Kattelle, «The Evolution of Amateur Motion Picture Equipment 1895-1965», cit., p. 52.

¹²⁷ In relazione alla versione americana della cinepresa Pathé, McKay ne sottolinea l'economicità e l'estrema cura di realizzazione. Aggiunge che per la maneggevolezza e la robustezza, la cinepresa viene utilizzata in Gran Bretagna anche professionalmente. Cfr. H.C. McKay, *Motion Picture Photography for the Amateur*, cit., pp. 31-31.

¹²⁸ La Debie Sept 35mm Movie Camera 35mm, non solo cinepresa, ma anche sviluppatrice e proiettore, viene commercializzata dalla ditta francese nel 1921. Riscuote un buon successo tra i cineamatori anche per la possibilità di funzionare, con l'esposizione del singolo fotogramma, da macchina fotografica, tanto da essere considerata da McKay una perfetta *camera turistica*. «La sua qualità può essere valutata dal fatto che i viaggiatori professionisti hanno aggiunto telecamere Sept alle loro apparecchiature». Ivi, p.36.

¹²⁹ In *La cinematografia per tutti*, la prima guida pratica per cinedilettanti pubblicata in Italia, Ernesto Cauda descrive alcuni tipi di camera disponibili sul mercato amatoriale europeo all'inizio degli anni Trenta. Contemporaneamente alla Standard prodotta dalla Casa Grilli di Milano, funzionante anche come macchina fotografica e come ingranditore, ci sono a disposizione del cineamatore altri modelli di cineprese per pellicola 35mm come i Kinamo, distribuiti dalla Zeiss-Ikon nelle due varianti a mano o a motore, lo svizzero Bolex, funzionante sia da cinepresa, sia da proiettore, e la camera Cinex, prodotta dagli Stabilimenti Bourdureau di Parigi, «imitazione più o meno felice del famoso "Eyemo" Bell e Howell». Per quanto riguarda gli apparecchi per il formato ridotto, oltre alle motocamera Pathé-Baby

rapida diffusione di cineprese 35mm, commercializzate a circa un terzo rispetto ai modelli Ciné Kodak o a quelli Bell&Howell. L'economicità d'acquisto dello strumento non corrisponde, tuttavia, a quello della pellicola pronta per la proiezione, per la quale invece il costo risulta quadruplicato a causa dei passaggi necessari al riversamento da negativo¹³⁰.

Nel giugno del 1923 la Kodak annuncia l'apertura della Kodascope Library, sistema costituito attraverso molteplici succursali nelle città di New York, Boston, Chicago e San Francisco per il noleggio delle pellicole del circuito ufficiale 16mm. Per la gestione di questa nuova attività Eastman Kodak decide di assumere il capo della più grande agenzia già impegnata nel noleggio pellicole: Willard B. Cook, allora a capo della Pathé Exchange.

Nonostante la persistenza sul mercato amatoriale degli apparati per formato standard, sin da subito il sistema 16mm rivela il proprio *appeal* nei confronti dei cineamatori, sin dallo slogan scelto dalla Kodak per il lancio «*The Motion pictures is a kind of magic. And the real magician is the camera*»¹³¹.

Nella seconda metà degli anni Venti, la forte espansione del mercato amatoriale conduce alla nascita di un'editoria dedicata e alla formazione delle associazioni per cineasti dilettanti. Negli Stati Uniti, nel 1926, viene fondata la prima organizzazione internazionale per cineamatori, l'Amateur Cinema League¹³², con una rivista mensile interamente dedicata all'*amateur filmmaker*.

È il motto scelto dall'associazione, apparso nella testata già dal primo numero della rivista *Amateur Movie Makers*, uscito nel dicembre 1926, a costituire per Charles Tepperman occasione di riflessione sulle istanze identitarie del cinema amatoriale «*To*

9,5mm, per il formato 16mm, insieme ai modelli Cine-Kodak (tra i quali Cauda riporta i modelli B, BB, K e M, corredati ciascuno di differenti tipologie di ottiche, funzionanti tutti con motore a molla e due dei quali anche a velocità ridotta), Cauda menziona gli apparecchi Filmo della Bell e Howell tra i quali il modello speciale, il 70B «super-rapido che permette una sola ripresa colla velocità di 128 fotogrammi al secondo». Per quanto riguarda le cineprese 16mm di fabbricazione europea, oltre alle riduzioni dei «fratell[i] maggior[i]» per pellicola standard della Kinamo con il modello S.10, e della Motocamera Bolex, l'autore ricorda il Cine Nizo 16 (disponibile anche in un modello per 9,5mm) commercializzata dalla bavarese Niezold & Krämer dal 1925, predisposto per la messa a fuoco diretta sul film, la velocità d'avanzamento regolabile e l'uso di ottiche intercambiabili. Infine, sempre per il 16mm, il Movex, prodotto dalla Casa Agfa. Cfr. E. Cauda, *La cinematografia per tutti. Guida pratica per cinedilettanti*, Edizioni Aciep, Roma 1931, pp. 49-64.

¹³⁰ Cfr. B. Coe, *The history of movie photography*, cit., p. 168.

¹³¹ *The Newst Magic of Motion Pictures*, KodaKery 13, 05/1926, 9.

¹³² Sulla storia dell'Amateur Cinema League si rimanda a: C. Tepperman, *Amateur Cinema. The Rise of North American Moviemaking, 1923-1960*, University of California Press, Oakland 2015, nello specifico al capitolo «Ciné-Prophecy: The Emergence of Amateur Cinema (1928-1945)», pp. 17-43.

See Ourselves As Others See Us»¹³³. Se il duplice livello di lettura proposto pone in prima istanza il rimando alle possibilità offerte dal mezzo di catturare l'immagine del cineamatore – e più in generale del soggetto ripreso – e di offrire quindi la possibilità di ri-vedersi¹³⁴, proprio come gli altri lo vedono, ad un secondo livello l'assunto potrebbe altresì introdurre ad una riflessione più ampia dello strumento come «*reflective medium*», mezzo capace di offrire la possibilità di immaginare, e quindi rappresentare, se stessi attraverso i molteplici «*social selves*»¹³⁵. Riportando le osservazioni del filosofo pragmatico William James, il quale afferma l'esistenza per ciascun uomo di molteplici identità sociali, tante quante sono le rappresentazioni configurate nella mente di coloro che lo conoscono, o dei vari gruppi sociali ai quali queste appartengono¹³⁶, Tepperman introduce la possibilità per il cineamatore di sperimentare la rappresentazione di se stesso attraverso il gioco dei ruoli, tanti quanti gli vengono attribuiti come identità sociali: ad esempio come individuo creativo, come membro di un'organizzazione sociale, come regista...

Attraverso il concetto di rappresentazione, e di restituzione dell'immagine sociale, può essere aggiunto, così, un terzo livello di lettura. Roger Odin, riconoscendo nella pratica del filmato amatoriale un atto di autorappresentazione, ne ammette la capacità di conservare in modo quasi invisibile alcune tracce di istanze finzionali. Lo studioso, che per primo ha proposto una nuova prospettiva attraverso la quale indagare i filmati amatoriali secondo un approccio semiopragmatico, colloca gli home movie all'interno dello spazio della comunicazione della memoria familiare, una memoria intima, privata, la quale è chiamata ad allinearsi ai modelli ed agli schemi imperanti all'interno della comunità nella quale la famiglia è inserita; perché non tutto dovrà essere tramandato o

¹³³ Il motto verrà sostituito nel mese di giugno 1927 con «Heralding The Motion Picture Of Tomorrow».

¹³⁴ Benché correttamente Alice Cati precisi l'impossibilità per la tecnologia cineamatoriale tra gli anni Venti e Trenta di consentire all'operatore «di volgere la macchina da presa su di sé nel corso dell'azione filmica», è pur vero che l'utilizzo del treppiede insieme alla dotazione delle cineprese dei motori a molla (come già è emerso in relazione al Chrono de Poche), offrivano la possibilità al cineamatore di posizionare la macchina e prendere parte alla scena. A. Cati, *Pellicole di ricordi*, cit., p. 100.

¹³⁵ Le due citazioni sono tratte da C. Tepperman, *Amateur Cinema*, cit., p. 19.

¹³⁶ «Properly speaking, a man has as many social selves as there are individuals who recognize him and carry an image of him in their mind. To wound any one of these his images is to wound him. But as the individuals who carry the images fall naturally into classes, we may practically say that he has as many different social selves as there are distinct groups of persons about whose opinion he cares. He generally shows a different side of himself to each of these different groups». W. James, *The Self, excerpt from The Principles of Psychology*, Henry Holt and Co, New York 1890, p. 294 (corsivi come in originale).

mostrato¹³⁷. Seppur forse lontana dalle volontà dell'Amateur Cinema League, appare dunque possibile leggere nel motto un rimando a queste istanze finzionali, vale a dire la possibilità offerta al cineamatore di poter imprimere sulla pellicola una traccia mnestica di se stesso aderente alla rappresentazione che di sé vuole mostrare agli altri.

Lo scopo intorno al quale vengono fondate l'associazione e la rivista americane può essere letto nel primo editoriale firmato dal presidente Percy Maxim: «*With this first issue of our magazine a nebulous idea become a tangible reality. Amateur cinematography becomes organized*»¹³⁸. Benché l'associazione si proponga attraverso lo strumento della rivista di trasformare il cinema amatoriale da un ammasso nebuloso e caotico ad una realtà ordinata, le diverse anime presenti all'interno dell'etichetta "amatoriale" si palesano nella rivista, mostrando le molteplici sfaccettature di una dimensione ancora frammentata e da costruire. Uno degli aspetti che emerge tra le pagine del mensile è lo spazio che, in sostituzione della macchina fotografica, viene riservato alla cinepresa all'interno della valigia. Il cinema amatoriale riscuote un grande successo tra le attività praticate nel tempo libero dalla classe benestante americana, stringendo un particolare legame con le occasioni di viaggio tanto che, contemporaneamente all'installazione nelle principali città di centri per lo sviluppo della pellicola, due stazioni di lavorazione vengono allestite in navi da crociera della Thomas Cook & Sun.

Nel maggio del 1928 l'American Photography riporta quello dei filmati amatoriali come il settore che ha sentito la più grande crescita di tutta l'industria cinematografica con milioni di piedi di pellicole impresse per settimana e più di 125.000 camere in uso¹³⁹.

I.4 Viaggi a colori

Il semplificato procedimento di caricamento della pellicola, capace di rendere le cineprese pronte a filmare in pochi passaggi, e la dotazione di un supporto fotosensibile divenuto ormai sicuro, il cui sistema di sviluppo prevede una riduzione di passaggi e,

¹³⁷ Cfr. R. Odin, *Les Espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble 2011 [tr. it. *Gli spazi di comunicazione. Introduzione alla semio-pragmatica*, La Scuola, Bologna 2013].

¹³⁸ «Amateur Cinema League: a Close Up», in *Amateur Movie Makers*, 12, December 1926, p. 7.

¹³⁹ A.D. Kattelle, «The Evolution of Amateur Motion Picture Equipment 1895-1965», cit., p.84.

quindi, una maggiore economicità per l'ottenimento del positivo da proiezione, conducono gli apparecchi amatoriali ad un soddisfacente grado di portabilità tale da renderli maggiormente adeguati ad affiancare il cineamatore alla scoperta del mondo. Se le ricerche di Montaña proseguono, dunque, per la strada maestra, che dopo le ultime tappe evolutive del formato substandard, porta all'introduzione del video, fino ad approdare alle derive del digitale, nel tragitto che segue lo sviluppo della relazione tra la cinematografia amatoriale e il viaggio, una tappa necessaria appare quella che conduce ad un sentiero ancora poco indagato, quasi «inesistente»¹⁴⁰, ma ampiamente praticato dal cineamatore in viaggio: quello dell'arrivo del colore nel passo ridotto.

Inizialmente, le ricerche sviluppate da John Capstaff sulla resa cromatica attraverso l'uso di pellicole fotografiche conducono nel 1913 alla formulazione del processo sottrattivo a due colori: blu-verde e rosso-arancio. Questo metodo, commercializzato dalla Kodak nel 1915 con il nome di Kodachrome, rende però possibile la restituzione di una gamma limitata di tonalità la quale, pur rendendo soddisfacente il risultato per la ritrattistica, si rivela deludente nella resa dei paesaggi.

Capstaff decide allora di riprendere i propri esperimenti, ma di partire però da un metodo già sviluppato in Francia negli anni Venti da Rodolphe Berthon e Albert Keller-Dorian, ai quali si deve la messa a punto di un sistema per la realizzazione di film a colori attraverso il processo lenticolare additivo. Nel metodo sviluppato da Capstaff la presenza del pigmento non è intrinseca alla composizione chimica dell'emulsione

¹⁴⁰ È Marsha Gordon in un contributo del 2013 per la rivista *Film History* a definire ancora pressoché «inesistenti» gli studi relativi alla pellicola Kodacolor 16mm e, più in generale, quelli sul ruolo del colore in relazione al cinema amatoriale. «With the exception of a 2009 Film History article by Kaveh Askari about amateur filmmaker Alexander Black, contemporary scholarship about 16mm Kodacolor motion picture film and its role in the history of amateur cinematography is nonexistent». M. Gordon, «Lenticular Spectacles: Kodacolor's Fit in the Amateur Arsenal», in *Film History*, vol. 25, 2013, 4, p. 36. Oltre al presente contributo e a quello citato al suo interno K. Askari, «Early 16mm Colour by a Career Amateur», *Film History*, vol. 21, 2009, 2, pp. 150-163, tra i principali contributi volti ad indagare il colore nel cinema amatoriale si segnala la tesi di dottorato di Elena Gipponi, «È tanto più bello!». *Il colore nel cinema amatoriale italiano: storia, discorsi, usi sociali* (2013, Tutor L. Farinotti, F. Pierotti, Università di Lingue e Comunicazione IULM), autrice anche dei seguenti saggi: «Fireworks and Carnivals: Applied and Natural Colours in Italian Home Movies», in G. Fossati *et al.* (a cura di), *The Colour Fantastic: Chromatic Worlds of Silent Cinema*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2018, pp. 33-50; «“È tanto più bello!”. I cineamatori italiani e il colore», in *Cabiria. Studi di cinema*, maggio-agosto 2013, 174, pp. 18-24; «Il colore nei film di famiglia italiani: esempi e casi tra gli anni '30 e gli anni '60», in M. Rossi, A. Siniscalco (a cura di), *Colore e colorimetria. Contributi multidisciplinari*, Vol. IX A, Maggioli, Santarcangelo di Romagna (RN) 2013, pp. 864-871. Un ulteriore contributo, anche se non totalmente incentrato sugli aspetti cromatici, è il testo di Charles Tepperman, *Amateur Cinema: The Rise of North American Moviemaking, 1923-1960*, University of California Press, Oakland 2015, contenente una riflessione sulla diffusione della pellicola e il suo uso da parte del cineamatore in viaggio. Quest'ultimo, per la ricchezza dei documenti citati e per le riflessioni pertinenti all'argomento indagato, rappresenta il principale contributo per la scrittura di questo paragrafo.

fotosensibile, ma è il risultato dell'azione sulla pellicola di un sistema di filtri a tre colori, uno speciale diaframma da montare sia sull'obiettivo in fase di ripresa, sia successivamente sul proiettore. Tale processo, sviluppato dalla Kodak specificatamente per il 16mm ad uso amatoriale, viene commercializzato nel 1928 con il nome di Kodacolor. Una striscia di pellicola Kodacolor sviluppata può apparire del tutto simile ad una pellicola monocromatica, ed anche in proiezione – ad eccezione per l'aspetto “rigato” dell'immagine – in assenza dell'opportuna dotazione dei filtri, mostrerà un risultato che sarà simile a quello di un positivo in bianco e nero. L'aggiunta al proiettore degli appropriati filtri a strisce Kodacolor rosso, verde e blu, insieme alle lenti goffrate combinate alla pellicola restituiranno un'immagine a colori.

L'introduzione sul mercato americano del sistema 16mm Kodacolor è accolta dalla rivista «Movie Makers»¹⁴¹ con un grande fermento: l'innovazione tecnologica rappresenterebbe secondo l'Amateur Cinema League il compimento di una “profezia”¹⁴² formulata dal presidente Hiram Percy Maxim nell'editoriale del dicembre del 1926 nel quale veniva preannunciata l'introduzione del colore per il cinema a passo ridotto. Il sistema Kodacolor costituirebbe per Maxim «lo sviluppo più importante della nostra arte da quando è nato il cineamatore»¹⁴³. Altro aspetto rilevante è rappresentato dalla scelta del destinatario di questa sperimentazione che sarà specificatamente rivolta al pubblico amatoriale; l'individuazione di questo come settore per il lancio del nuovo formato da parte della casa di produzione sta a confermare il numero ormai rilevante di potenziali acquirenti, tale da renderlo un vantaggioso banco di prova¹⁴⁴.

Diversamente da quanto annunciato dalla Kodak, il formato Kodacolor non si rivela di così semplice utilizzo: l'impiego dei filtri e delle lenti goffrate crea problemi

¹⁴¹ La rivista muta con il numero di Giugno 1928 in proprio nome da *Amateur Movie Makers* in *Movie Makers*.

¹⁴² «PROPHETS are generally considered very lucky indeed if events prove them to be correctly foresighted within one or two decades. The Amateur Cinema League and Movie MAKERS can claim a better record than this in the case of color cinematography for amateurs. [...] In the first number of MOVIE MAKERS, our president, Hiram Percy Maxim, predicted “colored home movies by radio.” That was in December, 1926. Today colored home movies are a commercially developed fact: today television is in existence. The last two words of Mr. Maxim's forecast are still to come». «Editorials», in *Movie Makers*, September 1928, p. 567 (maiuscole come in originale).

¹⁴³ «the most important development in our art since the amateur motion picture maker came into being». *Ibidem*.

¹⁴⁴ «MOVIE MAKERS has continually emphasized the contribution that amateurs would make to cinematography. We can record one of these contributions in concrete form with the appearance of Kodacolor. This process, elsewhere referred to in this number of MOVIE MAKERS would not be the world's possession today if it were not that amateurs exist in sufficient numbers to make the process commercially worthwhile». *Ibidem*, (maiuscole come in originale).

alla corretta esposizione della pellicola richiedendo inoltre che la scena sia ben illuminata. D'altro canto sarà proprio questo limite tecnico, a causa del quale le pellicole verranno utilizzate preferibilmente per le riprese di esterni, a concorrere alla resa del Kodacolor quale sistema particolarmente adatto ai filmati di viaggio.

Nel 1932, con l'introduzione del Super Sensitive, il sistema della Kodak verrà ulteriormente implementato potendo così essere impiegato anche nelle condizioni di illuminazione offerte dagli interni. L'utilizzo del Kodacolor richiede un'abilità tecnica non comune, come ad esempio nelle operazioni di calcolo per l'esposizione tanto che, come messo in evidenza da Charles Tepperman, il rilevante numero di articoli finalizzati a persuadere il cineamatore della piacevolezza data dal filmare a colori grazie al nuovo sistema Kodak tradisce forse quanto le complessità insite nell'uso facessero per il cineamatore da deterrente all'acquisto¹⁴⁵.

Risulta interessante notare che, nonostante le difficoltà riscontrate, quando al cineamatore viene data la possibilità di produrre immagini a colori, egli veda in questa innovazione un'occasione per rafforzare il legame tra la pratica filmica e, attraverso la restituzione del paesaggio, l'esperienza del viaggio. La lenta diffusione del sistema Kodacolor presso il pubblico dei cineamatori è riscontrata da Tepperman in una ancora timida presenza dei filmati a colori tra i premiati nelle edizioni dei primi anni Trenta del *The Best Amateur Film Contest*, concorso lanciato per i soci dell'associazione Amateur Cinema League: se nelle edizioni del 1930 e 1931 soltanto un filmato realizzato a colori riceve un riconoscimento, anche nelle tre edizioni successive la situazione non migliora, con sole due menzioni nel 1932 e nel 1933 e tre nel 1934.

Durante queste edizioni, si distingue un cineamatore: John V. Hansen, ingegnere di professione il quale, prima di dedicarsi alla sperimentazione attraverso il colore appare già tra i dieci migliori nell'edizione del 1931 con *The Tombs of the Nobles*¹⁴⁶, *documentary film* girato in bianco e nero in 16mm durante un viaggio in Egitto, che si contraddistingue per una «realizzazione tecnica [...] impareggiabile negli annali delle riprese amatoriali [la quale] è stata ben impiegata nella registrazione di soggetti completamente diversi dalla generale immagine amatoriale»¹⁴⁷. Anche nell'anno

¹⁴⁵ C. Tepperman, *Amateur Cinema.*, cit., p. 102.

¹⁴⁶ *The Tombs of the Nobles* (John V. Hansen, 1931, 2'34"). La visualizzazione del filmato è disponibile al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=w6RE7I5jt7g>. [ultima visualizzazione: 18/03/2018]

¹⁴⁷ «Its technical accomplishment seems unparalleled in the annals of amateur filming and has been well employed in recording subject matter entirely different from the general amateur picture». «The Ten Best», in *Movie Makers*, December 1931, p. 658.

successivo Hansen figura tra i *Ten Best*, questa volta però con un film girato in Kodacolor 16mm: *Studies in Blue and Chartres Cathedral* (fig. 16)¹⁴⁸, film che riceve il plauso della giuria come «successo cinematografico ceruleo»¹⁴⁹. Identificato come una sorta di *travel film*¹⁵⁰, qui il tema del viaggio, o più propriamente della meta costituita dalla Cattedrale di Chartres, sembra presentare al cineamatore l'occasione per esplorare le possibilità cromatiche offerte dalla pellicola. Con una serie di panoramiche e inquadrature fisse, Hansen restituisce l'immagine della sontuosa cattedrale che, dapprima vista in lontananza, arriva a conquistare il primo piano con le guglie che si stagliano nel cielo azzurro e la facciata che scivola lentamente nell'inquadratura rivelando tutta la sua imponenza. La ridotta sensibilità alla luce della pellicola non ostacola il cineamatore nelle riprese effettuate negli interni i quali, non illuminati, vedono dissolvere i propri contorni in un fondo cupo dal quale emergono i ricami policromi delle vetrate. «[C]ieli blu profondo sopra la testa, che si fondono nella nebbia bianca all'orizzonte, verde mela, azzurro, così tante sfumature che è una rivelazione vedere che un processo meccanico può così magnificamente registrare la natura»¹⁵¹.

Gli articoli con i quali Hansen contribuisce alla rivista restituiscono le riflessioni del *filmmaker* sulle opportunità che vede offerte dal colore. Nello stesso anno, in *Kodacolor, unlimited*, apre il proprio intervento lamentando una certa monotonia delle scene solitamente riprese da coloro i quali si avventurano nell'uso della nuova pellicola: «La questione dei soggetti adatti per Kodacolor pare ingannare un certo numero di [cine]amatori»¹⁵², sembra infatti che una volta esaurite la gamma dei fiori e dei tramonti il dilettante non riesca a scorgere le ulteriori possibilità offerte dalle pellicole Kodacolor. Tra le varie occasioni che Hansen suggerisce ci sono le vacanze, come i viaggi in montagna, in relazione ai quali imbastisce alcune ipotesi per una possibile sceneggiatura. Ad una buona scena d'apertura, che potrebbe essere quella della partenza, Hansen consiglia di far seguire immagini della strada, riprese in campo lungo, intervallate da inquadrature più ravvicinate.

¹⁴⁸ *Studies in Blue and Chartres Cathedral* (John V. Hansen, 1932, 3'12"). La visualizzazione del filmato è disponibile al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=QRNIHILGZQ4&feature=youtu.be> [ultima visualizzazione: 18/03/2018]

¹⁴⁹ «[C]erulean cinema achievement». «The Ten Best», in *Movie Makers*, December 1932, p.538.

¹⁵⁰ «[T]his film is in some sense a travel record». *Ibidem*.

¹⁵¹ «[D]eep blue skies overhead, merging into white mist at the horizon, apple green, azure, so many hues that it is a revelation to see that a mechanical process can so beautifully record nature». *Ibidem*, traduzione mia.

¹⁵² «The question of suitable subjects for Kodacolor seems to puzzle a number of amateurs». J.V. Hansen, «Kodacolor, unlimited», in *Movie Makers*, July 1932, p. 295, traduzione mia.

Impressioni della foresta e del lago, le cabine e le attività lì intorno, l'alba, il sentiero che segna l'inizio di una salita, il gruppo in cammino, [...] o gli specchi d'acqua che riflettono meravigliosi blu e verdi renderebbero interessanti le scene seguenti. Potrebbero essere filmate, ai livelli più alti, la neve e le cime coperte di ghiaccio stagliate contro un cielo blu e nuvolato. Di queste [immagini], quando viene gestito con intelligenza, Kodacolor raramente fallirà nel restituire risultati che porteranno piacere¹⁵³.

Hansen ipotizza ancora l'utilizzo del sistema cromatico in occasione di un viaggio effettuato in mare, lungo la costa. Anche in questo caso l'ipotesi della costruzione di una sintassi filmica avviene attraverso l'alternanza tra le riprese dei paesaggi in campo lungo e piani più ravvicinati attraverso i quali mostrare le attività svolte dalle persone a bordo. Il cineamatore non si concentra solo sul paesaggio naturale ma, superando la gamma dei soggetti propri del cinema familiare – in una sorta di omaggio policromo alla sinfonia ruttmaniana¹⁵⁴ – propone di indagare soggetti altrimenti trascurati come le grandi città d'America, anch'esse occasione per la sperimentazione cromatica con «edifici variegati, mercati di fiori e carretti di strada, edicole e, da non trascurare, le meravigliose vetrine dei principali negozi»¹⁵⁵, oppure dedicarsi alla libera «sperimentazione attraverso la luce e la composizione»¹⁵⁶. Hansen consiglia di giocare con la luce ad esempio con riprese di oggetti traslucidi i quali possono restituire risultati affascinanti. «La composizione in Kodacolor mette in gioco quattro fattori: spazio, linea, colore e movimento»¹⁵⁷ il mancato bilanciamento dei quali potrà rovinare la scena. Si consiglia perciò di evitare riprese di ampie zone prive di elementi animati, in modo da scongiurare la monotonia, così i cieli dovranno occupare una porzione non superiore ad un terzo del fotogramma mentre la presenza di amici e parenti potrà essere utile a conferire dinamismo alla scena.

¹⁵³ «Forest and lake impressions, cabins and activities thereabout, sunrise, the trail marking the beginning of a climb, the party on its way, [...] or sheets of water reflecting marvelous blues and greens would make good following scenes. At higher levels, snow and ice covered summits flung against a blue, cloud flecked sky could be filmed. On any of these, when handled with intelligence, Kodacolor will seldom fail to give results that will bring delight». *Ibidem*, traduzione mia.

¹⁵⁴ Il riferimento è a *Berlino – Sinfonia di una grande città (Berlin - Die Sinfonie der Großstadt*, Walter Ruttmann, 1927).

¹⁵⁵ «There are also variegated buildings, flower marts and street carts, magazine stands and, not to be overlooked, the wonderful window displays of the principal stores». J.V. Hansen, «Kodacolor, unlimited», cit., p. 295, traduzione mia.

¹⁵⁶ «[E]xperimentation with light and composition». *Ibidem*.

¹⁵⁷ «Composition in Kodacolor brings into play four factors, space, line, color and movement». *Ibidem*.

A confermare il suo interesse sull'elemento artistico, quasi un *souvenir* filmico, soggetto prediletto nella sperimentazione cromatica, un viaggio in Italia lo porta alla realizzazione del cortometraggio *Venice* con il quale nel 1934 viene confermata la presenza del cineamatore tra i dieci migliori. Il filmato, andato perduto, si configura come un *travelogue* sulla città di Venezia dove a catturare l'attenzione di Hansen sono i mosaici della Basilica di San Marco dei quali tenta di restituire la plasticità della superficie e le molteplici tonalità delle tessere che dalle *nuance* più delicate pastello raggiungono i toni più brillanti dell'oro¹⁵⁸.

Il nuovo sistema a colori nato per il passo ridotto non riscuote però solo l'attenzione dei cineamatori, ma anche di Hollywood¹⁵⁹. L'articolo che nel 1934 firma il regista e direttore di fotografia John W. Boyle per la rivista «American Cinematographer» dal titolo *Kodacolor Gives Life To Travel Films* fornisce un'importante testimonianza sulle possibilità offerte dal nuovo sistema a colori nella resa dei paesaggi e, soprattutto, per il *travel film*. «[I]l [cine]amatore ha a sua disposizione, grazie al processo Kodacolor e (in Europa) Agfacolor¹⁶⁰, un metodo [per la resa del] colore naturale molto più perfetto di qualsiasi altro a disposizione per quello

¹⁵⁸ Testimonianza del film è fornita dal resoconto del concorso «The Ten Best» pubblicato in *Movie Makers*, December 1934, pp. 534, 545-546.

¹⁵⁹ Negli *studios* hollywoodiani il sistema diffuso per pellicola standard per la realizzazione di film a colori è quello Technicolor, sviluppato dalla Technicolor Motion Picture Corporation. Dopo la creazione di un primo procedimento additivo a due colori (Technicolor Process 1 o Technicolor System 1, del 1917), sostituito nel 1922 dal procedimento sottrattivo a due colori (Technicolor Process 2 o Technicolor System 2), l'azienda statunitense lancia alla fine degli anni Venti una terza versione: Technicolor Process 3, seguito a breve distanza nel 1932 dalla commercializzazione nel 1932 del procedimento sottrattivo a tre colori Three-strip Technicolor, noto come Technicolor Process 4.

¹⁶⁰ La versione al quale Boyle fa riferimento non è la versione *bipack*, commercializzata dalla tedesca Agfa a partire dal 1929, ma quella lanciata dalla casa produttrice nel 1932 per il 16mm con processo lenticolare, quindi additivo, a tre colori. Oltre al Kodacolor, l'altro sistema di riproduzione cromatica con pellicola reversibile specificatamente creata per il passo ridotto è il Dufaycolor, progettato dal francese Louis Dufay e commercializzato dalla casa produttrice britannica Ilford nel 1934 in tutti e tre i formati substandard. Anche quest'ultimo metodo sfrutta, come il Kodacolor, il principio della sintesi additiva per la quale l'immagine a colori viene prodotta direttamente sullo schermo grazie all'addizione in proiezione dei tre colori primari. Nel 1936, ad un anno dalla commercializzazione da parte della ditta americana della pellicola Kodachrome, la Agfa lancia sul mercato amatoriale una nuova pellicola: la Agfacolor. Entrambi i sistemi per il passo ridotto sono invertibili, la cui capacità di riprodurre il colore è costituita da un sistema di tipo sottrattivo a tre colori, il sistema *monopack*, costituito da una serie di strati di emulsione sovrapposti su un unico supporto di sicurezza, non separabili e fotosensibili ai tre colori primari. Per l'adattamento del sistema *monopack* sottrattivo al formato standard 35mm e alla versione negativo-positiva si dovrà attendere il 1939 per l'Agfa e 1950 per della Kodak con l'uscita dell'Eastmancolor. Cfr. E. Gipponi, «Il colore nei film di famiglia italiani: esempi e casi tra gli anni '30 e gli anni '60», in M. Rossi, A. Siniscalco (a cura di), *Colore e colorimetria. Contributi multidisciplinari*, Vol. IX A, Maggioli, Santarcangelo di Romagna (RN) 2013, p. 864.

professionale»¹⁶¹. L'occasione per tale osservazione viene offerta dal viaggio in Scandinavia che Boyle compie insieme a Ray Fernstrom, nel ruolo di assistente alla camera, per la realizzazione delle riprese del *travel film* autoprodotta *Sweden, Land of the Vikings* (1934). Alla fine del viaggio, Boyle torna a Hollywood con 30.000 piedi di pellicola girata in parte in bianco e nero e in parte a colori. Di quest'ultima, per motivi di sicurezza, viene fatta anche una copia in bianco e nero che consentirà al regista la comparazione tra le due versioni cromatiche. Dopo la proiezione delle stesse immagini in bianco e nero e a colori, Boyle decide di optare per la seconda versione: le immagini a colori risultano «sorprendentemente dinamiche rispetto a quelle monocromatiche»¹⁶². Da quanto il regista riscontra sia nella critica, sia nel pubblico, il colore sembra capace di restituire un senso di realtà che invece si perde nella versione in bianco e nero. L'impressione degli spettatori è quella di prendere parte al viaggio, piuttosto che esserne semplicemente spettatore. «Ora, se il colore è così d'aiuto al *travel film* professionale, potrà essere altrettanto prezioso per il dilettante»¹⁶³. Il pubblico "domestico", destinatario dei filmati amatoriali, ritenuto meno interessato dal regista al film di viaggio, potrà trarre giovamento sicuramente dell'azione vivificante del colore.

L'importanza del contributo di Boyle risiede nel suo rivolgersi, attraverso la rivista, al cineamatore dispensando non solo consigli utili alla costruzione della sceneggiatura, ma offrendo vere e proprie indicazioni sulla composizione dell'immagine e sulla scelta delle inquadrature in modo da sfruttare a pieno le potenzialità date dall'immagine a colori. Tali indicazioni potranno trovare applicazione per il cineamatore non solo nel film di viaggio ma, più in generale, anche nella realizzazione dei *filmini* delle vacanze.

Questa tendenza didattica restituisce un rapporto docente-discente capace di riflettere l'atteggiamento del cineamatore statunitense nei confronti del circuito ufficiale e il rapporto di deferenza sviluppato nei confronti del cinema hollywoodiano. La causa della differenza individuata da Odin tra il cinema amatoriale francese e quello statunitense risiederebbe, oltre ad un diverso rapporto con il tempo libero, in cause di tipo industriali e culturali: la «presenza di Hollywood e del mito hollywoodiano»

¹⁶¹ «Moreover, the amateur has at his disposal, in the Kodacolor and (in Europe) Agfacolor process, a natural-color process far more perfect than anything available to the professional». J. Boyle, «Kodacolor Gives Life to Travel Film», in *American Cinematographer*, June 1934, p. 86.

¹⁶² «[M]ore arrestingly dynamic than the monochrome ones». *Ibidem*.

¹⁶³ «Now, if color is so helpful to the professional travelfilmer, it can be equally valuable to the amateur». *Ibidem*.

costituirebbe negli anni Trenta il «paesaggio cinematografico»¹⁶⁴ all'interno del quale i dilettanti americani si muovono. Una presenza troppo pesante, tale da rendere difficile per il cineamatore americano lo sviluppo di un'estetica autonoma¹⁶⁵.

Boyle, proponendo ai lettori di ripercorrere le sue orme alla scoperta delle possibilità offerte dall'uso del colore nella resa del paesaggio svedese, offre suggerimenti per una vera e propria sceneggiatura per un *travel film* amatoriale:

Salpate da New York, di solito al mattino, ad un'ora che vi regalerà una raffinata immagine a colori dello skyline di New York, della navigazione e degli altri elementi consueti di un viaggio nell'oceano. La traversata offre interessanti opportunità per scene a colori efficaci a bordo della nave: gli sport sul ponte sono sempre interessanti, e con un po' di "messa in scena" potrà funzionare come una sequenza molto colorata, mentre le riprese in veranda-caffè, al bar, ecc., saranno molto gradevoli. Approdando a Göteborg una settimana dopo, entrerai probabilmente nel porto di sera; ma grazie al sole di mezzanotte, sarai ancora in grado di ottenere colori soddisfacenti, anche alle otto e trenta o alle nove di sera¹⁶⁶.

La navigazione prosegue su un piccolo piroscifo lungo il canale di Göta che da Göteborg conduce fino alle prime chiuse di Trollhättan. Da lì si viaggia, attraverso laghi, fiumi e canali artificiali, per poi insinuarsi nel cuore della Svezia. Il regista raccomanda al cineamatore di non trascurare le molteplici scene che si paleseranno allo sguardo indispensabili nella narrazione del viaggio: meriteranno quindi un'attenzione speciale «le strade ombrose percorse dai carri dei contadini»¹⁶⁷, o «[l]e chiuse del canale, azionate a mano da uomini i cui padri e antenati hanno operato le stesse chiuse prima di loro»¹⁶⁸. La descrizione di quest'ultima scena testimonia una sorta di sguardo antropologico da parte del regista per cui la presenza umana nel *travel film* è chiamata

¹⁶⁴ Le due citazioni sono tratte da R. Odin, «Il cinema amatoriale», cit., p. 341.

¹⁶⁵ Cfr. J. Ruoff, *Virtual Voyages. Cinema and Travel*, Duke University Press, Durham and London, 2006, p. 157.

¹⁶⁶ «You sail from New York, usually in the morning, at an hour which will give you a fine color-shot of the New York skyline, the shipping, and such familiar features of an ocean voyage. The crossing gives you interesting opportunities for effective color scenes aboard the ship: the deck sports are always interesting, and with a little "staging" can be made into a very colorful sequence, while shots in the veranda-cafe, the bar, etc., are very interesting. Landing at Gothenburg a week later, you will probably enter the harbor in the evening; but thanks to the midnight sun, you will still be able to get satisfactory color scenes, even at eight-thirty or nine in the evening». J. Boyle, «Kodacolor Gives Life to Travel Film», cit., p. 86, traduzione mia.

¹⁶⁷ «[A]long shady roads travelled by peasants' carts». *Ibidem*.

¹⁶⁸ «The canal-locks, hand-operated by men whose fathers and forefathers have operated the same locks before them». *Ibidem*.

ad assumere le forme di una narrazione storica utile al racconto del paesaggio ritratto. Boyle interviene anche nella struttura sulla quale andrà costruita la sequenza delle inquadrature, consigliando di scendere a terra per intervallare le riprese delle viste da bordo con riprese della nave stessa mentre è in movimento. Infine si raccomanda di prestare cura alle pellicole che dovranno essere messe al sicuro poiché risulteranno interessanti in ogni caso «doppiamente se a colori»¹⁶⁹.

I.5 Iniziare con il passo giusto

Ad un anno di distanza dalla commercializzazione del formato 8mm da parte della Eastman Kodak, è sempre la rivista americana ad accogliere l'articolo di Harris B. Tuttle *Beginning with the Eight*.

Per un certo numero di anni la domanda, “Quanti chilometri fai con la tua auto?” è stata comune tra i proprietari di automobili. Lo stesso quesito è ora diffuso tra gli utenti delle moderne cineprese. Con la nuova camera 8mm, il numero di immagini per rullino di pellicola è notevolmente aumentato, tuttavia l'intelligente cura nella realizzazione delle immagini [ne] estenderà ulteriormente il chilometraggio [in modo tale da renderle] soddisfacenti¹⁷⁰.

Risuonando da preludio alle riflessioni del culturologo canadese, che con la società dei consumi vedrà ancora più stretto il legame tra l'uomo e la propria automobile¹⁷¹, le parole di Tuttle restituiscono il delinearsi di una nuova figura di cineamatore, meno attento forse alla composizione dell'immagine e più impegnato a misurare attraverso l'estensione, e quindi la durata, della pellicola, la propria *performance* filmica.

¹⁶⁹ «[A]nd doubly so in color». *Ibidem*.

¹⁷⁰ «For a number of years the question, “What mileage do you get on your car?” has been common among owners of automobiles. The same question is now appropriate among users of modern movie cameras. With the new 8mm. camera, the number of pictures to a roll of film is greatly increased, yet intelligent care in picture taking will extend still further the mileage of pictures that satisfy». H.B. Tuttle, «Beginning with the Eight», in *Movie Makers*, 1933, 5, p. 190, traduzione mia.

¹⁷¹ L'ovvio rimando è al saggio di McLuhan «L'automobile. La sposa meccanica», raccolto all'interno della celebre opera *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill, New York 1964 [tr.it. *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 2015, pp. 202-208]. Si segnala la pubblicazione da parte dell'autore di una precedente opera, *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man* (Vanguard Press, New York 1951), studio pionieristico nel campo di studi successivamente definito *popular culture*.

È con un ulteriore taglio verso la riduzione che si apre la storia del nuovo formato. Sulla scia della necessità di poter rendere la pellicola ancora più economica, riducendone ancora una volta le dimensioni, i laboratori Kodak decidono di procedere dividendo longitudinalmente la pellicola 16mm al fine di ottenere due strisce di 8mm con una sola perforazione laterale. I fotogrammi per metro sono 263, il doppio di quelli che era possibile ottenere con il 16mm sorgente. Il nuovo formato, introdotto nel 1932, assume molteplici nomi: *Double Run 8mm*, *Double 8mm movie film*, *Double Regular 8mm*, *Regular 8mm*, o semplicemente *Regular 8*, *Standard 8mm*, *Normal 8mm*. L'appellativo "double" deriva dal suo essere metà, e quindi contenuto due volte all'interno del 16m, per cui le dimensioni del nuovo fotogramma vanno ad attestarsi su $\frac{1}{4}$ rispetto al formato maggiore. La pellicola, seguendo il principio della camera di Barnes, viene impressionata al primo passaggio per metà poi, una volta invertita, si procede con una seconda impressione dell'altra metà. Tale meccanismo richiede però alcuni accorgimenti, come quello di effettuare i due caricamenti in condizioni di scarsa luminosità al fine di «evitare di velare la pellicola vergine o parzialmente impressionata»¹⁷². Il supporto fotosensibile deve essere poi consegnato ai laboratori Kodak dove, dopo essere stato sviluppato, è tagliato al centro e giuntato in un unico film. A favorire maggiormente il successo del Double 8 c'è, inoltre, la possibilità di poter continuare ad utilizzare l'equipaggiamento per il formato precedente: coloro che già possiedono una cinepresa 16mm possono infatti riadattarla apportando semplicemente alcune modifiche.

Il passaggio dal 16mm all'8mm segna anche una riduzione in termini di costi: il prezzo di un equipaggiamento per il cineamatore è più che dimezzato, con una riduzione che si attesta intorno al 60%. L'offerta con cui la Kodak lancia sul mercato la coppia cinepresa-cineproiettore «2x8» lo dimostra: \$29.50 per la nuova camera Cine-Kodak 8mm Modello 20, \$22.50 per il proiettore e \$2.50 per una bobina di pellicola, compreso il costo di sviluppo¹⁷³. La riduzione dell'investimento economico da affrontare da parte del cineamatore contribuisce ad aumentare le possibilità per un numero sempre maggiore di persone – non più esclusivamente benestanti – di dedicarsi a questo hobby. «Probabilmente ogni appassionato di cinema diventa proprietario di una cinepresa per il desiderio di creare registrazioni della famiglia che cresce, di eventi

¹⁷² K. Fiorini, M. Santi, «Per una storia della tecnologia amatoriale», cit., p. 433.

¹⁷³ F. Ferrero «Storia e sviluppo del cinema formato ridotto», cit., p. 3.

sportivi, di viaggi e di giorni di vacanza. Questo significa quasi un diario giornaliero della famiglia»¹⁷⁴.

Il ricorso al medium camera come strumento di presa diretta della realtà, che tornerà a più riprese come aspetto precipuo della pratica cinematografica amatoriale, sembra anticipare le teorizzazioni sviluppate in Italia fin dai primi anni Quaranta da Cesare Zavattini il quale tornerà più volte sul modello diaristico come proposta di scrittura cinematografica¹⁷⁵. La modalità del diario rimane un'idea fondamentale per le riflessioni sul Neorealismo che vedono la macchina da presa slacciarsi dalle indicazioni del soggetto scritto e seguire un uomo per la strada nel suo vagabondare e venire a contatto con altre persone, un uomo che da soggetto dell'inquadratura diviene così protagonista della storia.¹⁷⁶

La casa americana decide di orientare la propria strategia commerciale in direzione di una chiara differenziazione dei due formati, i quali saranno rivolti a destinatari e settori specifici di mercato. Nell'aprile del 1933 Eastman Kodak annuncia l'uscita del Cine Kodak Special 16mm con otturatore variabile, torretta a due lenti, sistema di avanzamento manuale o a molla, mirino per riflessione, magazzino removibile con una capacità di 100 o 200 piedi, venduta ad un prezzo di \$375 nella versione base; una cinepresa costosa e di precisione realizzata per un «serio cineamatore»¹⁷⁷. Se quindi il doppio 8mm potrà affermarsi come il formato dell'amatorialità, al «maggior» spetterà la strada della professionalizzazione.

¹⁷⁴ «Probably every movie enthusiast becomes a camera owner because of the desire to make records of the family growing up, sporting events, travels and vacation days. This means almost a day by day diary of the family», H.B. Tuttle, «Beginning with the Eight», cit., p. 190, traduzione mia.

¹⁷⁵ In relazione alle principali formulazioni teoriche di Cesare Zavattini si rimanda in particolar modo alla raccolta *Neorealismo ecc.* a cura di Mino Argentieri (Bompiani, Milano 1979). Per quanto riguarda gli scritti pubblicati in molteplici riviste dagli anni Quaranta con il titolo «Diario cinematografico» si veda invece il volume omonimo a cura di Valentina Fortichiari, pubblicato da Mursia in edizione riveduta nel 1991. Il lavoro dei due curatori è poi confluito, insieme ad alcuni testi inediti, nel volume *C. Zavattini, Opere. Cinema. Diario cinematografico. Neorealismo ecc.* a cura di V. Fortichiari e M. Argentieri (Bompiani, Ed. Giunti, Milano 2002).

¹⁷⁶ Per una riflessione sulla poetica neorealista che porta i registi italiani intorno alla metà degli anni Quaranta ad assumere la macchina da presa come strumento di scrittura trovando nell'inquadratura una finestra attraverso la quale affacciarsi sul mondo, tra i molteplici contributi si rimanda in particolar modo a Federica Villa, *Botteghe di scrittura per il cinema italiano: Intorno a Il bandito di Alberto Lattuada*, Biblioteca di Bianco & Nero, Marsilio, Venezia 2002.

¹⁷⁷ L'aggettivo «serio» come attributo del destinatario della nuova cinepresa utilizzato da Kattelle (A.D. Kattelle, «The Evolution of Amateur Motion Picture Equipment», cit., p. 53) trova conferma negli articoli dedicati e pubblicati nella rivista *Movie Makers* nei quali viene presentata la Cine Kodak Special: «serious usage» («No Limit» editorial, in *Movie Makers*, May 1933, p. 185); «serious, practical user» (F.G. Bleach, «Now you can film anything!», in *Movie Makers*, May 1933, p. 187); «serious workers» («Introducing Ciné-Kodak Special», in *Movie Makers*, May 1933, p. 198); «serious workers» («Introducing Ciné-Kodak Special», in *Movie Makers*, May 1933, p. 198).

In seguito al lancio del sistema Double 8, sia in America, sia in Europa, alcune case di produzione si allineano al formato 8mm proponendone però la versione in forma singola. Così la Bell & Howell lancia nel 1935 la Filmo Straight Eight, prima camera 8mm per pellicola già divisa, con singola fila di fotogrammi. La cinepresa viene immessa sul mercato amatoriale equipaggiata con un'ottica intercambiabile f2.5 e predisposta per quattro cadenze di ripresa al prezzo di \$69. Per quanto riguarda il mercato europeo, anche la Agfa indirizza la propria produzione verso l'8mm in versione singola commercializzando, a due anni di distanza dall'azienda americana, la Movex 8 al prezzo di 145 reichsmark. Nel 1938, forte di uno straordinario successo ottenuto sul mercato amatoriale con una linea economica di macchine fotografiche, la Universal Camera Corporation decide di espandere la propria produzione all'immagine in movimento, lanciando sul mercato al costo rispettivamente di \$9,95 e \$14,95 l'Univex A-8 e il P-8, cinepresa e proiettore per il formato singolo 8mm.

La commercializzazione delle bobine 8mm singole, esclusivamente nella versione bianco e nero, ne decreta però l'insuccesso: la possibilità di filmare a colori offerta dalla casa americana prima attraverso il sistema Kodacolor, poi attraverso quello Kodachrome 16mm, seguito nel 1936, a solo un anno di distanza, nella versione Double 8, segna il rapido declino del formato a singola fila di immagini¹⁷⁸.

All'inizio degli anni Cinquanta, sono molte le aziende che sia negli Stati Uniti, sia in Europa¹⁷⁹ producono modelli di cineprese 8mm equipaggiate con molti dei miglioramenti disponibili per le più professionali 16mm: torrette multi-obiettivo, controllo automatico dell'esposizione, mirino per riflessione, retro avvolgimento. Nel 1951 Eastman Kodak ricorre al suo noto modello Brownie, introdotto dall'azienda nel febbraio del 1900 come macchina fotografica *low cost*, adattandolo alla produzione di una nuova linea di cineprese 8mm capaci di garantire una buona fattura, facilità d'uso, il tutto a basso costo.

¹⁷⁸ Cfr. K.C. Lahue, J.A. Bailey, *Grass, Brass, and Chrome. American 35mm Amateur Camera*, University of Oklahoma Press, Norman 1972, pp. 168-171.

¹⁷⁹ In Svizzera la Polliard-Bolex inaugura nel 1936 la produzione del modello Bolex H, rendendone disponibili due versioni per entrambi i formati 16mm e 8mm. La produzione della cinepresa, costruita su modello della Cine Kodak Special, viene mantenuta per molti anni dall'azienda che ne sviluppa molteplici versioni fino alla Rex del 1956 la quale arriva a incorporare un mirino per riflessione, retro avvolgimento, ma soprattutto un meccanismo di avanzamento della pellicola e un sistema di registrazione tali da rendere la cinepresa nata per il mercato amatoriale perfettamente in grado di competere con le macchine da presa utilizzate negli *studios*.

La diffusione del formato ridotto raggiunge un numero sempre maggiore di utenti: alla fine del 1965 si contano in tutto il mondo 13 milioni di cineprese 16mm e 8mm, di cui la metà solo negli Stati Uniti, 5 milioni in Europa e il restante milione e mezzo in Giappone. Tale numero, che pur arriva a doppiare quello dei proiettori, se paragonato al mercato fotografico, rivela ancora il settore come “di nicchia”, con un numero di apparecchi venduti pari ad $\frac{1}{4}$ di quello per la produzione delle immagini fisse¹⁸⁰. Il 1965 rappresenta per il cineamatore una data importante: a meno di un anno dalla presentazione del nuovo formato avvenuta in occasione della conferenza della Society of Motion Pictures and Television Engineers tenutasi a Los Angeles nell’aprile del 1964, nel mese di marzo il Super 8 è pronto per essere lanciato sul mercato. Il Super8 è per Mirco Santi «in certo modo frutto del suo tempo»¹⁸¹: l’ultimo cronologicamente tra i formati del passo ridotto, esso rappresenta l’espressione moderna e innovativa capace di riflettere la crescita economica che investe anche l’industria della cinematografia amatoriale. Da un punto di vista tecnico, il restringimento del diametro delle perforazioni consente un aumento delle dimensioni del fotogramma che da 4,37x3,28 mm del doppio 8, passa a 5,36x4,01 mm. Contemporaneamente il passo, portato a 4,2mm, viene allungato del 10% e la cadenza di ripresa guadagna due fotogrammi al secondo, attestandosi ad una velocità di 18fps. Di conseguenza, i quattro minuti di proiezione consentiti dalla vecchia bobina 2x8, si riducono a tre¹⁸².

La pellicola, presentata come il livello più evoluto raggiunto sia sotto il profilo tecnico, sia sotto quello commerciale a disposizione del cineamatore, è distribuita all’interno di un caricatore in plastica a tenuta di luce, facile e veloce da usare. Viene così scongiurato il pericolo di bruciare il contenuto con manovre errate, effettuate durante le operazioni di inversione della pellicola. Il buon livello raggiunto nell’automatismo di caricamento e nella semplificazione d’uso risponde all’esigenza di un nuovo potenziale cineamatore inesperto il quale, per ragioni economiche, era stato finora escluso da tale pratica. Con il passaggio dall’8mm al Super8 l’intero equipaggiamento fatto di cinepresa, proiettore, giuntatrice e moviola, deve essere

¹⁸⁰ F. Ferrero «Storia e sviluppo del cinema formato ridotto», cit., p. 6.

¹⁸¹ K. Fiorini, M. Santi, «Per una storia della tecnologia amatoriale», cit., p. 433.

¹⁸² F. Ferrero «Storia e sviluppo del cinema formato ridotto», cit., p. 7.

rinnovato. Tale aspetto contribuisce alla percezione da parte del pubblico della commercializzazione del nuovo formato come una «mera manovra speculativa»¹⁸³.

Le immagini attraverso le quali il Super8 viene pubblicizzato mirano alla resa dell'estrema facilità d'uso e, per farlo, recuperano il repertorio iconografico che dalla seconda metà degli anni Venti viene progressivamente abitato da figure femminili intente ad utilizzare le nuove cineprese con estrema disinvoltura (fig. 17). In realtà, con la società dei consumi, la donna diviene una figura ricorrente sia nelle riviste tra le pagine dedicate alle pubblicità, sia – come emergerà nel capitolo successivo – nella manualistica destinata al dilettante cinematografico: è lei la destinataria di una nuova serie di beni di consumo per la cura della casa e della famiglia¹⁸⁴. Come sottolineato da Alice Cati la pubblicitaria, così come la manualistica, non sembrano però registrare le nuove potenzialità estetiche, come invece accadrà nel circuito *underground*¹⁸⁵ o con la nascita della poetica autoriale¹⁸⁶ dove i primi passi sono quelli del formato ridotto Super8¹⁸⁷.

In pochi anni il Super8 riscuote un successo tale da renderlo, a posteriori, il formato del cineamatore per antonomasia. Il cinema amatoriale si sviluppa dal secondo dopoguerra fino agli anni Sessanta assumendo progressivamente la forma di una pratica sempre più popolare alla quale viene affidata la memoria familiare. Il contesto all'interno del quale avviene tale consacrazione è quello di una nuova cultura la quale, forte di un aumento della prosperità economica e del tempo libero, vede allo stesso tempo abbassare i prezzi necessari all'equipaggiamento amatoriale che, conseguentemente, diviene alla portata, se non di tutti, di molti. Il forte incremento delle nascite registrato nei decenni successivi al secondo dopoguerra, fenomeno noto come

¹⁸³ A. Cati, «Super 8. Una rivoluzione in sordina», in R. Eugeni, F. Colombo (a cura di), *Storia della comunicazione e dello spettacolo in Italia*, vol. II: *I media alla sfida della Democrazia (1945-1978)*, Vita e Pensiero, Milano 2015, p. 156.

¹⁸⁴ Sul tema della figura femminile nel cinema familiare si veda S. Filippelli, *Le donne e gli home movies. Il cinema di famiglia come scrittura del sé*, Ets, Pisa 2012.

¹⁸⁵ Nel panorama italiano, un punto di riferimento per il circuito *underground* che si sviluppa intorno al Super8 diviene la rassegna ideata da Adriano Aprà che si svolge a Roma nel 1975, *Dimensione Super8*, i cui esiti sono raccolti all'interno della monografia dedicata ospitata nei «Quaderni di Filmstudio» (*Dimensione Super8*, Filmstudio, Roma 1975).

¹⁸⁶ Tra gli autori italiani si ricordano gli esordi di Nanni Moretti, il quale realizza in Super8 i due primi cortometraggi *La sconfitta* e *Pâté de bourgeois* (entrambi del 1973), e il mediometraggio *Come parli frate?* (1974). Sempre allo stesso formato vengono affidate le riprese del primo lungometraggio *Io sono un autarchico* (1976), successivamente ristampato in 16mm. Scegliendo ancora una volta il formato substandard, realizza *Ecce bombo* (1978), girato in 16mm. Sul concetto di scrittura cinematografica nell'opera di Nanni Moretti si rimanda in particolare modo a Federica Villa, *Nanni Moretti, Caro diario*, Lindau, Torino 2007.

¹⁸⁷ A. Cati, «Super 8. Una rivoluzione in sordina», cit., p. 157.

baby boom, insieme ad un aumento della prosperità economica tale da consentire non solo maggiore capacità d'acquisto, ma anche un rinnovato stile di vita, determina un cambiamento nel nucleo familiare il quale vede trasformato il proprio status in un «centro ideologico di ogni attività significativa»¹⁸⁸. Negli anni Sessanta, oltre ad affiancare l'album fotografico nella conservazione dei ricordi familiari, il cinema amatoriale assume i contorni più rarefatti di un semplice svago che vede nella propria prassi uno strumento di relazione, di gioco, tra i componenti della famiglia¹⁸⁹. Patricia Zimmermann sottolinea a tal proposito una crescente «fascinazione culturale nei confronti di hobby coinvolgenti che stimola l'espansione dei mercati del tempo libero per la classe lavoratrice e borghese alla fine degli anni Cinquanta e Sessanta»¹⁹⁰. La possibilità di dare forma, grazie ad una cinepresa, ad un diario fatto di immagini in movimento rappresenta forse uno dei principali incentivi all'acquisto, ma non l'unico. Il possesso di una cinepresa risponde anche all'esigenza della famiglia della classe media di vedere, attraverso il suo acquisto, consolidato il proprio status. La famiglia diviene per Susan Aasman un'«unità di consumo»¹⁹¹, il cui grado di felicità è influenzato dall'acquisto di determinati beni quali il frigorifero, l'automobile, la macchina fotografica o, appunto, la cinepresa. Se Odin sottolinea l'aspetto della pratica filmica come «gioco collettivo»¹⁹², Susan Aasman sottolinea invece la differenza che intercorre tra i medium della radio o della televisione e quello della cinepresa: mentre per i primi due la famiglia rappresenta il destinatario dell'intrattenimento offerto, al terzo viene riconosciuta l'eccezionalità di essere l'unico tra i «media domestici»¹⁹³ a trasformare il nucleo familiare stesso soggetto dell'intrattenimento¹⁹⁴. È quindi attraverso la ripresa prima e, successivamente, la proiezione che quella dell'*home movie* si costituisce non solo come pratica utile alla memoria familiare ma, nel suo farsi, essa stessa diviene il mezzo attraverso il quale consolidare la famiglia sia all'interno del proprio nucleo, nei

¹⁸⁸ «[I]deological center of all meaningful activity», P.R. Zimmermann, *Reel Families...*, cit., p. 134.

¹⁸⁹ R. Odin, «Il cinema amatoriale», cit., p. 347.

¹⁹⁰ «[C]ultural fascination with meaningful hobbies stimulating the expansion of leisure markets for the working and middle-class in the late 1950s and 1960s. P.R. Zimmermann, *Reel Families...*, cit., p. 117. Sulla famiglia e la relazione con il tempo libero si veda J. Gills, «Making Time for Family: The Invention of Family Time(s) and the Reinvention of Family History», in *Journal of Family History*, 1996, 1, pp. 4-21.

¹⁹¹ «[C]onsumptieve eenheid». S. Aasman, *Ritueel van huiselijk geluk. Een cultuurhistorische verkenning van de familiefilm*, Het Spinhuis, Amsterdam 2004, p. 23.

¹⁹² R. Odin, «Il cinema amatoriale», cit., p. 347.

¹⁹³ «[H]uismedia». S. Aasman, *Ritueel van huiselijk geluk...*, cit., p. 23.

¹⁹⁴ Ivi, p. 24.

rapporti tra i propri membri, sia al suo esterno, nella relazione “consumistica” utile ad attestarne lo *status*¹⁹⁵.

Nello stesso anno della commercializzazione del Super8, la Fuji offre un’alternativa al cineamatore con il Single8, su un supporto di poliestere, più sottile e resistente dell’acetato di cellulosa. Le pellicole americana e giapponese, equiparandosi in una lunghezza pari a 15 m, si differenziano anche nella disposizione dei due rulli all’interno del caricatore. Se in quello americano la bobina debitrice e quella creditrice si trovano a condividere lo stesso asse, nella versione giapponese – come accadrà con le musicassette – le due spartiscono lo stesso piano, ma non l’asse di rotazione. Questo aspetto rivela la propria importanza nel rendere possibile il riavvolgimento della pellicola. Ciò dà la possibilità al cineamatore di poter re-impressionare – anche su tutta la lunghezza – e, di conseguenza, di poter sperimentare effetti speciali e dissolvenze incrociate¹⁹⁶. La presenza del pressore¹⁹⁷ nel sistema giapponese come elemento fisso della cinepresa – e non del caricatore, come invece avviene nella versione americana – rende impossibile l’interscambiabilità dei supporti fotosensibili per la registrazione mentre entrambi i sistemi risultano compatibili per la proiezione. Il processo di automatizzazione raggiunto sia dalla camera americana, sia da quella giapponese, attraverso la dotazione di motori a batteria al posto di quelli a molla, elimina il problema dell’interruzione della ripresa causato dalla carica della macchina esaurita.

A riguardo dell’aumento della facilità d’uso raggiunta attraverso tale potenziamento, Tim van der Heijden¹⁹⁸ riporta una recensione alla Eumig Electric, una delle prime cineprese con motore elettrico commercializzata dalla casa di produzione austriaca Eumig nel 1955 funzionante sia per 8mm, sia per Duple8, apparsa nelle pagine

¹⁹⁵ T. van der Heijden, *Hybrid histories: technologies of memory and the cultural dynamics of home movies, 1895-2005*, Maastricht University Press, Maastricht 2018, p. 137.

¹⁹⁶ Come sottolineato da Mirco Santi, ai cineamatori fedeli al sistema Kodak non è consentito riavvolgere la pellicola e soltanto alcune cineprese, come la giapponese Canon 1014S e la francese Beaulieu 6008S, consentono di poter effettuare in automatico dissolvenze di pochi secondi, «accumulando un riccio di pellicola esternamente al caricatore», K. Fiorini, M. Santi, «Per una storia della tecnologia amatoriale», cit., p. 434.

¹⁹⁷ Il pressore, elemento grazie al quale la pellicola viene stabilizzata sul piano focale durante l’impressione dei fotogrammi, rappresenta il vero vantaggio del sistema giapponese sul quello americano. Nel modello asiatico questo, realizzato in metallo (in plastica quello del caricatore del Super8), diventa parte integrante del sistema di funzionamento della cinepresa, consentendo di migliorare la stabilità della messa a fuoco. *Ibidem*.

¹⁹⁸ Tim van der Heijden è autore di una recente pubblicazione sulle tecnologie della memoria e le dinamiche culturali dell’*home movies*, *Hybrid histories: technologies of memory and the cultural dynamics of home movies, 1895-2005*, (Maastricht University Press, Maastricht 2018), ricerca che trova le proprie coordinate di intervento con riferimento all’ambito olandese, indagato in un ampio raggio cronologico che dal 1895 giunge fino al 2005.

del numero di dicembre 1955 della rivista per cineamatori «Her Veerwerk». «Sarà sufficiente premere il pulsante e potrai filmare»¹⁹⁹. La semplice pressione del tasto, sola azione necessaria a dare inizio alla ripresa, rende la Eumig Electric con il motore a molla e l'esposimetro automatico²⁰⁰ la prima cinepresa in grado di battere sul tempo la Kodak sul suo stesso campo: «You Press the Button, We Do the Rest»²⁰¹. Diviene così facile distinguere il cineamatore da lunga data che, al termine di una ripresa, si troverà a perpetuare automaticamente il gesto con il quale precedentemente caricava il motore a molla²⁰². Alcuni utenti si dimostrano, però, recalcitranti all'adozione del nuovo sistema. Una delle obiezioni mosse con maggior frequenza nei confronti delle camere a motore elettrico riportata da Van der Heijden consiste nella loro capacità di stimolare, attraverso la semplicità e la loro automaticità d'uso, gli utenti a filmare più a lungo, e quindi a spendere di più²⁰³. Un ulteriore elemento a coinvolgere negli anni Sessanta le camere nel processo di automatizzazione è la dotazione dello zoom, una lente con lunghezza focale variabile. La cinepresa fornita di zoom, grazie alla quale diveniva possibile passare all'interno di un'unica ripresa da un campo lunghissimo ad un dettaglio, si trova così ad affiancare sul mercato amatoriale le camere con torretta con ottiche multiple a lunghezza focale fissa, nella maggior parte dei casi equipaggiate con lenti macro, medie e teleobiettivi. Lo zoom, dimostrandosi particolarmente efficace nella restituzione di particolari come i gesti o le espressioni dei cari ritratti, si rivela un'attrattiva per molti cineamatori. Come però viene segnalato da van der Heijden, al contempo per alcuni cineamatori un atteggiamento inverso, di repulsione, prende campo²⁰⁴: l'obiettivo zoom inviterebbe infatti a «giocare», con il punto focale,

¹⁹⁹ «Je drukt maar op de knop en je kunt filmen». «Eumig Electric», in *Het Veerwerk*, December 1955, 12, p. 256, trad. eng. in T. van der Heijden, *Hybrid histories...*, cit., p. 127.

²⁰⁰ T. van der Heijden, *Hybrid histories...*, cit., p. 127.

²⁰¹ Se ricorda che il celebre slogan sia stato coniato dalla Kodak, in realtà, in relazione alla produzione fotografica nel 1888.

²⁰² «Those who film, automatically make the gesture of winding up the spring immediately after a scene. But there is no need for this here. There is no crank to wind up the spring. You can film whenever you want and will never have to stop a scene because of a finished spring work», in *Het Veerwerk*, December 1955, 12, p. 256, trad. eng. in T. van der Heijden, *Hybrid histories...*, cit., p. 127.

²⁰³ «It concerns the use of an electrically powered 8mm camera, while I have had a spring based camera for years. I still happens to me sometimes that I immediately want to grab the key of the camera to wind up the spring. But there is no need: the electromotor makes sure that the camera runs. This is not only extremely easy, but also extremely dangerous. First of all, it will cost me money. Not because of the new batteries; those only have to be replaced once a year. But because I film a lot. More specifically, because I record scenes that are too long». B. te B., «Ervaring van smalfilmlezers», in *Smalfilm*, October 1961, 10, p. 250, trad. eng. in T. van der Heijden, *Hybrid histories...*, cit., p. 127. Questo svantaggio è riportato in un altro articolo della stessa rivista Cfr. «Smalfilmnieuwtjes», in *Smalfilm*, maart 1960, 3, p. 78.

²⁰⁴ T. van der Heijden, *Hybrid histories...*, cit., p. 129.

contribuendo alla realizzazione di filmati amatoriali in cui le zoomate si ripetono «più di quanto possa essere artisticamente giustificabile». Il ricorso continuo allo zoom sembra tradire, così, il cineamatore non esperto, dell' "ultimo minuto". «Questo è il motivo per cui non siamo davvero contenti di questo 'zoom, zoom e ancora zoom!»²⁰⁵.

Come sottolinea Alice Cati, tale sviluppo si traduce però in una «mera nota tecnica» incapace di dare seguito a soluzioni visive adottate all'interno del circuito commerciale²⁰⁶. Come eccezione viene riportata dalla studiosa la pubblicità del 1974 della cinepresa Gaf nella quale una bimba nuda, ripresa di spalle, intenta a fare il bagnetto in una piscina di casa, è "avvicinata" dallo zoom dell'amatore. «Evidenziando la distanza tra operatore non visto e soggetto ripreso, l'intento [è] ormai quello di affermare un'estetica filmica sempre più lontana dalla posa e dalla messa in scena, consueta nel film di famiglia»²⁰⁷.

La nuova impugnatura, oltre ad assicurare al cineamatore una presa più solida e una maggiore maneggevolezza, trasforma la cinepresa in un'arma di seduzione. Con un evidente richiamo iconografico al più famoso agente segreto del controspionaggio inglese 007, interpretato da Sean Connery, il rimando tra l'arma e la tecnologia cinematografica appare qui immediato: nella copertina di *Het nieuwe smalfilmboek* (fig. 18), manuale edito nel 1968 per il mercato cineamatoriale olandese firmato da Dick Boer, mostrando una vaga somiglianza con l'attore scozzese, il cineamatore, affiancato dall'immane presenza femminile, viene ritratto di profilo mentre mira il proprio obiettivo. Sulla capacità seduttiva del mezzo punta anche la campagna pubblicitaria del 1968 della Vitar Movie Camera (fig. 19) con la quale l'azienda californiana sembra attribuire la conquista di una modella bionda all'uso della cinepresa impugnata da un altrimenti improbabile dongiovanni. L'immagine grazie alla quale la cinepresa raggiunge le pagine della rivista *Playboy* (fig. 20) rivela però una trasformazione della

²⁰⁵ «[W]e personally and for the time being continue to believe that, specially from an artistic point of view, working with multiple separate lens from a fixed focal point is preferable over the use of a zoom lens. That is, a zoom a zoom lens invites one to 'play' with the focal point. Almost nobody can resist this tempting invitation sufficiently, as is proven time and again. The possibility to 'zoom' more than what is artistically justifiable should be avoided at all times, or the average quality of our amateur film will definitely drop to a lower level. That is why we are really not pleased with this 'zoom, zoom and more zoom!»», in *Smalfilm*, 11, November 1960, p.284, trad. eng. in T. van der Heijden, *Hybrid histories...*, cit., p. 129.

²⁰⁶ Le due citazioni si riferiscono a A. Cati, «Super 8. Una rivoluzione in sordina», cit., p. 157.

²⁰⁷ *Ibidem*.

camera da mezzo della seduzione a oggetto da possedere²⁰⁸. Allo stesso modo in cui l'automobile da estensione rombante della virilità futurista vede trasformate le curve della propria carrozzeria nell'oggetto del desiderio, così l'azienda americana sceglie di incarnare le ottiche, il mirino, la batteria e le altre componenti della cinepresa messa in vendita, nelle parti anatomiche di un corpo seducente: «not just a body, but a “system”».

Nel 1973, con la commercializzazione da parte della Kodak dei modelli Ektasound 130 e la Ektasound 140, due nuove cinepresa lanciate sul mercato insieme ad altrettante pellicole a colori, la Kodak Ektachrome 160 e la Kodachrome II, entrambe dotate di pista sonora²⁰⁹ e contenute in una cartuccia che non richiede il caricamento sembra che il passo ridotto abbia raggiunto il proprio apice. Ma, come spesso accade ad una tecnologia quando questa raggiunge il livello massimo di perfezionamento, una nuova incombe per prendere il sopravvento: il 1 giugno 1975, la commercializzazione da parte della casa di produzione Sony del Betamax, il dispositivo di memorizzazione di tipo magnetico, conferma l'affermarsi di una nuova era per le immagini in movimento. Ed è qui che la storia dell'evoluzione degli apparati legati al passo ridotto si interrompe, quando negli anni Settanta viene inaugurato quel periodo di transizione in cui le immagini in movimento iniziano il loro processo di migrazione dalla pellicola verso il nuovo supporto magnetico. Appare allora qui opportuno almeno ricordare come lo studioso Tim van der Heijden affidi l'introduzione del capitolo dedicato a tale evoluzione tecnologica a uno dei primi manuali «*on video for amateurs*»²¹⁰. Il manuale destinato al nuovo *amatore* nato in relazione alle tecnologie del video dal titolo *Video thuis (Video at Home)* edito nel 1971 porta la firma di due olandesi: Frits Bernard e Gert Ebeling²¹¹. Nell'introduzione i due autori mettono in evidenza come «lo sviluppo dell'elettronica abbia introdotto a nuove e diverse possibilità per preservare ciò che

²⁰⁸ In relazione agli studi sulla pornografia come (sotto)prodotto culturale degli anni Settanta si rimanda al filone dei *Porn Studies* sviluppato in Italia da Enrico Biasin, Giovanna Maina e Federico Zecca e in particolar modo al saggio G. Maina e F. Zecca, «Le grandi manovre. Gli anni Settanta preparano il porno», *Bianco e nero*, 1, gennaio-aprile 2012, pp. 59-69.

²⁰⁹ Il sistema Super8 con pista sonora prevede un'anticipazione del segnale audio di un secondo rispetto al fotogramma (quindi di 18 fotogrammi). «Questo perché la testina sonora, per funzionare, deve ricevere e registrare la pista audio in un movimento continuo e uniforme, quindi va stabilizzata da un rullo e un cabastan, e per farlo servono 7,5cm di separazione dalla griffa (corrispondenti ai 18 fotogrammi)». Tale sfasamento risulta pressoché impercettibile, ma deve ovviamente tenuto in attenta considerazione in fase di montaggio. K. Fiorini, M. Santi, «Per una storia della tecnologia amatoriale», cit., p. 435.

²¹⁰ T. van der Heijden, *Hybrid histories...*, cit., p. 169.

²¹¹ F. Bernard, G. Ebeling, *Video thuis*, Foton Publishing, Amsterdam-Wageningen, 1971.

ascoltiamo e vediamo»²¹². Vengono così inaugurate, tramite l'avvento delle tecnologie legate al video, nuove modalità di registrazione che, attraverso l'utilizzo di una telecamera, del videoregistratore e del televisore come "schermo" ricevitore, conducono ad un nuovo «tempo di registrazione esteso, [al] suono sincrono e [al]la riproduzione istantanea»²¹³, nonché a differenti modalità rappresentative e fruibili legate allo sviluppo dell'*Home Video System*.

Prima di addentrarci tra le pagine dei manuali che concorrono alla formazione dello sguardo del dilettante cinematografico per seguirlo poi nelle mappe e lungo i sentieri tracciati per il suo viaggio, si è ritenuto necessario tentare di ricostruire, in questa prima parte, le fasi che vedono prima la cinepresa affrancarsi dal treppiede verso la conquista di una sempre maggiore portabilità, evoluzione accompagnata dalla riduzione stessa del formato, che dalle prime pellicole dimezzate del 35mm si attestano nelle versioni amatoriali ancora destinati a facoltosi cineamatori del 9,5mm e del 16mm, per acquistare la vividezza del colore e poi raggiungere così i formati più democratici dell'8mm e del Super8. Se quindi l'evoluzione del mezzo *camera* consente soprattutto dalla seconda metà degli anni Venti al dilettante di poter impugnare la propria cinepresa, maggiormente maneggevole, e con essa raccontare i propri viaggi; le tracce di questi viaggi che affiorano sulla pellicola corrispondono pur sempre ad un racconto d'élite, fatto di inquadrature fisse, panoramiche spesso traballanti e repentini cambi di luminosità. Il processo di reale democratizzazione della pratica cinematografica amatoriale troverà infatti una vera applicazione solo nella seconda metà del secolo quando le cineprese, ormai automatizzate nel loro funzionamento mostreranno, anche grazie allo zoom, al cineamatore un modo nuovo di esplorare lo spazio, ma soprattutto di guardare il mondo.

²¹² «Already for many years there has been a method to record and preserve visual impressions: the photographic film. In both the professional sector and the amateur sector this method has been gratefully and intensively used. However, the development of electronics has opened up new and different possibilities to preserve the things we hear and see. And to relive them at any desired moment in time by using the television camera, video recorder and television receiver which functions as 'screen.' In the professional sector- the one of the television studio- these electronic means of conservation are already used widely. In the amateur sector, this development is taking off as well». F. Bernard, G. Ebeling, *Video thuis*, Foton Publishing, Amsterdam-Wageningen, 1971, p.7 trad. eng. in T. van der Heijden, *Hybrid histories...*, cit., p. 169.

²¹³ T. van der Heijden, *Hybrid histories...*, cit., p. 169.

II. La formazione dello sguardo

II.1 La nascita della manualistica

Sfogliando le pagine delle riviste di settore e dei manuali specialistici, assistiamo alla messa in forma dello sguardo del dilettante. Se nelle rubriche e negli articoli il dibattito sulla costruzione del linguaggio filmico si sviluppa in modo rapsodico, nel manuale il dilettante può trovare uno strumento utile alla sua formazione ad ampio raggio sull'intero corpus di regole grammaticali e sintattiche per la prassi del testo filmico, appositamente riadattate per il formato ridotto.

Diversamente dagli articoli, i manuali dedicati alla pratica cinematografica amatoriale rientrerebbero così in quegli strumenti che partecipano all'orizzonte delle «pratiche istruttive»¹ definito da Paolo Fabbri nella «posologia degli oggetti»². In relazione a tale approccio assumerebbero una particolare valenza tutti quei testi che vedono non solo il tentativo della diffusione dell'insieme normativo migrare da un «programmatore-enunciatore» verso un «utilizzatore-enunciatario»³, ma anche l'emergere del ruolo determinante delle «strategie narrative»⁴ assunte dall'autore per la strutturazione del corpus normativo, a cui trova come naturale seguito la messa in pratica⁵.

Sotteso al testo manualistico riaffiorerà un «lettore modello»⁶ interessato, in un primo periodo, principalmente agli spetti di funzionamento dello strumento camera. Sarà solo dal terzo decennio del Novecento che le strutture narrative e sintattiche assumeranno maggior rilievo all'interno degli strumenti editi a supporto della pratica cineamatoriale. Benché nella maggior parte dei casi sia oltreoceano, sia in ambito italiano, i vari autori

¹ P. Fabbri «Istruzioni e pratiche istruite», E/C. Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici on-line, 2005, p. 2. Il testo è disponibile al seguente link: http://www.ec-aiss.it/index_d.php?recordID=337Inoltreunadomandadifondo [data ultima visualizzazione: 03/01/2019].

² Ibidem.

³ Ivi., p. 3.

⁴ Ibidem.

⁵ Per la presente ricerca, che pone al centro dell'analisi le modalità attraverso le quali i manuali divengono uno strumento utile alla definizione delle strutture narrative e sintattiche del testo filmico sono stati ritenuti di minor importanza i dati relativi alla diffusione di tali strumenti. Si è infatti preferito procedere all'analisi dei singoli casi al fine di individuare ricorrenze o divergenze riscontrabili all'interno della vasta produzione testuale edita a supporto della pratica cinematografica amatoriale, lasciando in secondo piano il successo commerciale riscosso dagli stessi presso il pubblico.

⁶ Per la definizione di «lettore modello» si rimanda a Umberto Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano 1979 ed anche a U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990.

sembreranno rivolgersi ad un lettore-spettatore, fruitore di pellicole del cinema commerciale, il riferimento a tali modelli apparirà pretestuoso e limitato alla sola esplicitazione di accorgimenti tecnici da adottare nella messa in opera della pratica cinematografica dilettantesca.

Apparirà evidente, inoltre, come la disponibilità dei nuovi formati più accessibili ed il conseguente ampliamento dell'utenza di riferimento portino all'emergere, negli anni Sessanta e Settanta, di un nuovo target commerciale individuabile in utente inesperto circa il funzionamento degli strumenti e per il quale sarà dunque necessario tornare a dedicare maggior spazio agli aspetti tecnologici del mezzo.

Se il dilettante trova nella camera uno strumento narrativo capace, al contempo, di agire “retroattivamente” arrivando a modificarne lo sguardo, la comparazione dei manuali a lui dedicati potrà aprire una strada, ancorché poco battuta⁷, utile alla ricostruzione della formazione del linguaggio codificato per il cinema amatoriale.

Ponendo al centro dell'analisi la comparazione dei principali manuali editi negli Stati Uniti e in Italia dagli anni Venti agli anni Settanta, il presente capitolo mira ad interrogare tali strumenti editoriali al fine di individuare linee evolutive e modelli ricorrenti adottati dalla manualistica sia americana⁸, sia italiana, al fine anche di

⁷ Sulla manualistica per il cineamatore, oltre al contributo sull'editoria statunitense in A.D. Kattelle, *Home Movies: A History of the American Industry, 1897-1979*, Transition Publishing, Nashua, New Hampshire 2000, la cui ricostruzione ha fornito la traccia di partenza per l'analisi dei singoli manuali analizzati nel secondo paragrafo di questo capitolo: Orizzonti d'oltreoceano; si ricordano i due saggi sull'editoria dedicata francese di Gabriel Ménager e Roger Odin, «La presse du cinéma amateur: brève note et bibliographie», in *Communications*, 1999, 68, pp.193-205 e quello di Laurent Creton, «L'économie et les marchés de l'amateur», in *Communications*, 1999, 68, pp. 143-167. Nel secondo contributo è riportata la definizione del corpus manualistico per il cineamatore francese: «Pour bien tourner: guide du cinégraphiste amateur (1924), 9,5 et 16: traité du cinéma d'amateurs (1933), Le Cinéma d'amateur: traité encyclopédique du cinéma 8 mm, 9,5 mm, 16 mm, 17,5 mm (1938), ABC du cinéma d'amateur : guide pratique (1939), L'Amateur circonspect ou le Cinéma dévoilé (1943), Le Livre du cinéaste amateur: technique, pratique, esthétique (1947), Le Dessin animé à la portée des amateurs (1948), Comment sonoriser les films d'amateurs (1955), Construire un film: le film d'amateur du scénario à la projection (1957), Le Cinéaste amateur: technique, pratique, esthétique (1947, réédition actualisée en 1962), Le Cinéma d'amateur pas à pas (1967), Le Nouveau Cinéaste amateur: technique, pratique, réalisation (1947, 1962 et 1970, réédition actualisée), Le Cinéma d'amateur (1980)», L. Creton, «L'économie et les marchés de l'amateur», cit., p. 144.

⁸ Nel presente contributo, con il termine “americano” si intende sottolineare come la manualistica trovi i propri destinatari genericamente nei filmmaker di tutti gli Stati Uniti. Se infatti i dibattiti che animeranno le colonne delle riviste americane testimonieranno la definizione di una pratica cinematografica amatoriale che vede il proprio sviluppo differenziarsi in relazione a specifici contesti – si ricorda a tal proposito l'emergere dei diversi animi che pongono la East Coast, di cui la rivista *Movie Makers* dà testimonianza, in contrapposizione a quella della West Coast, dove la presenza della città di Los Angeles obbligherà la rivista *Home Movies* ad un costante confronto con la produzione hollywoodiana – la manualistica trova invece il proprio orizzonte di riferimento nella più ampia totalità dei dilettanti americani. Sulla pratica cinematografica amatoriale contestualizzata alla costa nord orientale si rimanda agli studi di Charles

rintracciare possibili similitudini o differenze con cui tali strumenti si pongono alla guida della pratica cinematografica dilettantesca. Appare opportuno ricordare a questo proposito come per la manualistica italiana non sempre le proposte editoriali siano inedite, bensì spesso queste rappresentino la versione tradotta di testi in origine inglesi e francesi. Ciò apre così tale corpus, pur dato alle stampe in Italia, ad una dimensione più ampia, quasi europea. Assumendo dunque quello manualistico come strumento attraverso il quale l'editoria concorre ad orientare la pratica – e con essa lo sguardo – del *filmmaker* e del cineamatore, si tenterà di dimostrare come successivamente alla fase iniziale della storia di questo cinema “ridotto” che muove i primi passi in una “corsa al brevetto”, con imprese e inventori coinvolti alla conquista del mercato amatoriale e un interesse riservato quasi esclusivamente agli aspetti tecnologici⁹, i primi contributi editoriali ne orientino l'uso verso finalità documentative in cui la camera si attesta come strumento di osservazione e registrazione diretta.

Inoltre, se nella seconda metà degli anni Venti, con la nascita delle prime associazioni e cineclub il fulcro dell'attenzione si sposta su entrambe le sponde dell'oceano sulla «messa in uso»¹⁰, in che modo la manualistica si pone come strumento attraverso il quale ampliare l'orizzonte dello sguardo del cineamatore in direzione di uno sviluppo che sposti il suo obiettivo verso la sfera familiare?

Per quanto riguarda l'orizzonte d'oltreoceano, si tenterà di dimostrare come, in realtà, la stessa manualistica lasci emergere un orientamento della pratica cinematografica amatoriale verso modelli narrativi fittizi mutuati dal cinema classico americano,

Tepperman e in particolar modo a *The Rise of North American Moviemaking, 1923-1960*, University of California Press, Oakland, California 2014, mentre per quanto riguarda la costa occidentale si veda David E. James, *The Most Typical Avant-garde. History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles*, University of California Press, Berkeley 2005.

Ovviamente, caso diverso sarà invece rappresentato nel momento in cui siano gli stessi club a dare alle stampe testi manualistici, come ad esempio accade nel 1932 con la pubblicazione *Making Better Movies*, progetto editoriale che, pur portando la firma di Arthur L. Gale e Russell C. Holslag, vede il proprio sviluppo in seno all'American Cinema League. In tal caso il confronto con la rivista *Movie Makers* della ACL costituirà una preziosa occasione per l'analisi delle finalità a cui il manuale stesso è chiamato.

⁹ Cfr. R. Odin, «Il cinema amatoriale», cit., p. 341.

Lo studioso Roger Odin dichiara la periodizzazione proposta da Patrizia Zimmermann per lo sviluppo del cinema amatoriale negli Stati Uniti «corrisponde[nte] abbastanza a quella che si potrebbe fare per numerosi paesi, in particolare per la Francia». Dopo un primo periodo che dal 1897 al 1923 accoglie la «proliferazione anarchica delle apparecchiature», il secondo vede, «con [lo] sviluppo dei cineclub e della stampa specializzata», la pratica cinematografica dilettantesca coinvolta in un processo di «istituzionalizzazione». Il terzo periodo, il cui inizio viene fatto risalire agli anni Cinquanta, vede infine la cinepresa, grazie all'«esplosione della civiltà del tempo libero», divenire strumento per una pratica sempre più banalizzata. Roger Odin, «Il cinema amatoriale», in Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, V: *Teorie, strumenti, memorie*, Einaudi, Torino 2001, pp. 340-341.

¹⁰ E. Mosconi «Il cinema per tutti: statuto e retorica dell'amatoriale nella pubblicistica e nei manuali degli anni Trenta», *Comunicazioni sociali*, 2005, 3, p. 451.

attraverso i quali i facoltosi dilettanti sono invitati a giocare a fare cinema in formato ridotto. La periodizzazione proposta da Roger Odin trova applicazione oltre i confini francesi, espandendosi non solo all'ambito europeo, ma anche a quello americano¹¹: così, come confermato dagli studi di Patricia Zimmermann, l'Oceano Atlantico fa in qualche modo da spartiacque tra due differenti tipologie di sguardo, dove quello del cineamatore del vecchio continente è contrapposto a quello americano: mentre in molti paesi europei appare «assai viva la contrapposizione tra spazio amatoriale e professionale»¹², i confini tra la dimensione dilettantesca e quella professionale d'oltreoceano si fanno più rarefatti, tanto che gli esiti raggiunti nella produzione filmica amatoriale si delineano assumendo le forme di «semplici primitive imitazioni di lavori prodotti conformemente agli standard "professionali"»¹³. Quando allora si può dire che i manuali concorrono alla ricostruzione dello sviluppo di una «pratica» sempre più «organizzata»¹⁴ in un processo di «codificazione dei modi», che permette al cinedilettante di relazionarsi con il «mezzo filmico»¹⁵ in modo da poterlo assumere come strumento narrativo di sé e della propria vita? Quando la componente finzionale esce dagli interessi del cineamatore che, distogliendo il proprio obiettivo dalle domestiche sale di posa, orienta la cinepresa per raccontare la propria storia e quella della sua famiglia? Ma soprattutto, in che modo le proposte editoriali manualistiche concorrono a determinare lo sviluppo dello sguardo del cineamatore? Se agli inizi degli anni Trenta negli Stati Uniti, gli editoriali della rivista «Movie Makers» chiamano i cineamatori ad una risposta «responsabile» agli eventi economici che alla fine del decennio precedente sconvolgono la società americana, di quali istanze la manualistica si fa portatrice? Si tenterà qui di dimostrare come negli anni Trenta i progetti editoriali manualistici promossi dall'American Cinema League e dalla Kodak assumano una posizione solo apparentemente estranea al dibattito che anima invece le colonne della rivista e che mette a tema un impegno più attivo dei cineamatori

¹¹ Patricia Zimmermann riscontra fino alla metà degli anni Venti un'attenzione nei confronti del cinema amatoriale americano «confinata» ai soli aspetti tecnologici il cui interesse risulterebbe essere esclusivamente scientifico. Cfr. P. Zimmermann, *Reel Families...*, cit., p.17. L'arco temporale individuato da Odin per la fase di «istituzionalizzazione» della pratica amatoriale, appare coerente con la periodizzazione americana articolata da Charles Tepperman il quale fa corrispondere alla nascita delle «Ciné-Community» tra il 1928 e il 1945 la «prima ondata dell'Amateur Film Culture», quindi il periodo della formazione negli Stati Uniti – attraverso il dibattito che si sviluppa all'interno delle riviste e dei cineclub – del linguaggio filmico. Cfr. C. Tepperman, *Amateur Cinema...*, cit., pp. 44-78.

¹² R. Odin, «Il cinema amatoriale», cit., p. 341.

¹³ «Amateur films rarely display an autonomous visual aesthetic, but neither are they simply primitive imitations of works produced according to "professional" standards», J. Ruoff, *Virtual Voyages. Cinema and Travel*, Duke University Press, Durham and London 2006, p. 157.

¹⁴ R. Odin, «Il cinema amatoriale», cit., p. 341.

¹⁵ E. Mosconi, «Il cinema per tutti...», cit., p. 451.

di fronte ai problemi sollevati dalla situazione politica e sociale dell'epoca, divenendo strumento per la costruzione di una pratica dilettantesca volta ad un'esigenza di evasione rispetto al momento difficile che il paese sta attraversando. In che modo, invece, in Italia la pratica cinematografica amatoriale si relaziona con i cambiamenti politici che porteranno all'avvento del Fascismo? Quali saranno le posizioni assunte dagli autori dei manuali?

Procedendo lungo la suddivisione cronologica proposta da Roger Odin, il terzo periodo avrà inizio negli anni Cinquanta e, relativamente alla diffusione delle attività legate al tempo libero praticate dalla nuova famiglia nucleare, vedrà le cineprese, divenute automatiche, coinvolte in un processo di «banalizzazione dell'uso»: la pratica amatoriale assumerà così i caratteri di un semplice passatempo «alla pari del barbecue e del ping-pong»¹⁶. Se quindi, pur con modalità e tempi diversi, sia in America sia in Italia si assiste alla trasformazione di un'intera società sempre più rivolta verso il raggiungimento dei desideri indotti dalla comunicazione di massa, in che modo, allora, i manuali affiancheranno il contestuale mutamento di una figura che dal viaggiatore si trasforma in quella del turista? Verso quali modelli visivi e verso quali strutture narrative questi strumenti orientano il racconto dell'esperienza del turista cineamatore?

II.1.1 *Living Pictures: Their History, Photo Production and Practical Working*. La storia del pre-cinema amatoriale

Nel 1899 a Londra viene pubblicato il primo manuale per il cineamatore¹⁷: *Living Pictures: Their History, Photo Production and Practical Working* (fig. 21). Il testo è il risultato di un anno di ricerche condotte dall'autore Henry V. Hopwood, impiegato presso

¹⁶ La serie delle citazioni è tratta da R. Odin, «Il cinema amatoriale», cit., p. 341.

¹⁷ Se alla fine del XIX secolo, grazie alle invenzioni del Birtac e del Biokam, è proprio in Gran Bretagna che si registrano i primi esiti raggiunti dalle ricerche sviluppate per l'adattamento domestico degli apparati cinematografici (v. I.1 La grande corsa al passo ridotto), lo spirito precursore inglese troverebbe ulteriore conferma nella rivendicazione della fondazione nel 1923 da parte di Peter Le Neve Foster e Cedric Belfrage del Kinema Club dell'Università di Cambridge, primo cine club amatoriale. Le ricerche inerenti al cinema amatoriale inglese sviluppate da Heather Nicholson, in accordo con le osservazioni di Angus Tilston (collezionista privato e filmmaker, autore di una serie di filmati volti a documentare i cambiamenti che tra gli anni Sessanta e Ottanta trasformano le linee della città di Liverpool), vedrebbero anticipare la formazione delle prime attività organizzate per il cinema amatoriale di più di un ventennio con la fondazione nel 1899 del Croydon Cine Club di Londra il quale il 25 gennaio dello stesso anno ospita la prima presentazione del Birtac. Cfr. H. Nicholson, *Amateur film. Meaning and practice c. 1927-77*, Manchester University Press, Manchester 2012, p.29.

la Library of the Patent Office di Chancery Lane a Londra. Raccogliendo lo spirito del suo tempo, il volume viene redatto come un'antologia sugli esperimenti del pre-cinema. Il manuale rappresenta al contempo un importante documento: le descrizioni delle innovazioni e delle relative pratiche, attraverso le quali l'esperienza cinematografica si affaccia nei salotti, vengono infatti mostrate attraverso gli occhi di un contemporaneo. L'autore, oltre ad informare il lettore su argomenti quali la persistenza retinica dell'immagine, la resa illusoria del movimento (fig. 24) o la cronofotografia e gli ulteriori sviluppi raggiunti per la realizzazione delle immagini "viventi"¹⁸, si propone di iniziare l'appassionato alla pratica cinematografica. Così, alla presentazione delle camere e dei proiettori disponibili sul mercato amatoriale, seguono i consigli pratici per il trattamento della pellicola, il montaggio, la riparazione e la manutenzione del film e alcuni accorgimenti da tenere in considerazione per le proiezioni domestiche. A proposito della preparazione dello schermo, viene segnalata la necessità di utilizzare superfici con diverse caratteristiche in relazione al posizionamento del proiettore. Nel caso in cui questo si trovi dallo stesso lato del pubblico, si raccomanda l'utilizzo di un tessuto bianco, liscio e, soprattutto, opaco. Per la preparazione dello schermo viene riportato, oltre al bagno del panno in una soluzione di calce, un nuovo processo sempre più diffuso tra i proiezionisti amatoriali, ovvero il trattamento con alluminio. Tale soluzione viene però segnalata come poco durevole per un progressivo deterioramento dovuto all'ossidazione. Nel caso di immagini retro-proiettate, per le quali si richiede, invece, l'utilizzo di una superficie traslucida, sarà sufficiente un tessuto bagnato e ben teso, posto perpendicolarmente rispetto al fascio luminoso di proiezione¹⁹. Le riflessioni dell'autore sull'importanza della pratica cinematografica amatoriale – come quelle sviluppate intorno alla funzione documentaria delle immagini in una prospettiva storica²⁰ – che affiancano la descrizione degli apparati e degli aspetti tecnologici legati alla pratica amatoriale

¹⁸ Dopo la Prefazione, i primi tre capitoli sono dedicati rispettivamente a: Persistence of Vision and Continued Perception of same Object, pp.1-8; Illusion of Motion, produced by successive Views of slightly varying Diagrams, pp.9-42; Chronophotography and the Practical Development of the Living Picture, pp.43-109, v. figg. 22-23.

¹⁹ H.V. Hopwood, Living Pictures: Their History, Photo Production and Practical Working, Optician & Photographic Trades Review, London 1899, pp. 213-214.

²⁰ «So a continual record of the earth's history in its slightest details is continually streaming off into the eternal void, and, granted an eye capable of perceiving an object under a minute angle, infinitely sensible also to vibrations, it will be seen that at some point or other in space everything that has happened is yet visible. Grant this eye, or rather sense of vision, a capability of infinite speed of translation, it might retreat at the same speed as light and so keep the same event for ever in view, it might approach the outward travelling events and compress a lifetime into a moment». Ivi, p. 234.

rendono il testo secondo Kattelle «a pleasure to read»²¹. Nonostante un articolo sui trucchi cinematografici pubblicato nel settembre del 1899 in «The Optician» *Kinematographic Pictures: Their Errors and Falsities* e un supplemento con il quale il volume va ad accogliere le recenti innovazioni cinematografiche, Hopwood non lavorerà alla nuova versione del suo manuale, edita nel 1915²² a cura di R.B. Foster, suo collega, limitandosi a contribuire alla prefazione.

II.1.2 *Practical Cinematography and Its Application*. Quando il treppiede si rivela per il dilettante in movimento un eccessivo ingombro.

Sempre a Londra vede le stampe il secondo manuale destinato al pubblico amatoriale: nel 1913 la William Heinemann stampa *Practical Cinematography and Its Application* (fig. 28), di Frederick A.A. Talbot, già autore di *Moving Pictures: How They Made and Worked*, testo sulla storia delle tecnologie legate al periodo del pre-cinema²³. Anche in questo caso il manuale, testimoniando i tempi non ancora maturi per una riflessione sulla messa in uso e, quindi, per la redazione di una sintassi del testo filmico amatoriale, oltre a illustrare i principi di funzionamento degli apparati a disposizione, si limita a raccogliere un insieme di suggerimenti per la messa in atto di tecniche e “trucchi” cinematografici. La maggior parte dei consigli dispensati non sembrano trovar applicazione per la realizzazione di immagini tradizionalmente praticate dal cinema familiare: sono infatti riportate dall'autore molteplici possibilità d'uso sia in campo scientifico, sia militare²⁴. È lo stesso Talbot a chiarire nella prefazione la finalità che

²¹ A.D. Kattelle, *Home Movies: A History of the American Industry...*, cit., p. 248.

²² Rispetto alla prima edizione del 1899 stampata dalla Gutemberg Press di Londra, la seconda pubblicata nel 1915 dalla Hatton Press subisce una parziale riscrittura dei capitoli IV e V (del IV viene modificato anche il titolo in *Film, Machines and Intermittance Mechanisms*) e, precedentemente al VII capitolo (che diviene così nella nuova edizione undicesimo) accoglie quattro nuovi capitoli dedicate alle innovazioni registrate dalla tecnologia cinematografica in quegli anni: l'avvento del colore (VII. *Colour Cinematography: Principles of colour photography, Additive methods, Subtractive or superposition methods, Kinemacolour, Chronochrome*), del suono (VIII. *Living and speaking pictures*) e dei nuovi aspetti legali che vanno a regolamentare la produzione cinematografica (IX. *Cinematograph Act, 1909, And Regulations; X. Copyright*), v. figg. 22-23, 26-27.

Nel 1970 una nuova stampa a cura della Arno Press di New York, inserisce la prima edizione del 1899 all'interno della collana *Literature of Cinema Series*.

²³ Seguiranno una nuova edizione riveduta in America e in Gran Bretagna nel 1914 stampate dalla J.B. Lippincott Company di Philadelphia e dalla William Heinemann di Londra e una terza completamente riscritta nel 1923.

²⁴ A tal proposito si vedano i capitoli: XII. *Radio-Cinematography I How The X-Ray Are Used in Conjunction With The Movingpicture Camera*, pp. 145-160; XIII. *Combining The Microscope and The*

muove la stesura del testo: il manuale nascerebbe infatti per «assistere il dilettante – il termine è usato nel suo senso più ampio come distinzione dal salariato, dal lavoratore professionista – che è attratto dalla cinematografia»²⁵. Ciò che l'autore desidera offrire è uno strumento destinato ad un gruppo eterogeneo di potenziali utenti, che quindi possa dimostrarsi utile sia per il principiante – il quale cercherà al suo interno le molteplici possibilità di ripresa offerte dalle camere impiegate – sia per quel lettore che abbia già familiarità con la realizzazione delle immagini grazie ad un'esperienza fotografica. Secondo la prospettiva fin qui adottata sullo sviluppo delle cineprese in direzione di una maggiore maneggevolezza, di particolare interesse risultano le indicazioni riportate sull'utilizzo della «camera a mano»²⁶. Sono molteplici le occasioni nelle quali il treppiede fa sentire ancora di più il proprio ingombro, ostacolando i movimenti dell'operatore e impedendo la realizzazione di buone inquadrature. Anche quando la cinepresa si troverà in mezzo ad un gruppo affollato di spettatori, l'apparente facilitazione data dall'uso del treppiedi, o di altre strumentazioni utilizzate negli *studios* che consentirebbero alla camera di superare in altezza l'ostacolo del pubblico, non impedirebbe il continuo spostamento delle persone, e il relativo pericolo di riprese oscillanti. «Tuttavia, allo stesso tempo un posto nella folla costituisce un punto di vista ideale»²⁷ ed è in occasioni come queste che le camere a mano dimostrano la loro utilità. Esistono inoltre situazioni nelle quali le riprese sono connesse al movimento: è sia il caso in cui l'operatore si trovi, ad esempio, all'interno di un aereo dal quale intenda realizzare inquadrature verso il basso, sia in occasione di filmati girati da terra che abbiano come soggetto oggetti in movimento. Per seguire a distanza relativamente ravvicinata le rapide evoluzioni effettuate da aeroplani con macchine da presa professionali, saranno necessari due operatori: uno che giri la manovella per l'avanzamento della pellicola e l'altro preposto a centrare il soggetto nell'inquadratura, e quindi impegnato nell'attivazione contemporanea di due manovelle utili alla gestione delle operazioni di panoramicizzazione e sollevamento (o abbassamento) della macchina. L'utilizzo del treppiede può rivelarsi non

Ultramicroscope With The Moving-Picture, pp. 161-173; XIV. Micro-Motion Study I How Increased Workshop Efficiency is Obtainable With Moving Pictures, pp. 174-184; XV. The Motion Picture as an Aid to Scientific Investigation, pp. 185-196, XVI. The Military Value of The Cinematograph, pp. 197-208 v. figg. 29-30.

²⁵ F. Talbot, *Practical Cinematography and Its Application*, cit., p. v, traduzione mia.

²⁶ Cfr. V. Hand Camera Cinematography, in F. Talbot, *Practical Cinematography and Its Application*, cit., pp. 51-61.

²⁷ «Yet at the same time a place in the crowd constitutes an ideal point of view.», F. Talbot, *Practical Cinematography and Its Application*, cit., p. 51.

solo scomodo o ingombrate, ma addirittura pericoloso. Uno di questi casi è rappresentato dal desiderio di riprendere animali feroci nel loro habitat naturale. Come puntualizzato da Talbot, il supporto intralcerà i movimenti dell'operatore mettendone in pericolo la vita, ma anche le immagini che potranno essere realizzate in tali condizioni si riveleranno, come nella maggior parte dei casi, di scarsa qualità, e sempre purché queste riescano a sopravvivere alla furia della fiera²⁸. Venendo in aiuto del cineamatore desideroso di avventurarsi in questo tipo di riprese, Talbot ricorda disponibile sul mercato l'Aeroscope (figg. 31-32), cinepresa inventata dal polacco Kazimierz Prószyński il quale era riuscito nella messa a punto di una camera di dimensioni e peso ridotti, con un'autonomia di avanzamento di 300 piedi di pellicola, resa completamente automatica («wholly automatic»)²⁹, grazie ad un sistema ad aria compressa che andava a sostituire l'uso della manovella per l'effettuazione della ripresa.

A supporto del testo, oltre alle illustrazioni relative agli apparati, Talbot si avvale di un ricco corredo iconografico: da ricordare tra le fotografie quelle relative alle ricerche di Étienne-Jules Marey, utilizzate sia a supporto della resa rallentata di movimenti veloci (fig. 33), sia per la velocizzazione di azioni lente (figg. 34-35)³⁰.

L'emergere nei due manuali inglesi di un orientamento della pratica cinematografica dilettantesca quasi esclusivamente confinato a finalità documentarie – dove l'utilizzo della camera viene riportato a servizio della registrazione fedele e diretta utile alle investigazioni di tipo scientifico e ai monitoraggi in campo militare³¹ – sottolinea come in questa prima fase l'attenzione agli aspetti tecnologici finisca per creare un limite allo sguardo del dilettante, che trova nell'obiettivo esclusivamente un prolungamento sensoriale di osservazione e registrazione diretta.

²⁸ Ivi, p. 53.

²⁹ Ivi, p. 54.

³⁰ Ad esempio, si veda nel manuale di Talbot come nei capitoli IX e X la possibilità di ottenere attraverso l'uso della camera «Slowing-Down Rapid Movements» o «Speeding-Up Slow Movements» trovi la propria utilità a supporto di osservazione di fenomeni scientifici e comportamenti relativi al mondo vegetale e animale (pp. 108-123, 124-134).

³¹ Le capacità documentative del mezzo vengono sottolineate dall'autore tramite l'articolazione dei successivi capitoli: XII. Radio-Cinematography: How The X-Rays Are Used In Conjunction With The Moving-Picture Camera, pp. 147-160; XIII. Combining The Microscope And The Ultramicroscope With The Moving-Picture Camera, pp. 161-173; XIV. Micro-Motion Study: How Increased Workshop Efficiency Is Obtainable With Moving-Pictures, pp. 174-184; XV. The Motion Picture As An Aid To Scientific Investigation, pp. 185-196 XVI; The Military Value Of The Cinematograph, pp. 197-208. Ulteriori possibilità offerte all'uso della cinepresa sono infatti limitate ai due capitoli seguenti, dedicati alla realizzazione di Educational Films e Photo-plays pp. 209-223, 224-237.

II.2 Orizzonti d'oltreoceano: la manualistica americana

II.2.1 *The Cinema Handbook*. L'ambiente domestico come spazio della messa in scena.

Il terzo manuale dedicato alla pratica cinematografica non professionale vede le stampe negli Stati Uniti: nel 1921 la Scientific American Publishing Munn&Company di New York pubblica a firma di Austin C. Lescarbourea *The Cinema Handbook* (fig. 36). Dopo un primo testo *Behind the Motion Picture Screen* (da lui stesso definito «di informazioni generali sull'ampia tematica del cinema»³²), l'autore destina questo manuale non tanto al «professionista del cinema, per il quale risulterebbe troppo elementare [ma lo orienta] verso l'operatore, il cui lavoro non è deputato alle sale [...]. È pensato per il naturalista, il viaggiatore [...] e gli altri che aspirano a vedere i loro lavori sullo schermo»³³. La fotografia posta in apertura del manuale testimonia la mole di bagagli e l'equipaggiamento necessario al cameramen cinematografico «pronto per un lungo viaggio» (fig. 39).

Le finalità applicative di tipo scientifico quasi totalmente marginalizzate da Lescarbourea sottolineano il passaggio verso una diversa sensibilità nei confronti della pratica cinematografica dilettantesca, dove l'autore invita invece il dilettante ad orientare l'obiettivo della cinepresa verso la propria famiglia, gli amici e gli animali. Il percorso formativo attraverso il quale il dilettante viene accompagnato passo passo da Lescarbourea dalla scelta della cinepresa, fino alla proiezione domestica dei filmati, tradisce però la volontà dell'autore di riconoscere la produzione cinematografica commerciale come unico referente per lo sviluppo della pratica dilettantesca. L'incapacità di affiancare il cineamatore verso lo sviluppo di un'estetica autonoma emerge con lapalissiana evidenza nel rimando alla creazione di un cinema familiare che, in realtà, conferma l'orientamento verso una produzione cinematografica di tipo finzionale, supportata dal continuo rimando ai metodi produttivi dei grandi *studios*, in cui la casa diviene non tanto luogo nel quale

³² «a book of general information on the broad subject of motion pictures», in A. C. Lescarbourea, *The Cinema Handbook*, Scientific American Publishing Munn&Company, New York 1921, p. X.

³³ «Please do not misunderstand this work. It is not intended for the professional motion picture man, for it must needs be too elementary for him. But it is intended for the non-theatrical worker [...]. It is intended for the naturalist, traveler, [...] and others who would aspire to seeing their work on the screen». Ivi, p. xi.

catturare momenti cari alla memoria del dilettante, ma un ambiente da adattare alle esigenze cinematografiche domestiche con cui la pratica amatoriale si attesta come nuova forma di costoso passatempo attraverso il quale “mimare” Hollywood.

La deferenza verso la produzione attuata negli *studios* si rivela con particolare evidenza nel paragrafo dedicato all'illuminazione artificiale³⁴ dove il problema della luce, spesso insufficiente per le riprese da girare in interni³⁵, viene risolto con la messa a punto di una serie di schemi da seguire per gli allestimenti di veri e propri studi di posa (figg. 40-41). Nell'VIII capitolo, dal titolo *The Animated Album: Film Family, Friends and Pets*, pur testimoniando un ampliamento di orizzonte che dall'esclusivo interesse alle componenti tecnologiche inizia a dirigere l'obiettivo del dilettante verso la strutturazione delle componenti narrative del testo filmico, rende evidente il totale orientamento del manuale verso la produzione di «*amateur drama*»³⁶: ovvero verso la realizzazione di filmati amatoriali di tipo finzionale girati rispettando uno «schema d'azione»³⁷ che lasci poco spazio all'improvvisazione. Si consiglia inoltre al dilettante la stesura di un soggetto sintetico utile alla definizione delle singole scene volte alla ricerca di un'unità di significato della struttura narrativa.

La necessità di una fase progettuale per la definizione di una certa logicità delle riprese viene argomentata dall'autore al fine di evitare sprechi di pellicola attraverso l'impressione di scene che potranno poi, in fase di montaggio, risultare inutili sia visivamente (viene più volte ricordato un necessario dinamismo all'interno delle inquadrature), sia ai fini della narrazione filmica. Per la scelta della trama l'autore consiglia di evitare commedie di tipo *slapstick*, molto più difficili da girare di quanto possa sembrare³⁸ e di optare, invece, per una storia d'amore che funzionerà ancora meglio se gli attori coinvolti saranno giovani. Tale genere non richiederebbe, secondo Lescarbourea, una particolare bravura attoriale e, grazie all'espedito della “fuga d'amore” – con tanto di genitori infuriati a seguito – favorirebbe la realizzazione di scene dinamiche e la connotazione del filmato con elementi umoristici, preferibili rispetto alla

³⁴ «Filming by Artificial Light», in A.C. Lescarbourea, *The Cinema Handbook*, cit., pp. 182-194.

³⁵ «So far we have only dealt with filming by daylight. There are many instances where motion pictures must be taken in dark corners of buildings where daylight never penetrates in sufficient volume, if at all, to permit of photography. [...] A large amount of light is required in motion picture work, because of the short exposures (1/30 to 1/50 second) and need for definition». Ivi, p. 182.

³⁶ A.D. Kattelle, *Home Movies: A History of the American Industry...*, cit., p. 249.

³⁷ «scheme of action», A.C. Lescarbourea, *The Cinema Handbook*, cit., p. 315.

³⁸ Ivi, p. 329.

trattazione della storia romantica strutturata sul pathos³⁹. La definizione degli otto elementi necessari alla messa in scena di un «*amateur photoplay*» ha inizio con la scelta di una buona trama e la stesura dettagliata di una sceneggiatura⁴⁰. Altrettanto importante è la figura del regista, ruolo per il quale è richiesta un'innata attitudine alla leadership. Egli non dovrà però pretendere di occuparsi anche delle riprese, concentrandosi invece esclusivamente sulla direzione del cast. Altra fase fondamentale è la scelta di un gruppo di attori i quali, per l'occasione, dovranno poter essere opportunamente truccati⁴¹. Lo stesso utilizzo del make-up, di cui il cineamatore ha potuto apprezzare gli effetti nelle pellicole del circuito commerciale, conferma il desiderio di assumere il cinema hollywoodiano come modello sul quale impostare la propria pratica. Viene ricordata, infatti, la fondamentale importanza del ricorso al trucco non solo per attenuare o accentuare i tratti delle fisionomie e nascondere, così, le imperfezioni dei volti ripresi in primo piano, ma attraverso un corretto impiego, questo renderà possibile rimediare ad eventuali problemi derivanti dalla presenza all'interno della solita inquadratura di elementi cromaticamente contrastanti. Lescarbourea riporta a tal proposito il caso di un'inquadratura all'interno della quale siano presenti due attori: uno biondo e una bruna.

Senza trucco, con una determinata durata di esposizione, il biondo sarà registrato debolmente sul negativo della cinepresa, mentre la bruna verrà impressa perfettamente. Ora per portare il biondo ad un'esposizione perfetta, è necessario prolungare l'esposizione; ma nel momento in cui ciò viene fatto la bruna diventa sovraesposta e il risultato sullo schermo sarà quindi una faccia pallida bianca, con poco o nessun dettaglio [...]. Il ricorso al trucco diviene quindi necessario per accentuare il volto del biondo e, in alcuni casi, attenuare il volto

³⁹ Ivi, pp. 328-329.

⁴⁰ Lescarbourea propone, a titolo esemplificativo, la sinossi e la stesura di una sceneggiatura per la realizzazione di un film: *The Bit That Bit*. Il protagonista, Percival Edison Swanson viene descritto come un ragazzo diverso dai suoi coetanei in quanto non sale negli alberi per rubare mele, né dimostra la propria forza in scazzottate e non impreca. Percival è invece un abile nuotatore. Lo stagno sta per divenire teatro di battaglia tra due bande rivali di ragazzi armati con pali lunghi utilizzati per "disarcionare" i membri dell'equipaggio avversario. Ciascuna fazione si trova su una barca, rubata per l'occasione all'albergatore tedesco. La posta in gioco non è solo il rispetto, ma anche l'attenzione che il gruppo vincitore potrà riscuotere dalle ragazze del posto. Come prevedibile, sarà proprio la squadra che rifiuta l'aiuto del protagonista a trovarsi in difficoltà ma, come altrettanto ovvio, sarà proprio quest'ultimo, ricorrendo all'intelligenza e non alla forza, a ribaltare le sorti della sfida, a sconfiggere gli avversari e attirare le attenzioni femminili. Alla sinossi segue la delineazione delle caratteristiche necessarie per la formazione del cast per cui Percival, oltre ad essere un bravo nuotatore sui dodici anni, indosserà gli occhiali e avrà un aspetto da studioso; al contrario Spike Mulligan, il capo della banda, dovrà avere l'aria di un giovane teppista «con più coraggio che cervello». Segue quindi la descrizione dei set e delle location necessarie, fino alla stesura della sceneggiatura. Figg. 42-49.

⁴¹ *The True Foundation: A Good Plot*, pp. 327-330; *The Amateur Director*, pp. 339-340, *The Cast and Its Selection*, pp. 340-342; *The Gentle Art of Make-Up*, pp. 342-346.

della bruna, in modo che entrambi possano impressionare l'emulsione del film con uguale intensità durante la stessa esposizione⁴².

La stesura della sceneggiatura si dimostrerà utile anche per la gestione delle riprese: si suggerisce a tal proposito di non girare le scene seguendone la successione cronologica, bensì di privilegiare quelle che prevedono l'utilizzo del solito fondale e solo successivamente le altre⁴³. Fondamentali saranno anche una «mano d'artista»⁴⁴ sia per la cura delle inquadrature, sia in fase di montaggio.

Le parole utilizzate da Lescarboursa nell'introduzione per distinguere la pratica professionale, destinata alla sala cinematografica, da quella amatoriale da "salotto", proponendo l'occasione di proiezione a discriminare tra le due prassi, offrono un'ulteriore conferma alle osservazioni di Patricia Zimmermann per la quale l'utilizzo di proiettori 35mm nelle sale del circuito commerciale rappresenterebbe un ostacolo all'ingresso del formato ridotto, relegando la pratica e la fruizione attuata con il ricorso al 16mm all'ambiente privato⁴⁵. Nonostante gli anni nei quali il manuale viene redatto non preveda l'esistenza dei due formati⁴⁶, il testo di Lescarboursa offre un'importante testimonianza sulla destinazione della pellicola come iniziale forma di distinzione tra la pratica cinematografica professionale e quella dilettantesca.

II.2.2 *Motion Picture Photography for the Amateur*. La lezione sugli schemi narrativi e le strutture sintattiche del linguaggio cinematografico

Tra le voci riportate da Zimmermann⁴⁷ che animano negli anni Venti le colonne delle riviste in difesa del formato ridotto c'è quella di Herbert McKay, autore nel 1924 di *Professional Cinematography*, testo seguito a pochi mesi dalla pubblicazione di *Motion Picture Photography for the Amateur* (fig. 50)⁴⁸, primo manuale a registrare

⁴² A.C. Lescarboursa, *The Cinema Handbook*, cit., p. 342-343. Traduzione mia.

⁴³ *The Question of Rotation*, ivi, pp. 345-346.

⁴⁴ *The Hand of the Artist*, ivi, pp. 346-348.

⁴⁵ P. Zimmermann, *Reel Families...*, cit., p. 58.

⁴⁶ Si ricorda nel 1923 l'introduzione sul mercato amatoriale del formato 16mm, avvenuta attraverso la commercializzazione da parte della Eastman Kodak Company di Rochester della cinepresa Cine-Kodak. Cfr. K. Fiorini, M. Santi, «Per una storia della tecnologia amatoriale», cit., p. 430.

⁴⁷ P. Zimmermann, *Reel Families...*, cit., p. 58.

⁴⁸ È lo stesso Kattelle a riportare alcune notizie biografiche su Herbert C. McKay, nato a Terre Haute, in Indiana, dell'8 Aprile del 1895 da Isaac Newton McKay and Keziah Brown McKay. Dopo un periodo di

l'introduzione sul mercato del sistema 16mm Kodak. L'autore si rivolge ai principianti, agli inesperti, il cui numero è andato crescendo grazie alla riduzione dei costi delle attrezzature, vero deterrente alla diffusione della pratica cinematografica amatoriale. Seguendo la struttura assunta per la redazione dei primi manuali destinati al dilettante cinematografico, il testo presenta nel primo capitolo la consueta introduzione ai processi percettivi che regolerebbero la sensazione del movimento attraverso il flusso di immagini statiche (viene riportata a tal proposito la necessità di realizzare filmati ad una cadenza di ripresa pari almeno a 16 fps al fine di evitare un fastidioso effetto di «sfarfallio»⁴⁹), accompagnata dalla presentazione del catalogo degli apparati per il cineamatore (il cui rilevante numero di modelli disponibili testimonia l'espansione di tale mercato). Viene qui data notizia della commercializzazione da parte della Cine-Kodak della nuova pellicola in formato substandard disponibile in bobine da 50 o 100 piedi, rispettivamente equivalenti ai 125 o 250 piedi della pellicola 35mm, e delle relative camere per il nuovo formato. Tali regole utili alla definizione della "messa in uso" non riveleranno la propria rilevanza unicamente per la produzione di *photo-drama*, ma si dimostreranno utili anche nella realizzazione di semplici riprese familiari. Si raccomanda di prestare attenzione a non frapporre oggetti, o le stesse mani, tra l'obiettivo della camera ed i volti, i quali rappresentano il vero «centro d'interesse»⁵⁰ capaci, attraverso le espressioni, di determinare l'andamento della stessa storia. Il manuale di McKay, muove ancora nella direzione di una pratica amatoriale fondata su conoscenze e abilità tecniche⁵¹, e lascia in secondo piano il desiderio di comporre un linguaggio filmico almeno in parte differente dalla sintassi del cinema narrativo hollywoodiano. Di particolare evidenza, a tal proposito, risulta l'avvertimento sulla necessità, durante la realizzazione delle riprese, di

studi presso l'Indiana State Normal School e un primo impiego come batteriologo, è in occasione del primo conflitto mondiale che McKay si avvicinerà alla pratica cinematografica. Oltre ad una prolifica attività editoriale dedicata sia alla cinematografia, sia alla fotografia tra i quali *The Photo-Era Reference Book of Photography and Cinematography* (1926), *Photographic Technology* (1927), *Amateur Movie Making* (1928), *Photography with The Leica Camera* (1928), *The Cine Camera* (1930), *The Voice of the Films* (1930), *Cine Titling and Editing* (1932) *Movie Making for the Beginner* (1939, II ed. 1948), *Better Negatives* (1941), *The Photographic Negative* (1942), *Principles of Stereoscopy, Three Dimensional Photography*, (1948, II ed. 1951, III ed. 1953) McKay ricoprirà incarichi prestigiosi alla Royal Photography Society of Great Britain e presso il New York Institute of Photography. Nel 1928, con il programma radiofonico *Adventures in Photography* sarà il primo a portare la fotografia *On the air*. Cfr. A.D. Kattelle, *Home Movies: A History of the American Industry...*, cit., pp. 249-250.

⁴⁹ «[F]licker», H.C. McKay, *Motion Picture Photography for the Amateur*, Falk Publishing Company, New York 1924, p. 12.

⁵⁰ «[C]enter of interest», H.C. McKay, *Motion Picture Photography for the Amateur*, cit., p. 93.

⁵¹ Anche nella seconda edizione del manuale edito nel 1928 più di 250 pagine vengono infatti dedicate ad aspetti quali il processo domestico di riversamento della pellicola, come effettuare una tintura, oltre al consueto aggiornamento delle camere presenti sul mercato per il cineamatore e il loro opportuno utilizzo.

tener ben separate entrate ed uscite: attraverso un disegno schematico (fig. 52) l'autore illustra come un raccordo di direzione sia capace di assicurare la continuità del movimento sviluppato mediante due inquadrature: per cui l'attore A, uscito da destra, rientrerà nella scena successiva da sinistra, sempre procedendo nella solita direzione. Il ricorso ad uscite angolari e all'inversione del punto di vista (fig. 53) potrà essere adottato esclusivamente se strettamente necessario dal momento che le scene così girate non concorrono alla chiarezza narrativa. In tal caso, la continuità del movimento potrà essere garantita da alcuni elementi presenti nell'inquadratura come il passaggio dell'attore ritratto prima di spalle, poi frontalmente, o le ombre la cui direzione apparirà invertita. Allo stesso modo non sarà opportuno filmare azioni che non appariranno concluse all'interno della stessa scena⁵² e non sarà permesso agli attori di guardare in camera per non far sì che venga spezzato quel senso di "visione intima": lo spettatore andrebbe ad assumere così il ruolo di spia, di voyeur, trovandosi nella situazione di poter osservare una scena privata, che nella normalità sarebbe preclusa alla visione pubblica. Lo sguardo dell'attore rivolto verso l'obiettivo, si traduce nello schermo in uno sguardo rivolto verso ogni singolo spettatore, capace di inficiare la virtualità della quarta parete⁵³. Tali prescrizioni sono infatti presentate da McKay come il punto di arrivo di osservazioni sviluppate dai registi durante la loro esperienza nella pratica cinematografica. Secondo l'autore se al regista sarà consentita la trasgressione di tali regole, la necessità per il cinema del passo ridotto di una narrazione che si sviluppi all'insegna della linearità e della chiarezza, obbligherà il dilettante ad aderire fedelmente alle regole del linguaggio cinematografico istituzionale⁵⁴.

II.2.3 *Amateur Movie Making*. L'ingresso della figura femminile nelle pagine della manualistica americana e il primo tentativo di definizione dei generi per l'*home movies*.

Con il secondo manuale dal titolo *Amateur Movie Making* (fig. 54) licenziato nel 1928, McKay offre al cineamatore una versione arricchita degli argomenti trattati nel primo testo. La comparazione dei due indici rende evidente un'opera di maggior respiro

⁵² Ivi, p. 104.

⁵³ Ivi, pp. 107-108.

⁵⁴ Ivi, p. 93.

ed una più attenta articolazione dei vari aspetti connessi alla pratica cinematografica⁵⁵. Se alcune sezioni – come quella appena trattata, relativa alla continuità narrativa tra le inquadrature – non risentono particolarmente della nuova stesura, gli argomenti all'interno del manuale vengono tuttavia riorganizzati e suddivisi in due sezioni: la prima dedicata agli aspetti tecnologici e la seconda ai suggerimenti utili alla pratica filmica. Il manuale presentando ben più di duecentocinquanta pagine dedicate ad argomenti di tipo tecnico (da come effettuare una tintura, al consueto aggiornamento delle camere presenti sul mercato per il cineamatore e il loro opportuno utilizzo) riflette un'attenzione principalmente rivolta verso gli aspetti tecnici della pratica cineamatoriale, dimostrando così minore interesse verso un'educazione del cineamatore al linguaggio filmico.

Testimoniando l'importanza di una corretta illuminazione necessaria a impressionare correttamente le pellicole, ancora relativamente sensibili, l'autore dedica due nuovi capitoli a tale argomento, consentendo al cineamatore di girare i propri filmati sfruttando sia l'illuminazione offerta dagli esterni, sia quella presente negli interni. In relazione al secondo contesto viene riportato uno schema per la corretta posizione della camera, delle fonti luminose e del soggetto (figg. 56-59). Per ciascuno dei sei studi illustrati dall'autore nella parte sinistra viene indicata la disposizione degli elementi secondo una raffigurazione in pianta, mentre nella parte destra secondo una sezione verticale⁵⁶. L'aspetto più interessante della prima parte del manuale può essere rintracciato nell'inserimento di immagini di giovani donne alle prese con gli apparati amatoriali, a conferma di una figura femminile che dalla seconda metà degli anni Venti appare nella pubblicitaria a testimoniare la facilità di utilizzo di cineprese realizzate proprio per il dilettante più inesperto⁵⁷. L'inclusione della figura femminile tra le pagine del manuale si trova, forse, a dimostrare un ulteriore aspetto del cinema familiare, non solo interessato a coinvolgere all'interno del fotogramma i vari componenti del nucleo familiare, ma dove la cinepresa passa dalle mani del padre di famiglia a quelle della moglie, fino a quelle dei figli, dando luogo così ad una pratica che trovi nel suo farsi l'elemento di coinvolgimento a cui è chiamata a prendere parte l'intera famiglia. Le abili operatrici, ma anche montatrici, si trovano così ad affiancare nella pratica filmica gli

⁵⁵ V. figg. 51, 55.

⁵⁶ «These diagrams illustrate the positions of subjects, camera and light used in making the six lighting studies shown in this chapter. The left hand portion of each diagram indicates the floor plan while the right hand portion indicates vertical positions. FL is the floor line, T the table upon which the cast was placed for photography». H.C. McKay, *Amateur Movie Making*, Falk Publishing Company, New York 1928, p. 102.

⁵⁷ A. Cati, «Super 8. Una rivoluzione in sordina», cit., p. 157.

eleganti signori che, nelle prime pagine della stampa dedicata, illustravano un universo di utenti esclusivamente al maschile (figg. 60-62).

Nella seconda parte del testo, la nuova attenzione rivolta alla «codificazione dei modi» attraverso i quali il dilettante riesce a stabilire «un contatto diretto ed attivo con il mezzo filmico»⁵⁸ costituisce l'occasione per l'autore per una prima teorizzazione sul cinema amatoriale, grazie a una mappatura dei generi specifici degli *home movies*. McKay propone allora una classificazione dei film: vengono così differenziate riprese di soggetti inattesi (*Break Shot*) da quelle per le quali sia stata prevista una pianificazione (*Planned Shot*), non necessariamente di tipo finzionale, e che quindi prevedono una certa «familiarità» con il soggetto, con l'illuminazione, con la durata della ripresa e con l'azione che si andrà a filmare. Il luogo rappresenta il secondo elemento intorno al quale si sviluppano la terza e la quarta categoria: se ambienti familiari ospitano la realizzazione degli *Home Shot*, nella categoria *Shot Abroad* l'autore comprende non tanto quelle scene girate necessariamente “all'estero”, come il nome lascerebbe pensare, ma più semplicemente quelle realizzate “all'esterno”: «Questo non significa necessariamente [andare in] Europa! Lo *shot abroad* corrisponde a qualsiasi ripresa girata fuori casa, non importa se fatta nel cortile di un vicino o a Timbuctù»⁵⁹. Dopo un'ulteriore suddivisione delle scene in esterni (*Exterior Shot*), contrapposte ovviamente a quelle realizzate negli interni (*Interior Shots*) – per le quali l'autore ricorda la difficoltà data dall'insufficiente illuminazione spesso presente negli ambienti chiusi e, quindi, la conseguente necessità di dotarsi di un'«ottica molto veloce»⁶⁰ o di luci supplementari – seguono gli *Straight Record*, registrazioni “dirette” di un soggetto sul quale il cineamatore non ha nessun controllo. A costituire parte predominante di tale gruppo si trovano i filmati di viaggio, articolati in riprese volte a catturare scene sulle quali l'operatore non può agire alcun tipo di direzione. In antitesi sono riportati i *Controlled Shots*, genere comprendente gli «*amateur playlets*, riprese familiari e altre [scene] nelle quali gli attori siano più o meno sottoposti alla direzione dell'operatore»⁶¹. A conclusione dell'elenco i *Manipulated Shots*, per la cui realizzazione viene previsto il ricorso ad alcuni trucchi cinematografici

⁵⁸ Le due citazioni sono tratte da E. Mosconi, «Il cinema per tutti...», cit., p. 452.

⁵⁹ «This does not necessarily mean Europe! The shot abroad is any exposure made away from home, no matter whether it is made in a neighbor's back yard or in Timbuctoo», H.C. McKay, *Amateur Movie Making*, cit., p. 314.

⁶⁰ «[V]ery fast lens». Ibidem.

⁶¹ «[T]he amateur playlets, family record scenes and others in which the actors are more or less subject to the direction of the cameraman». Ibidem.

già noti per il grande schermo come apparizioni e sparizioni ottenute mediante l'arresto della ripresa e il cambiamento immediato del soggetto, o la velocizzazione e l'accelerazione delle azioni o, ancora, l'utilizzo dei mascherini il cui ricorso, in questa fase delle origini del cinema amatoriale, costituisce un elemento d'attrazione. Tale classificazione non è però univoca, in quanto viene segnalata dall'autore la possibilità per ciascun filmato di appartenere contemporaneamente a più categorie: «Vediamo quindi che la maggior parte delle riprese di viaggio saranno dirette, [fuori dall'ambiente domestico], girate all'esterno mentre gli *amateur photo-play* saranno solitamente [riprese] di interni, programmate, controllate e, a volte, manipolate»⁶². Tra i *Record Film*, a costituire la tipologia maggiormente praticata dai dilettanti, sono raccolti tutti quei filmati volti a riprendere «le cose così come erano», filmati ai quali lo stesso McKay riconosce un «valore storico» documentale⁶³. Il gran numero rappresentato dai filmati di viaggio rende opportuno l'inserimento di alcuni accorgimenti da adottare e l'introduzione di specifiche tipologie di inquadratura utili alla loro realizzazione. Il cineamatore potrà quindi operare tramite *Stealing Shot*, scatti rubati, attraverso i quali si tenterà, ad esempio, la realizzazione di riprese in presenza di abitanti nel modo più neutrale possibile, senza dunque che la presenza della cinepresa venga percepita e senza, soprattutto, che gli astanti possano accorgersi di essere ripresi. Concorrono ad un'efficace narrazione filmica del viaggio la realizzazione di riprese panoramiche, particolarmente utili ad introdurre il luogo, purché queste siano realizzate mantenendo costante l'asse di avanzamento della scena, con un movimento dell'inquadratura lento ed uniforme. L'impossibilità di realizzare tale ripresa con la camera a mano rende indispensabile l'uso del treppiede, ancor meglio se dotato di «una testa panoramica automatica Hayden [...] testa innestata alimentata dal motore della cinepresa»⁶⁴. L'eccessivo ricorso ad inquadrature fisse di paesaggi inerti rischieranno di immobilizzare la peculiarità del filmato che, come ricorda l'autore, risiede invece nell'immagine in movimento. Al fine di evitare il rischio di riprese statiche in cui il cielo terso si trovi ad occupare un terzo dell'inquadratura, si consiglia di introdurre nel primo piano la presenza di figure che possano conferire

⁶² «Thus we see that the majority of travel shots will be straight, exterior, break shots made abroad while the amateur photo-play will be usually interior, planned, controlled and at times manipulated shots.» Ivi, p. 315.

⁶³ H.C. McKay, *Amateur Movie Making*, cit., p. 316.

⁶⁴ «A geared tripod will secure this effect, but the best way of all is by use of the Hayden Automatic panoram head. This is a geared head driven by the camera motor. If the tripod is carefully levelled, the panorama will be slow, uniform and in a perfect lateral line». Ivi, p. 323.

dinamismo alla scena. Entrano a far parte dello stesso genere tutti quei filmati atti alla restituzione di situazioni per il quale svolgimento non sia previsto l'intervento dell'operatore: eventi sportivi, battute di caccia o pesca, così come i viaggi di esplorazione. Il manuale di McKay testimonia così un primo tentativo di teorizzazione sulla messa in forma di specifiche strutture narrative e visuali per la realizzazione dei filmati girati in occasione di viaggi oppure vacanze.

Il testo rende evidente altresì una resistenza della finalità rappresentata dalla cinepresa come strumento non solo di registrazione diretta, ma attraverso la quale poter mettere in atto una vera e propria attività di catalogazione: il gruppo seguente è infatti rappresentato dai filmati di tipo scientifico ai quali l'autore dedica il sesto capitolo: vengono qui annoverati non solo i filmati dove il chirurgo trova uno strumento per la documentazione delle operazioni, ma anche quelli di storia naturale, utili all'osservazione delle specie animali, del mondo vegetale, sino, grazie all'utilizzo del Microphot⁶⁵ a spiare colonie di batteri attraverso il microscopio.

La classificazione proposta da McKay, pur rappresentando il tentativo di definizione di specifiche categorie, testimonia la scelta di una distinzione costruita principalmente su aspetti tecnici, quali la scelta della location, o sulla possibilità di intervento da parte del *filmmaker* nella scena catturata, lasciando sullo sfondo, invece, i soggetti intorno ai quali si articola il racconto filmico.

Ad un primo sguardo, la struttura del manuale di McKay apparirebbe in perfetta concordanza con lo schema compositivo ben sintetizzato da Elena Mosconi su cui si delinea la manualistica europea degli anni Trenta, per la quale dopo un primo elenco aggiornato degli apparati tecnologici disponibili per il dilettante, il buon pedagogo procederà quindi a trattare l'«aspetto tecnico, quello narrativo-sintattico, e un'embrionale divisione in generi»⁶⁶. Da un confronto puntuale, tuttavia, emergono le particolarità che differenziano il cineamatore europeo da quello americano. Anticipando l'introduzione firmata da Giacinto Solito al manuale italiano del 1931 dal titolo *La cinematografia per*

⁶⁵ Il Microphot (fig. 63), immesso sul mercato nel 1928 a corredo della camera Zeiss-Ikon Kinamo, ma facilmente adattabile ad altri modelli di macchine fotografiche e cineprese dotate di ottiche rimovibili, consiste in uno strumento formato da un duplice cilindro congiunto ad angolo retto dotato di prisma da innestare all'interno del corpo del microscopio al fine di aumentare l'illuminazione dell'immagine visibile attraverso l'obiettivo e permettere la ripresa. Cfr. Manuale di istruzioni per l'uso della dotazione per microscopio Zeiss Ikon «MIKROPHOT» a cura del Prof. Dr. Goldberg (Goldberg [nach], Anleitung zur Handhabung des Zeiss Ikon-Mikroskopaufsatzes «MIKROPHOT», Zeiss Ikon, Dresda 1928).

⁶⁶ E. Mosconi, «Il cinema per tutti...», cit., p. 457.

tutti. *Guida pratica per cinedilettanti* di Ernesto Cauda⁶⁷, emerge infatti come il «film dilettante» sia chiamato a non costituire la «brutta copia del film industriale», bensì, se «praticato con serietà», esso «rappresenta l'aristocrazia dell'arte»⁶⁸. Il film amatoriale troverebbe il suo punto di forza nella libertà di tale pratica in quanto estranea alle regole del mercato: «non deve preoccuparsi di secondare i gusti del pubblico [...], non ha da render conto ad alcuno del proprio operato»⁶⁹. Dall'altra parte dell'oceano, invece, a conferma del punto di riferimento per lo sviluppo della pratica amatoriale americana costituito dal cinema istituzionale, i capitoli successivi di McKay rivelano il persistere di una postura deferente nei confronti della produzione cinematografica destinata al grande schermo. Sono infatti quei filmati raggruppabili sotto l'etichetta di *photo-play*, in cui l'elemento finzionale appare ancora preponderante, a costituire «quel campo che è stato e sarà sempre, forse, il punto focale dell'interesse per il tradizionale proprietario di cinepresa. [...] Questo è un desiderio molto naturale e dovrebbe essere incoraggiato più di quanto si faccia»⁷⁰.

II.2.4 *Making Better Movies*. La distinzione di specifiche categorie: film di viaggio, filmati di vacanze e *scenic films*.

Nel 1932 esce *Making Better Movies* (fig. 64), firmato da Arthur L. Gale e Russell C. Holslag, testo dato alle stampe dal cineclub newyorkese dell'Amateur Cinema League, di cui entrambi gli autori sono soci. Il manuale testimonia una netta cesura con le produzioni cinematografiche finzionali verso le quali il cineamatore era chiamato a dimostrare la propria maestria cinematografica. È forse la distanza geografica dagli studi hollywoodiani a dare nuova spinta verso lo sviluppo di una produzione cinematografica amatoriale che trova nel nucleo familiare il soggetto prediletto verso il quale puntare l'obiettivo. Il testo abbozza una suddivisione in generi a seconda del soggetto ritratto: i film sulla famiglia (spesso intenti ad immortalare i momenti più importanti della vita privata, con particolare attenzione ai più piccoli, dagli istanti appena successivi alla

⁶⁷ E. Cauda, *La cinematografia per tutti. Guida pratica per cinedilettanti*, Edizioni Aciep, Roma 1931.

⁶⁸ G. Solito «Introduzione», in E. Cauda, *La cinematografia per tutti...*, cit., p. 3.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ «that field which has been and always will be, perhaps, the focus of interest for the usual camera owner — the production of photo-plays. This is a very natural desire and one which should be encouraged rather than otherwise». H.C. McKay, *Amateur Movie Making*, cit., p. 348.

nascita dei figli, ai primi bagnetti, ai primi passi...), quelli dedicati agli sport e i cinegiornali. È qui che per la prima volta i film realizzati durante le vacanze e i film di viaggio vengono nettamente distinti. Le immagini di familiari ed amici impegnati nella preparazione per l'arsenale per la battuta di caccia o di altre attività che animano le sequenze catturate durante le vacanze, subiscono una notevole riduzione nei film di viaggio durante i quali, invece, l'obiettivo appare principalmente impegnato nell'esplorazione del luogo. In relazione ai *Travel film* gli autori stessi ricordano il vantaggio legato all'utilizzo della cinepresa, la quale permetterebbe non solo di fissare «le impressioni fugaci di paesi stranieri»⁷¹ ma di poter ritrarre i luoghi visitati attraverso il proprio punto di vista. Benché forse l'espressione «*one's own viewpoint*» sia utilizzata per sottolineare l'aderenza del punto di vista della cinepresa con quello dell'autore, dove l'obiettivo si modella in un'estroflessione protesica dell'occhio del cineamatore, in queste parole affiora anche la coscienza della possibilità di realizzare, attraverso il medium camera, una rappresentazione personale dei paesi visitati, il racconto del mondo scritto attraverso uno specifico sguardo.

Viene riportato come metodo in uso tra i cineamatori interessati alla ricostruzione di una sorta di diario di viaggio l'utilizzo delle immagini dell'itinerario come tema ricorrente intorno al quale costruire il testo filmico, pratica talmente abusata da essere soprannominata «continuità "da qui a là"»⁷². I due autori offrono allora alcuni spunti per nuovi temi costruiti principalmente sull'«idea del contrasto e del confronto»⁷³: più attraverso il viaggio, il cineamatore si troverà a toccare culture differenti dalla propria, o da altre visitate, più la loro comparazione risulterà efficace. Già l'assaggio di un piatto tradizionale innesta automaticamente un confronto tra il gusto appena provato e quello riconosciuto dal cineamatore come familiare. Allo stesso modo le immagini dei contadini albanesi ritratti con le lunghe gonne tradizionalmente indossate potranno dare origine ad un interessante contrasto se seguite da quelle dei corti abiti alla moda delle donne parigine. Gli autori riportano, come esempio, il filmato realizzato da un cinedilettante dal titolo *It Gets There Just the Same*. Le impressioni sui luoghi da lui visitati vengono qui restituite attraverso un viaggio tra le strade prima di Broadway, seguite da quelle parigine, cinesi, giapponesi, fino a quelle affollate indiane per giungere alle immagini

⁷¹ «[F]leeting impressions of foreign countries», A.L. Gale, R. C. Holslag, *Making Better Movies*, Amateur Cinema League, New York 1932, p. 114.

⁷² «[T]he "from here to there" continuity». Ibidem.

⁷³ «[I]dea of contrast and comparison». Ivi, p. 115.

dell'aeroporto, luogo simbolo del progresso raggiunto dai mezzi di trasporto. Un altro filmato, *Mother Checks Up*, vede la narrazione articolata attraverso le immagini di mercati e negozi tipici. Il metodo migliore affinché il film, simile ad un diario di viaggio fatto di immagini in movimento, non assuma la forma di una narrazione frammentata costruita sul susseguirsi di brevi impressioni dei luoghi visitati, sarà quello di scegliere un tema che rispecchi gli interessi del cineamatore: sembrerà infatti naturale che nel filmato realizzato da un architetto i paesi visitati saranno mostrati soprattutto attraverso i loro edifici. La composizione dell'inquadratura rappresenta un elemento altrettanto importante del film di viaggio poiché «l'enfasi della scena è molto spesso nella sua bellezza»⁷⁴. Il dilettante in viaggio dovrà quindi impegnarsi a catturare i luoghi restituendone un'immagine che ne renda la giusta magnificenza: nella realizzazione dei panorami sarà opportuno evitare che l'orizzonte si trovi a tagliare a metà l'inquadratura, al fine di non creare uno squilibrio compositivo; come escamotage per scoprire il migliore punto di vista e poter così realizzare la ripresa secondo l'angolazione più efficace di edifici e sculture, riuscendo inoltre ad ottenere un accurato equilibrio di luci ed ombre, si consiglia l'acquisto di cartoline illustrate in vendita le quali, nate proprio per offrire al turista il ricordo più bello del luogo, si dimostreranno utili a tale scopo. Tale suggerimento sembra però incoraggiare lo sviluppo di uno sguardo cineamatoriale turistico che, nell'aderenza a forme pre-figurate dei soggetti ripresi, si allinei maggiormente verso una stereotipia, che non in direzione della ricerca di inediti punti di vista dai quali osservare edifici e sculture celebri. Emerge, dunque, dalle parole dell'autore un'attenzione verso la pratica cinematografica principalmente orientata alla "bella" resa oggettiva del soggetto, e non allo sviluppo di uno sguardo soggettivo attraverso il quale il dilettante potrà così raccontare la propria esperienza.

Un altro genere di film trova nell'immagine del paesaggio, o più propriamente nel panorama che accoglie l'azione catturata, il suo elemento distintivo: gli *Scenic films*. Vengono raccolti in questo gruppo quelle pellicole nelle quali un viaggio in automobile, una corsa a cavallo, un'escursione o una passeggiata tra i boschi costituiscono il soggetto intorno al quale si sviluppano le inquadrature dei paesaggi attraversati. Tale genere di film testimonia un'interessante inversione tra soggetto e sfondo: se infatti in molti casi nella produzione cinematografica amatoriale il paesaggio perde la propria importanza finendo per fare semplicemente da sfondo ai soggetti ritratti, negli *Scenic films* sono

⁷⁴ «[T]he emphasis of the scene is so very often in its beauty». Ivi, p. 117.

proprio i panorami a divenire i soggetti stessi del film, mentre le azioni compiute dalle persone riprese divengono una sorta di pretesto narrativo grazie al quale esplorare lo spazio.

II.2.5 *Movie Making Made Easy*. Un manuale pronto all'uso.

Nel 1935 esce a firma di William J. Shannon⁷⁵, il fortunato *Movie Making Made Easy: A Handbook for the Amateur Movie Maker Who Would Make the Best Use of His Equipment*, seguito a due anni di distanza da una versione aggiornata (fig. 67), testo che riscuoterà un tale successo tra gli appassionati cineamatori americani da essere sottoposto a ben undici ristampe fino all'ultima del 1939. Si tratta, come dichiarato dallo stesso autore, di un «manuale pratico scritto con il linguaggio del dilettante»⁷⁶. L'impianto compositivo di un testo asciutto, raccolto in poco più di cento pagine, evidenzia la volontà di redazione di uno strumento agile, che si presti alla consultazione “a bisogno” dei singoli argomenti: un manuale *ready to use*. Rompendo ogni indugio introduttivo sulla conquista del movimento da parte dell'immagine impressa, Shannon procede subito alla scelta della camera. Il ventaglio di possibilità che si apre davanti al cineamatore conta quattro possibili formati: oltre al 35mm (standard cinematografico, del quale è però disponibile la sola versione in nitrato di cellulosa, quindi infiammabile), al più economico⁷⁷ 16mm *safety* in acetato, e al 9½ Pathex (per il quale ad un ulteriore risparmio di pellicola corrisponderebbe però la necessità di dotazione di appositi dispositivi) è infatti disponibile anche l'8mm, con una larghezza pari alla metà dello

⁷⁵ W.J. Shannon sarà autore di molteplici manuali per il cineamatore: *Amateur Movie Production*, Moorfield & Shannon, Nutley, N.J. 1936; *Money-Saving Tips for Movie Makers: Practical Hints on Editing, Projection, Trick Titles, Developing, Photography, and a Host of Other Subjects of Interest to the Amateur Movie Maker*, Moorfield & Shannon, Nutley, New Jersey 1936 (1938 2nd ed., rev. and expanded.); *Home Movie Gadgets Any Amateur Can Make: A Collection of Interesting Devices and Cine Experiments for the Home Movie Fan Who Has Advanced Beyond the Grade of 'Animated Snapshooter'*, Moorefield & Shannon, Nutley, New Jersey, 1937.

⁷⁶ «practical handbook written in the language of the amateur». W.J. Shannon, *Movie Making Made Easy. A Handbook for the Amateur Movie Maker Who Would Make the Best Use of His Equipment*, Moorfield & Shannon Publishers, Nutley New Jersey 1937 (2nd. ed.; 1st ed.1935) p. 5.

⁷⁷ L'autore riportati i costi a cui il dilettante deve far fronte per l'utilizzo dei due formati: se per mille piedi di negativo 35mm, necessario con un avanzamento di 16 fps alla realizzazione di un filmato di 16 minuti il costo da affrontare per la pellicola pronta alla proiezione sarà di \$75-\$80 (ai \$30 del negativo andranno infatti aggiunti \$15-\$20 per lo sviluppo e ulteriori \$30 per la stampa del positivo), la stessa durata di filmato potrà essere ottenuta con soli quattrocento piedi di pellicola 16mm, ad un costo di \$12-\$20. Cfr. W.J. Shannon, *Movie Making Made Easy...*, cit., p. 9.

standard amatoriale. Il cineamatore è così assistito in tutte le fasi della messa in opera: dal caricamento della camera (che sarà preferibilmente effettuato in luogo ombreggiato al fine di non compromettere la pellicola), alla duplicazione del film reversibile (operazione che andrà effettuata prima che l'usura data dalla proiezione apporti danneggiamenti al supporto), dal corretto utilizzo delle ottiche per i cambi di messa a fuoco, ai possibili problemi connessi (come le aberrazioni cromatiche e sferiche) dal montaggio, al corretto uso del proiettore, fino alla conservazione della pellicola. L'appassionato potrà inoltre dilettarsi attraverso la messa in scena dei trucchi cinematografici e la realizzazione di titoli con effetti speciali. La grande fortuna commerciale riscossa dal manuale testimonia quindi la diminuzione di interesse da parte delle nuove schiere dei cineamatori per argomenti di ordine storico, come quelli sull'evoluzione delle immagini in movimento, e la ricerca da parte di questi di uno strumento di rapida consultazione utile a supportare la pratica cinematografica.

II.2.6 *How to Make Good Movies*. La possibilità per la famiglia di costruire un album di ricordi in movimento

Nel 1938 anche la Eastman Kodak Company lancia il proprio manuale, una guida che possa essere da supporto in ogni fase della produzione cineamatoriale, per la cui pratica viene ovviamente previsto l'uso esclusivo di camere Kodak. *How to Make Good Movies* (fig. 71) viene redatto in uno stile informale e con un'impaginazione in cui l'elemento grafico si impone su quello testuale. A sottolineare l'importanza data al corredo iconografico, il testo viene stampato su carta patinata con copertina rigida e venduto al prezzo di \$2⁷⁸. L'iniziale tiratura di diecimila copie viene velocemente esaurita e, fino all'interruzione della pubblicazione avvenuta negli anni Sessanta, *How to*

⁷⁸ Per offrire un termine di paragone utile alla contestualizzazione del prezzo, si ricorda nel 1938 la promulgazione del Fair Labor Standards Act, legge federale con cui viene riconosciuto negli Stati Uniti il diritto di salario minimo dei lavoratori fissato a 25 centesimi all'ora. Un ulteriore elemento di paragone ci viene offerto da William J. Shannon, autore 1935 del manuale *Movie Making Made Easy: A Handbook for the Amateur Movie Maker Who Would Make the Best Use of His Equipment*, edito dalla Moohfield & Shannon Publishers di Nutley il quale riporta i costi a cui il dilettante nel 1935 deve far fronte per l'utilizzo dei due formati: se per mille piedi di negativo 35mm, necessario con un avanzamento di 16 fps alla realizzazione di un filmato di 16 minuti il costo da affrontare per la pellicola pronta alla proiezione sarà di \$75-\$80 (ai \$30 del negativo andranno infatti aggiunti \$15-\$20 per lo sviluppo e ulteriori \$30 per la stampa del positivo), la stessa durata di filmato potrà essere ottenuta con soli quattrocento piedi di pellicola 16mm, ad un costo di \$12-\$20. Cfr. W.J. Shannon, *Movie Making Made Easy...*, cit., p. 9. Il testo testimonia così una pratica cinematografia che si attesta ancora come passatempo destinato ad una classe agiata.

Make Good Movies vanterà centomila copie vendute⁷⁹. Sembra che la prima versione priva di immagini, sottoposta all'approvazione di George Eastman, fosse poi tornata indietro accompagnata da un brusco appunto: «Il nostro business è la fotografia: usatene qualcuna!»⁸⁰

L'aspetto inedito del manuale è rappresentato da una struttura fototestuale⁸¹, dove l'occasione didattica viene fornita da una giovane coppia desiderosa di iniziare a girare i propri filmati amatoriali. Il processo di progettazione del manuale articolato in due fasi (prima solo testuale, al quale viene successivamente aggiunto il corredo fotografico) non sembra trovare coincidenza con quello del fototesto (per il quale testo ed immagine condividono uguale peso nella tessitura narrativa). La versione data alle stampe secondo il progetto editoriale di Eastman⁸², in cui foto e testo «nascono insieme»⁸³, testimonia il raggiungimento di un'interattività dialogica fototestuale.

⁷⁹ Cfr. A.D. Kattelle, *Home Movies: A History of the American Industry...*, cit., p. 252.

⁸⁰ «Our business is photography – use some!» Ivi, p. 251.

⁸¹ Ad affiancare la “svolta” epistemologica segnata dalle riflessioni avanzate da W.J.T. Mitchell (*The Pictorial Turn*, in: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1994, pp.11-35; già edito nel 1992 nel numero di marzo della rivista *Artforum*) e lo sviluppo avuto negli ultimi anni dal settore di studi relativi alla Visual Culture sulla riflessione teorica dei rapporti fra letteratura e arti visive, una nuova attenzione è stata rivolta alle forme iconotestuali, delle quali quella fototestuale ne costituisce la declinazione fotografica.

Nel fototesto «[i] due media entrano in tensione tra di loro creando un surplus di significato secondo una vasta gamma di strategie retoriche» (G. Carrara, «Per una fenomenologia dell'iconotesto narrativo ipercontemporaneo», *Comparatismi*, 2017, 2, p. 31) poiché il significato dell'opera non risiede nell'unione delle due componenti, ma nei tre diversi elementi per cui dovrà essere considerato il significato relativo alla parte testuale, quello della parte iconica, unitamente a quello derivante dalla compresenza e dall'interazione delle parti. Le diverse tipologie di relazione che collegano la parte iconica a quella testuale divengono così determinanti nella definizione di specifiche retoriche secondo le quali riescono a funzionare. Michele Cometa, nel tentativo di una classificazione del fototesto, propone una prima distinzione tra retoriche dello sguardo (relative all'atto della fruizione), retoriche del layout (dove la disposizione delle componenti costituisce l'elemento determinante dell'azione retorica) e, infine, le retoriche dei parerga (all'interno dei quali le interazioni vengono differenziate se queste corrispondano a intersezioni di immagini all'interno del testo o se invece sia, viceversa, l'elemento testuale ad innestarsi su quello iconico. Cfr. M. Cometa, «Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura», in *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, V. Del Marcio, I. Pezzini, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2011, pp. 63-101, aggiornato in Id. «Forme e retoriche del fototesto letterario», in *Fototesti*, M. Cometa e R. Cogliatore (a cura di), Quodlibet, Macerata 2016, pp. 69-115.

Sulla riflessione critica e teorica sull'iconotesto, oltre ai testi già citati, si vedano: P. Wagner, *Reading Iconotexts. From Swift to the French Revolution*, Reaktion Books, London 1995; A. Montandon (a cura di), *Iconotextes*, Ophrys, Paris, Ophrys 1990.

Per una ricostruzione storica del fototesto si rimanda a S. Albertazzi, *Letteratura e fotografia*, Carocci, Roma 2017. Per una riflessione teorica si veda inoltre; A. Hughes e A. Noble (a cura di) *Phototextualities— Intersections of Photography and Narrative*, University of Mexico Press, Albuquerque 2003; F. Brunet, *Photography and Literature*, Reaktion Books, London 2009.

Infine, un necessario rimando al saggio di László Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film*, Albert Langen Verlag, Munich 1925 e al recente contributo agli studi di Visual Culture di A. Somaini e A. Pinotti con *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino 2016.

⁸² La pubblicazione può dirsi in questo senso “postuma”, poiché nel momento in cui il manuale viene pubblicato (1938) George Eastman è già venuto a mancare da sei anni: il 14 marzo 1932 si toglie la vita.

Il testo si apre in un salotto (fig. 75), dove un uomo, comodamente seduto in poltrona, elegante nel suo completo, con in mano proprio il manuale Kodak, attira l'attenzione della moglie la quale, avvolta in un aggraziato abito con le maniche a palloncino e la gonna a coprire le ginocchia ben chiuse, sta sfogliando la sua rivista.

Lui: “ ‘How to Make Good Movies’ – Ecco il libro che dobbiamo leggere, bene.”

Lei: “I nostri film mi sembrano abbastanza carini così come sono. Perché preoccuparsi di leggere il libro?”⁸⁴

Il rapporto interattivo con cui il testo si relazione alla scena della coppia ritratta nella foto viene prontamente esplicitato nella pagina successiva dove è lo stesso manuale a rispondere alla donna: «C'è una buona ragione, signora, anche se i vostri film sono innegabilmente buoni. Gran parte della loro eccellenza, sarete pronti ad ammetterlo, è il risultato della vostra esperienza nel girarli»⁸⁵.

Con il proprio manuale la Kodak sceglie di rivolgersi a coloro i quali siano interessati alla realizzazione di «*personal films*»⁸⁶, filmati il cui scopo principale sia quello di conservare i ricordi della famiglia, di amici, della casa e delle vacanze. L'allestimento di teatri di posa domestici per la realizzazione dei *photo-play* scompare tra i passatempi del cineamatore Kodak per il quale è consigliata, tutt'al più, la messa in scena di brevi sequenze costruite su una semplice trama. Il manuale viene dunque destinato al dilettante interessato a costruire, grazie al mezzo cinematografico, album di ricordi in movimento. La narrazione di una storia messa in atto attraverso il medium fotografico presenta evidenti differenze rispetto alla pratica cinematografica: «Ogni istantanea dovrebbe, di per sé, raccontare una storia. Ogni scena del film deve raccontare solo una parte della storia»⁸⁷. È nella sequenza di più scene che il racconto può prendere forma e, affinché questa sia completa e connessa, non solo viene stabilita la necessità di

⁸³ Viene indicato da Silvia Albertazzi come aspetto cardine intorno al quale prende forma il l'iconotesto l'uguale nascita all'interno del processo creativo dell'autore della forma iconica e quella testuale. A proposito del Bruges-la-Morte di George Rodenbach (1892) scrive infatti «primo esempio compiuto di romanzo illustrato: solo qui foto e testo nascono insieme, ugualmente volute dall'autore». S. Albertazzi, Letteratura e fotografia, cit.

⁸⁴ «He: “ ‘How to Make Good Movies’ – here's the book we want to read, all right.” She: “Our movies seem pretty grand to me just the way they are. Why bother about reading book?”, » How to Make Good Movies, Eastman Kodak Company, Rochester New York 1938, p. 2.

⁸⁵ «There is a very good reason, madam, even though your movies are undeniably good. Much of their excellence, you will readily admit, is the result of your experience in movie making.» Ivi, p. 3.

⁸⁶ Ivi, p. 157.

⁸⁷ «Each snapshot should, in itself, tell a story. Each movie scene need tell only part of the story». Ivi, p.3.

un nesso logico tra i vari passaggi, ma l'utilizzo di una vera e propria sintassi dove il testo filmico venga articolato in un'alternanza di campi lunghi, primi piani, campi medi, dettagli e riprese angolate⁸⁸. Sono la famiglia o la cerchia degli amici a rappresentare il soggetto prediletto su cui puntare l'obiettivo Kodak, tanto che nel 1958 la dimensione domestica entra a far parte del titolo stesso: *How to Make Good Home Movies*.

Il manuale procede speditamente dedicando agli aspetti tecnologici appena sessanta pagine. Gli argomenti vengono spiegati con un lessico semplice, privo di eccessivi tecnicismi e ricorrendo, per gli argomenti ritenuti più complessi, ad una esemplificazione illustrativa: nel caso dell'esposizione la «sorprendente somiglianza tra la cinepresa e un occhio umano» trova un'immediata esplicazione nella composizione fotografica dove «il diaframma dell'occhio (più comunemente chiamato iride)» viene mostrato nella sua capacità di adattarsi alle diverse condizioni di luce (fig. 76). Allo stesso modo, l'apertura del diaframma della cinepresa dovrà essere regolata in modo da permettere alla giusta quantità di luce di passare attraverso l'obiettivo e raggiungere e impressionare la pellicola.

Così, dopo pellicole, filtri e lenti, il manuale giunge a trattare l'argomento atteso dalla donna, quello sulla continuità:

Lei: "Questo è il capitolo che stavo aspettando."

Lui: "Giusto! Ho la sensazione che questa idea della continuità andrà bene per il nostro spirito."⁸⁹

Come più volte ricordato, quello della continuità rappresenta un elemento fondamentale per la struttura narrativa intorno alla quale il film amatoriale dovrà essere costruito. Il manuale Kodak riporta l'errore compiuto da molti dilettanti di ritenere che sia sufficiente, a tal proposito, realizzare una successione di riprese dell'evento che si intende raccontare. Nella maggior parte dei filmati di vacanze, ad esempio, viene spesso trascurata una fase introduttiva fondamentale: quella dei preparativi. Attraverso un collage di possibili inquadrature (fig. 77), al cineamatore vengono così offerti spunti per la realizzazione delle riprese. Potranno essere catturati i momenti in cui si tracciano i

⁸⁸ «Long shots, medium shots, close-ups, shots angled down, shots angled up, group shots, shots of hands alone, shots of a few seconds' duration of high-lighting close ups, shots of ten seconds or more to introduce the locale and "cast"—the whole makes one movie of one subject». Ivi, p.5.

⁸⁹ «She: "This is the chapter I've been waiting for." He: "Right! I've a feeling that this continuity Idea is going to be good for our souls"». Ivi, p. 6.

tragitti da percorrere nelle mappe stradali, o gli acquisti nei negozi sportivi, o ancora la preparazione dei bagagli. Tali immagini permetteranno poi allo spettatore di sentirsi introdotto nella storia e poter assistere alla proiezione con maggiore partecipazione. Le riprese non avranno quindi inizio nel momento della partenza ma, come in un film poliziesco, questo tipo di sequenze, girate nelle settimane precedenti, si trasformeranno in una serie di indizi capaci di condurre la narrazione al vero tema del filmato. Una volta partiti, le inquadrature dell'automobile in viaggio e del paesaggio attraversato in campo medio o lungo potranno essere intervallate dai dettagli del tachimetro o della ruota, i quali potranno ricorrere più volte nel montaggio tanto da diventare una sorta di "tema" centrale del film di viaggio⁹⁰. Per introdurre l'arrivo nella destinazione, il manuale riporta una pratica cara al cineamatore in viaggio: la ripresa in avvicinamento del cartello stradale.

Il resto è facile. Quando sei arrivato al lago, alla baia, alla montagna, o ovunque tu abbia scelto di scappare da tutto, non avrai bisogno di molti suggerimenti per le immagini. In questa fase del tuo film – dove, ahimè, tanti film per le vacanze sono appena iniziati – avrai già creato interesse per le scene che seguiranno⁹¹.

Alla fine degli anni Trenta il manuale destinato al dilettante cinematografico si attesta come uno strumento pratico, redatto con un linguaggio semplice e pronto ad una rapida consultazione. Il testo viene così articolato sulle necessità di un nuovo utente che, diversamente da quello degli anni Venti, appare forse meno interessato alla storia delle immagini in movimento o alla messa in scena di film girati secondo una sceneggiatura già scritta: grazie all'introduzione dell'8mm e la commercializzazione di camere più accessibili, nella seconda metà degli anni Trenta la pratica cinematografica amatoriale è alla portata di un nuovo cineamatore, che spesso non ha dimestichezza con i precedenti formati, ed è interessato alla costruzione, per mezzo della propria cinepresa, di un album di ricordi in movimento. Egli cerca allora, nel manuale, un insieme di consigli che gli consentano di apprendere le regole sintattiche del linguaggio filmico in modo da poter raccontare il mondo visto attraverso l'obiettivo come da un nuovo punto di vista, assumendo così la propria cinepresa come mezzo di scrittura.

⁹⁰ Ivi, p. 73.

⁹¹ «The rest is easy. When you've arrived at the lake, bay, mountain—or wherever you have elected to get away from it all—you will not need many suggestions for picture subjects. At this stage of your movie—where, alas, so many vacation movies just get under way—you will have already built up interest for the scenes to follow». Ivi, p. 74.

A ben vedere, negli stessi anni le colonne dei periodici specializzati sono animate dalla *querelle* sul ruolo della pratica cinematografica amatoriale che da «libera»⁹² arriva ad assumere un ruolo sempre più impegnato all'interno del dibattito prima sociale, poi politico. La ricostruzione attuata da Charles Tepperman sul rapporto tra la cultura cinematografica amatoriale e alcuni degli eventi che tra gli anni Trenta e Quaranta colpiscono la società americana, come la Grande Depressione e l'entrata in guerra degli Stati Uniti, lascia emergere le linee di un gruppo di cineamatori «geograficamente e politicamente eterogeneo»⁹³ all'interno del quale si trovano a coesistere molteplici animi: da una parte ci sono coloro i quali vedono nel mezzo filmico uno strumento di documentazione e denuncia attraverso il quale prendere parte al dibattito sui problemi sociali dell'epoca, dall'altra si trovano invece quelli che verso questo tipo di impiego della pratica cinematografica amatoriale esprimono un totale disinteresse o una vera e propria riluttanza.

Se quindi, diversamente da quanto accade nelle riviste, le pagine dei manuali sembrano mostrarsi decisamente impermeabili nei confronti delle questioni sociali e politiche americane, dall'altro lato è proprio in queste pubblicazioni che, lontano dai dibattiti, possono trovare supporto alla propria pratica tutti quei dilettanti che, invece, negli stessi anni vedono nella cinepresa uno strumento di evasione per mezzo del quale dare forma ad una sorta di «cultura di assicurazione»⁹⁴. Entrambe le posizioni assunte concorrono a suffragare il mezzo cinematografico come nuova tecnologia attraverso la quale relazionarsi in modo creativo con il mondo, sia che questo corrisponda ad una visione più ampia che arrivi a comprendere questioni culturali, sociali o politiche contemporanee, sia che invece trovi i propri confini nell'ambiente domestico⁹⁵. Negli articoli la pratica cinematografica amatoriale – la cui democraticità garantita

⁹² Nel 1934 nell'editoriale della rivista *Movie Makers* del mese di maggio si ricorda la pratica cinematografica amatoriale come forma «libera» di «occupazione espressiva e non repressiva». Viene riportata alla natura stessa del film l'impossibilità di registrare e quindi riprodurre una realtà diversa da quella fattuale. «I film sono pettegolezzi incorreggibili e qualsiasi cosa vedano riportano». Da qui l'impossibilità di trasformare i cineamatori in sostenitori di valori sociali programmati, in quanto ciò determinerebbe la fine del «diritto di esprimere liberamente se stessi». La pratica cinematografica amatoriale quale «metodo di espressione [...] democratica» sarebbe garantita sia dalla facilità d'uso del mezzo stesso (tale da «non richiede un lungo addestramento per acquisire una competenza ragionevole»), sia dalla maggiore economicità raggiunta dalle nuove cineprese disponibili sul mercato, grazie alle quali un numero sempre maggiore di utenti si sta avvicinando a tale pratica. «A free art» in *Movie Makers*, 1934, 5, p. 185.

⁹³ Le due citazioni sono tratte da C. Tepperman, *Amateur Cinema.*, cit., pp. 79-80.

⁹⁴ N. Harris, «John Philip Sousa and the Culture of Reassurance», in Id., *Cultural Excursions: Marketing Appetites and Cultural Tastes in Modern America*, University of Chicago Press, Chicago 1990.

⁹⁵ Cfr. C. Tepperman, *Amateur Cinema.*, cit., pp. 80.

dall'ulteriore abbassamento dei prezzi si conferma comunque come un diritto destinato a pochi⁹⁶ – rivela la propria utilità anche durante le vacanze le quali, se pur ridotte a causa della crisi economica nella durata o all'«esplorazione del cortile», possono trovare nella cinepresa un mezzo attraverso il quale non solo conservare il loro ricordo, ma capace addirittura di estenderne il valore⁹⁷. Per quei cineamatori che, a causa delle circostanze, trascorreranno le loro vacanze potranno «scoprire [...] la ricchezza delle cose da filmare che sono pronte a portata di mano» e nella propria camera troveranno un «antidoto per la “depression blues”»⁹⁸. In tale contesto quella cinematografica amatoriale assume il valore di una pratica «sana», addirittura «socialmente responsabile»⁹⁹. «Ogni ragionevole cittadino del mondo spera che la ripresa non ci porterà agli eccessi di tre, quattro anni fa»¹⁰⁰. Nell'editoriale dell'ottobre del 1932, l'autore allora assevera un'influenza delle attività ricreative le quali sarebbero capaci di determinare i comportamenti sociali dello stesso individuo. «Ciò che il mondo farà con il suo prossimo periodo di prosperità dipende in gran parte dalla concezione di vita che ha costruito sui suoi svaghi»¹⁰¹. Il cinema amatoriale diviene così una pratica grazie alla quale trascorrere il proprio tempo libero lontano dalle «spese volgari per un lusso appariscente» che dalla fine del primo conflitto mondiale avevano «oscurato i veri valori ricreativi» trascinando l'America in una Babilonia di stravaganze¹⁰².

Attraverso le pagine dei manuali il dilettante può così trovare il proprio antidoto in una pratica cinematografica da svolgere lontano dal dibattito che, nonostante i timidi

⁹⁶ Rispetto al concetto di “democraticità” riconosciuta al mezzo filmico, appare doveroso ricordare che durante il periodo conosciuto poi come “Grande Depressione” quella delle vacanze o dell'acquisto dell'attrezzatura cinematografica resta comunque una preoccupazione riservata ad una piccola parte della popolazione: dopo poche settimane dal crollo di Wall Street, con le azioni dimezzate nella propria quotazione, le perdite subite da milioni di risparmiatori si riversano negativamente sul mercato attraverso una drastica riduzione dei consumi. Le stesse imprese, non potendo ottenere liquidità, si trovano costrette a ridurre la produzione (come caso eclatante viene riportato il settore automobilistico che vede la produzione di agosto di 440.000 vetture ridotta nel mese di dicembre a 92.500 unità). Così come i redditi dei lavoratori, il reddito fiscale, i prezzi e i profitti subiscono una drastica diminuzione, altrettanto rovinosamente sale il tasso di disoccupazione che se alla fine del 1929 ha già raggiunto 1.550.000 persone, in soli tre anni sale vertiginosamente arrivando a contare nel 1932 12 milioni di inoccupati. Cfr. G. Procacci, *Storia del XX secolo*, Bruno Mondadori, Milano 2000, pp. 149-150.

⁹⁷ «Double duty» in *Movie Makers*, 1932, 6, p. 245.

⁹⁸ «Back yards» in *Movie Makers*, 1932, 7, p. 289.

⁹⁹ C. Tepperman, *Amateur Cinema*, cit., p. 81.

¹⁰⁰ «Every reasonable citizen of the world hopes that the upswing will not carry us to the excesses of three and four years ago». «Play-1932» in *Movie Makers*, 10, 1932, p. 423.

¹⁰¹ «What the world will do with its next period of prosperity depends largely upon the concepts of life that it has built up from its recreations». *Ibidem*.

¹⁰² «Here is an employment for free time that has none of the connotations of Babylon and none of the vulgar expenditures for showy luxury that have obscured real recreational values since the World War». *Ibidem*.

segnali di una ripresa, continua a protrarsi nelle riviste per tutto il 1933. Quindi, diversamente da quanto accade nelle riviste, nelle quali viene richiesto un impegno e un intervento diretto dei cineamatori nelle questioni sociali e politiche, le pagine dei manuali sembrano mostrarsi decisamente impermeabili nei confronti delle questioni sociali e politiche americane. È in queste pubblicazioni che, lontano dai dibattiti, possono trovare supporto alla propria pratica tutti quei dilettanti che, invece, negli stessi anni trovano nella cinepresa uno strumento di evasione per mezzo del quale dare forma ad una “cultura di rassicurazione”. Ed è proprio un clima di rinnovata serenità che il manuale edito dalla Kodak sembra voler illustrare: dopo anni difficili, in un salotto borghese, marito e moglie possono apprendere le tecniche migliori per dedicarsi al loro passatempo «socialmente responsabile»¹⁰³.

II.2.7 *A Guide to Making Better Movies*. Quando il mezzo di locomozione definisce il punto di vista dal quale raccontare il proprio viaggio.

A otto anni dal suo primo manuale, nel 1940 l'Amateur Cinema League ne licenzia uno nuovo: *A Guide to Making Better Movies* (fig. 78). La produzione amatoriale è qui differenziata in tre categorie: vengono menzionati i *theatrical movies*, per la cui realizzazione tale guida viene dichiarata come non adatta, i *personal movies*, comprendenti i filmati familiari e le riprese effettuate durante le vacanze o in occasione di viaggi, e gli *special-purpose movies*, gruppo all'interno del quale vengono raccolte una notevole varietà di pellicole come quelle finalizzate a osservazioni di tipo etnologico o sociologico, i film aziendali, quelli chirurgici, scientifici, i film didattici (il cui utilizzo a supporto dell'insegnamento appare sempre più avvalorato dalle nuove teorie pedagogiche) o quelli religiosi (declinati a loro volta secondo una serie di finalità come le testimonianze delle missioni, filmati a carattere storico su chiese e parrocchie, registrazione di rituali o film dottrinali sulla Bibbia ed altri testi sacri). Sempre alla terza categoria appartengono i film «persuasivi»¹⁰⁴, utilizzati per convincere lo spettatore ad aderire ad un particolare punto di vista, ed infine i *photoplays*, attraverso i quali si ripropone la messa in scena di storie recitate. Se il manuale della Kodak sembra quindi

¹⁰³ C. Tepperman, *Amateur Cinema*, cit., p. 81.

¹⁰⁴ «Persuasive movies». *The Acl Movie Book. A Guide to Making Better Movies*, Amateur Cinema League, New York, 1940, p. 4.

orientare la pratica cinematografica amatoriale verso il cinema di famiglia, *A Guide to Making Better Movies* testimonia, all'inizio degli anni Quaranta, la resistenza di un interesse ancora vivo dei dilettanti verso produzioni di tipo finzionale. Appare importante ricordare, a tal proposito, la nascita del manuale all'interno dell'Amateur Cinema League, e quindi l'idea di uno strumento manualistico finalizzato forse al supporto di una produzione cinematografica che, seppur dilettantesca, potesse riscuotere apprezzamento all'interno delle rassegne organizzate dagli stessi cineclub. E quindi la persistenza di un orientamento non solo in direzione del "ben fatto", ma verso soggetti che possano suscitare interesse in una cerchia più ampia di quella di parenti ed amici.

Una caratteristica che accomuna gli *special-purpose movies* è la modalità di realizzazione (attuata grazie alla collaborazione di un gruppo di persone) e la finalità del prodotto (la quale può prevedere un impiego lucrativo). Al fine di evitare che i *personal movies* – genere verso il quale viene dichiarato l'orientamento del manuale in quanto «vera "libertà dello schermo"»¹⁰⁵ – possano risolversi in pellicole nelle quali lacerti di ricordi si susseguono in assenza di una struttura narrativa, si consiglia al dilettante di costruire continuità tra le scene attraverso alcuni «schemi»¹⁰⁶ e mediante il ricorso alle diverse tipologie di inquadrature esplicitate nelle pagine seguenti. In relazione al film di viaggio o di vacanza vengono esemplificate tre strutture ricorrenti attraverso le quali conferire continuità narrativa: se nel primo caso le inquadrature girate dall'automobile (o da un altro mezzo di locomozione), oppure le riprese delle mappe percorse da un dito o da un pastello o, ancora, le animazioni della linea del tragitto fungono da strumento di collegamento tra il punto di partenza e quello di arrivo, e nel secondo, con l'omissione delle immagini dello spostamento, la narrazione viene affidata alla sequenza delle scene girate nel luogo di destinazione, nel terzo sono i viaggiatori stessi a divenire il soggetto dell'inquadratura e, quindi, elemento al quale viene affidata la continuità. Quest'ultima tipologia mostra la propria utilità in tutte quelle occasioni – «Una luna di miele è spesso girata da questo punto di vista»¹⁰⁷ – in cui l'azione o l'occasione costituiscono l'aspetto di maggiore interesse di cui si intende conservare la memoria, rispetto alla quale, quindi, «il viaggio e i nuovi panorami alla fine non sono che accessori»¹⁰⁸. Oltre alle occasioni offerte dai *Traveling by motor*, come le ormai ben note serie di primissimi piani di

¹⁰⁵ «Personal movies represent the true "freedom of the screen"». Ibidem.

¹⁰⁶ Ivi, p. 125.

¹⁰⁷ «A honey moon is often filmed from this general viewpoint». Ibidem.

¹⁰⁸ «[T]he journey and the novel sights at its end are but incidentals». Ivi, pp. 125-126.

tachimetri e ruote in movimento, e dal *Filming in the air*, in cui il minor spazio d'azione e l'impossibilità di girare inquadrature dall'esterno, si risolve in uno sguardo limitato dal piccolo oblò, o rivolto alle sole azioni compiute dagli altri passeggeri e dalle hostess, i treni si confermano capaci di esercitare il proprio fascino sull'obiettivo in quanto «soggetti cinematografici eccellenti. Un intero film può incentrarsi su un viaggio in treno»¹⁰⁹. L'inquadratura del paesaggio che corre via dal finestrino potrà includere il profilo in primo piano di un passeggero che accende una sigaretta. Approfittando di una sosta nel tragitto, potrà essere interessante scendere dalla carrozza e girare un controcampo dello stesso soggetto. Per poter ottenere l'illusione di una soggettiva della locomotiva del treno si consiglia allora al cineamatore un piccolo trucco: quello di spostarsi sulla piattaforma posta nell'ultimo vagone e da lì girare un'inquadratura del paesaggio in allontanamento dalla cinepresa; in fase di montaggio sarà sufficiente aggiungere la pellicola invertita per ottenere l'impressione dell'inversione del movimento, quindi di un paesaggio, questa volta, in avvicinamento¹¹⁰. Così come per i film di viaggio viene riproposto il metodo già presentato nel precedente manuale dell'Amateur Cinema League, dove la continuità narrativa viene costruita attraverso la comparazione di scene volte a mettere in evidenza differenze tra i luoghi visitati¹¹¹, allo stesso modo in nel capitolo «*Filming what you*» do si ricorda l'opportunità offerta dalle riprese delle azioni svolte dai partecipanti durante i preparativi come introduzione al viaggio¹¹². Benché

¹⁰⁹ «Trains are excellent movie subjects. A whole film can center around a train journey». Ivi, p. 128. Il fascino esercitato dal treno non può certo dirsi concluso nel passo ridotto in quanto è lo stesso cineamatore, molte volte cinefilo, a trovare proprio nel grande schermo "ispirazione" per nuovi punti di vista. Il cinema dei primi anni dimostra intesse sperimentando una relazione speciale con il treno. Nell'impossibilità di trattare un argomento tanto vasto quanto il rapporto che vede, dalle origini del cinema fino ad oggi, treni e pellicole scorrere lungo lo stesso binario (dove la relazione potrebbe essere ampliata alla stessa stazione ferroviaria), si ricorda alcuni titoli che alla fine degli anni Trenta hanno già avuto la loro proiezione nelle sale cinematografiche: oltre a *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (L'arrivo di un treno alla stazione di La Ciotat, Auguste Lumière, Louis Lumière, 1896), si vedano *The Great Train Robbery*, (La grande rapina al treno, Edwin S. Porter 1903); *The General* (Come vinsi la guerra, Buster Keaton, 1926); *The Ghost Train* (Walter Forde, 1931); *The Last Train from Madrid* (L'ultimo treno da Madrid, Robert Cummings, 1937); *The Lady Vanishes*, (La signora scompare, Alfred Hitchcock, 1938). Per la cinematografia italiana si ricorda *Rotaie* di Mario Camerini (1930). Sulla relazione tra cinema e treno si rimanda a L. Kirby, *Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema*, Duke University Press, Durham 1997 e al recente contributo italiano di Alberto Treccani Chinelli, *Rotaie di celluloidi. Il treno nel cinema... e non solo*, Prospettiva Editrice, Civitavecchia (Roma) 2018.

¹¹⁰ «A useful and simple trick should not be overlooked in train filming. In it, we record the track, as it is seen from the rear observation platform, receding from the camera, but we film it with the camera held upside down. This scene, when it has been spliced into the reel later, but reversed, end for end, will give you the familiar reverse motion, and you will have created the illusion of seeing the countryside from the front of the locomotive». *The Acl Movie Book. A Guide to...*, cit., p. 132.

¹¹¹ Cfr. A.L. Gale, R. C. Holslag, *Making Better Movies*, cit. pp.114-118; *The Acl Movie Book. A Guide to...*, cit., p. 137.

¹¹² Cfr. *How to Make Good Movies*, cit. pp.71-74; *The Acl Movie Book. A Guide to...*, cit., pp. 139-140.

l'occasione proposta non presenti una necessaria correlazione con il film di viaggio, appare ugualmente interessante, ai fini di questa ricerca, tenere in considerazione un'indicazione riportata nel manuale per il dilettante che si troverà a filmare eventi pubblici: se il locale, così come il cineamatore in viaggio, vorranno conservare sulla pellicola il ricordo di aver assistito ad una parata o di aver visitato una fiera di campagna, nel farlo, dovranno infatti tenere presente che parte integrante dell'avvenimento è costituito dal pubblico, le cui reazioni ed emozioni rappresentano un aspetto fondamentale dell'evento stesso, che quindi val la pena di fissare. Si tratta in questo caso di un atto documentativo il cui spirito risulta però ben lontano dalla registrazione di tipo oggettivo verso cui la camera era stata chiamata ad assolvere negli anni Venti, ma dove le componenti emotive relative all'evento, impresse sui volti di coloro che vi assistono, assumono, infatti, ugual importanza ai fini della rappresentazione, divenendo uno degli aspetti fondamentali di cui il cineamatore è chiamato a raccogliere testimonianza.

Dopo le pagine dedicate al montaggio della pellicola, all'inserimento dei titoli, alla proiezione e all'annosa questione dell'illuminazione per le riprese girate negli interni, alla messa in opera di trucchi cinematografici, nel capitolo «*Better Methods Of Expression*», insieme alle tecniche per la realizzazione delle transizioni, a conferma di un cinema amatoriale americano orientato verso il "ben fatto", il manuale riporta una serie di indicazioni per la composizione dell'inquadratura. Si consiglia, ad esempio, l'inserimento di fronde di alberi o archi in primo piano, nella zona periferica dell'immagine, a fare da cornice ad un paesaggio in secondo piano. «Potremmo filmare un gruppo di barche da pesca attraverso i fili di una rete a maglie larghe»¹¹³. Come mostrato dalle illustrazioni che accompagnano il testo, l'inquadratura dovrà essere costruita secondo il campo di forze esercitato dal pattern visivo¹¹⁴, per cui diverso risulterà lo stesso edificio se sarà ripreso frontalmente oppure secondo un punto di vista tale da iscriverlo all'interno di una composizione piramidale (fig. 80). Pur nell'impossibilità di condizionare nella maggior parte dei casi la direzione di elementi mobili presenti nella scena, si tenterà di posizionare la camera in modo che il movimento crei una linea che attraversi l'inquadratura diagonalmente (fig. 81). Anche le componenti luminose e cromatiche concorrono

¹¹³ «We might film a group of fishing boats through the strands of a wide meshed net». The Acl Movie Book. A Guide to..., cit., p. 246.

¹¹⁴ Le espressioni «campo di forze» e «pattern visivo», assenti nel testo del manuale, sono mutuati dalle riflessioni sviluppate da Rudolf Arnheim sull'equilibrio della composizione dell'immagine. R. Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1954 [tr. it. *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli Editore, Milano 2002, p. 35]

all'equilibrio compositivo per cui «una scena che ha un primo piano luminoso, un piano intermedio buio e uno sfondo illuminato chiaro sarà più vivace di una che sia ugualmente illuminata in tutti i suoi piani. Ciò creerà anche l'illusione di una maggiore profondità»¹¹⁵. Allo stesso modo, l'utilizzo della pellicola Kodachrome, consentirà di sperimentare gli effetti di dinamicità ottenuti attraverso i colori per cui «gli oggetti in primo piano aggiungeranno bellezza ad una scena, se saranno in netto contrasto con il tono dominante dell'area intermedia»¹¹⁶.

Oltre ad una seconda edizione rivista del manuale edita dall'Amateur Cinema League nel 1948, fino agli anni Cinquanta l'editoria dedicata al cineamatore sembra subire una battuta d'arresto.

II.2.8 Nessun manuale per i soldati. La cinepresa come armamentario bellicoso

Il fragore che accompagna l'ingresso degli Stati Uniti nel secondo conflitto mondiale fa risuonare la propria eco fino all'interno dei cineclub apportando un cambiamento identitario nella pratica amatoriale. All'inaugurazione dell'entrata in guerra, la rivista *Movie Makers* invita i propri lettori a perpetuare la realizzazione di filmati amatoriali tesi a mostrare la vita di tutti i giorni come strumenti «patriottici»¹¹⁷: il cineamatore viene così invitato a impugnare la propria cinepresa come uno strumento attraverso il quale registrare e mostrare le immagini della libera civiltà americana come risposta contro la «spada»¹¹⁸ sguainata dai barbari assetati di conquista. Quella pacifica non è però l'unica istanza che si delinea nella storia del passo ridotto americano durante la Seconda Guerra Mondiale: in seguito alla partecipazione alle ostilità, la massiccia adozione da parte dell'esercito americano delle cineprese economiche e portatili 16mm

¹¹⁵ «A scene that has a light foreground, a dark middle ground and a light background will be livelier than one that is equally illuminated in all its planes. It will also have an illusion of greater depth». *The Acl Movie Book. A Guide to...*, cit., p. 248.

¹¹⁶ «Objects in the foreground will add to the beauty of a scene, if they are in definite contrast to the dominant tone of the middle area». *Ivi*, p. 248.

¹¹⁷ «*Movie Makers* readers inquired about ways of supporting American national defense as early as 1940 and were advised to make films about their own country and their routine pleasures. Movies about everyday life were recast as patriotic, because they presented images of what American military defenses should be reserved for». C. Tepperman, *Amateur Cinema*, cit., p.90; Cfr. «What We CanDo», in *Movie Makers* June 1940, p.319; J. W. Moore «These We Defend», in *Movie Makers*, June 1940, p.329.

¹¹⁸ «To movie makers, those who take up the sword of conquest are barbarians and savages, no matter how much the invaders try to justify their actions. These savages deny the peaceful values that filmmakers and other artists believe to be the flowers of civilization and not the weeds of decadence, as the barbarians assert». «*Dreams Live*», in *Movie Makers*, September 1940, p.415.

come strumento utile non solo alla documentazione, ma anche alla sorveglianza ed alle missioni di ricognizione aeree, trasforma le camere utilizzate negli anni Venti per filmare viaggi, momenti della vita familiare e con le quali “giocare a fare” Hollywood, negli anni Quaranta in armamentari bellicosi «necessari come i radar»¹¹⁹. Come messo in evidenza da Patricia Zimmermann, l'utilizzo da parte dell'esercito americano delle cineprese 16mm attua una trasformazione nell'estetica cinematografica tale da contribuire alla formazione di quello che sarà lo sguardo del realismo dove «un'invocazione degli standard scientifici del capitalismo industriale ha generato lo stile di ripresa meno controllato, più spontaneo dell'epoca»¹²⁰.

II.2.9 La proliferazione delle proposte editoriali per la pratica cinematografica amatoriale tra banalizzazione d'uso e ritorno agli aspetti tecnologici

La studiosa americana fa risalire agli anni successivi al secondo conflitto un'ulteriore trasformazione della società americana che investe il formato ridotto coinvolto – come già anticipato – in un processo di “banalizzazione d'uso”. Negli anni Cinquanta la forte crescita registrata dai settori di mercato connessi alle attività del tempo libero rende la cinepresa uno dei tanti strumenti utilizzati in ambiente domestico per lo sviluppo dell'«ideologia del “do-it-yourself”»¹²¹. Non solo le case produttrici di apparecchi destinati alla pratica cinematografica amatoriale, ma l'intera industria dedicata agli hobby trova con l'ampliamento del mercato un nuovo destinatario: quello della famiglia nucleare borghese che vive nelle periferie della città dove, allontanatasi da uno stile di vita “pubblico” urbano, vede il proprio sviluppo in una dimensione più intima e isolata. È in questi spazi che prendono forma le attività creative di tipo privato finalizzate

¹¹⁹ «As necessary as radar, these small, portable cameras analyzed enemy equipment and recorded battles». P.R. Zimmermann, *Reel Families...*, cit., p.96.

¹²⁰ «Amateurfilm technology' s influence on the construction of realism was enormous. Ironically, an invocation of the scientific standards of industrial capitalism generated the less-controlled, more spontaneous shooting style of the era». Ibidem. Sulle trasformazioni delle modalità d'uso delle camere 16mm durante la Seconda Guerra Mondiale si rimanda in particolar modo a: C. Tepperman, «Amateurs and World War II», in Id., *Amateur Cinema...*, cit., pp.85-96 e P.R. Zimmermann, «Cameras and Guns.1941-1949», in Ead. *Reel Families...*, cit., pp.90-111.

¹²¹ «“do-it-yourself” ideology». Oltre ad un aumento del tempo da dedicare ai propri hobby (con la settimana lavorativa di quaranta ore nella maggior parte dei casi compresa in cinque giorni) e la diffusione del riconoscimento contrattuale alle ferie retribuite, negli stessi anni a favorire l'interesse da parte degli americani agli apparecchi connessi alla pratica cinematografica amatoriale c'è anche una «crescente dipendenza per l'automatizzazione» [«increasing reliance on automation»]. Ibidem.

a rafforzare i legami tra i componenti e che vedono il proprio sviluppo anche in risposta alla «crescente automatizzazione» dei processi produttivi sul posto di lavoro. In nucleo familiare è interessato da una crescente «feticizzazione»: la famiglia diviene il centro intorno al quale ruotano tutte le attività ad essa destinate¹²². Un articolo della rivista *House and Garden* del dicembre 1954 firmato da Ben Williams riporta:

Molte famiglie ora considerano un buon proiettore, preferibilmente 16mm sonoro, una parte standard delle loro attrezzature ricreative, come la griglia a carbone, il set di scarabei o il tavolo da ping pong¹²³.

In realtà, tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta, si assiste ad una differenziazione sempre più netta di due linee destinate a differenti fasce di utenti: già nell'immediato dopoguerra il 16mm viene identificato come il formato per la pratica cinematografica semiprofessionale, legato alla realizzazione di film educativi ed industriali. Le case produttrici, tra le quali Kodak e la stessa Bell&Howell rispondono alla crescente richiesta di apparecchi per 8mm¹²⁴ elaborando due differenti linee di camere: una più lussuosa – e, appunto, legata ad una pratica semiprofessionale – 16mm, alla quale viene affiancata una serie di camere più economiche 8mm, per mezzo delle quali il formato ridotto si attesta come nuovo standard per il dilettante.

La battuta d'arresto dell'editoria manualistica dedicata relativa agli anni del conflitto trova nella fortuna riscossa dal formato ancor più ridotto una nuova spinta: negli anni Cinquanta gli interventi editoriali a supporto del dilettante si moltiplicano all'interno delle collane nelle quali la pratica cinematografica amatoriale si trova a condividere il

¹²² «Many writers attributed the evolution from spectator sports to individual recreation to the restoration and resurgence of the importance of the family unit. Historian Richard Pollenberg contends in *One Nation Divisible* that this fetishization of the family was largely based on enormous population shifts away from more public, communal, ethnic urban living patterns to isolated, homebound suburban living. [...] In his famous 1957 essay "The Suburban Sadness" David Reisman described how this decentralization of leisure pivoted on the suburban-family home. The home, rather than the neighborhood, was the focus of leisure and fun. Reisman attributed the homogeneity of suburban living to this diminished contact with differentiated people. Yet he also noted that this increase in leisure expressed a rather neutralized rebellion against the increasing workplace automation and the resulting paucity of meaningful work». Ivi, pp.116-117. Cfr. R. Pollenberg, «The Suburban Nalion», in Id. *One Nation Divisible*, Penquin Harmondsworth, England 1980, pp.127-163; K.T. Jackson, *Crabgrass Frontier: The Suburbanization of the United States*, Oxford University Press, Oxford 1985; D. Reisman, «The Suburban Sadness», in W.M. Dobriner (ed.), *The Suburban Community*, G. P. Pulnam's Sons, New York 1958, pp.375-408.

¹²³ «Many families now consider a good projector, preferably 16mm sound, a standard part of their recreation equipment, like the charcoal grill, scrabble set, or ping pong table». B.L. Williams, «Home Movies for a Winter Evening», in *House and Garden*, December 1954, p.162, op. cit. in P.R. Zimmermann, *Reel Families...*, cit., p.117.

¹²⁴ Cfr. P.R. Zimmermann, *Reel Families...*, cit., pp.116-117.

proprio spazio nei testi dedicati a quella fotografica. È questo il caso della serie di manuali pubblicati negli anni Cinquanta dalla Chilton Company con la collana «*Modern Camera Guide Series*» dedicata principalmente al fotografo dilettante, all'interno della quale trovano spazio alcune pubblicazioni destinate al cineamatore¹²⁵. Un'altra collana «*Camera craft color movie guide series*» è lanciata dalla Camera Craft Publishing Company di San Francisco ed è proprio qui che vengono accolti *Editing Your Home Movies* (1957) e *Sound For Your Color Movies* (1958), due contributi di George W. Cushman, una delle penne più attive nell'editoria dedicata alla pratica cinematografica amatoriale nella seconda metà degli anni Cinquanta¹²⁶.

Sulla scia dell'onda che accompagna la diffusione dell'8mm, che avanza sul mercato amatoriale verso la nuova categoria di destinatari costituita dalla famiglia americana nucleare, l'espansione delle proposte editoriali che vedono moltiplicare i propri titoli all'interno delle collane specializzate sembra però rivelare un moto in realtà involutivo: le riflessioni teoriche sul cinema amatoriale che germinano nelle pagine della manualistica della seconda metà degli anni Trenta verso una prima suddivisione in generi ed il tentativo dell'elaborazione di un linguaggio narrativo, vengono nuovamente accantonati in favore di un ripristinato interesse rivolto agli aspetti tecnologici legati al mezzo. I piccoli manuali, distribuiti in versione economica negli anni Cinquanta, il cui contenuto appare, nella maggior parte dei casi, strettamente connesso al funzionamento degli apparati, rispondono all'esigenza di un nuovo utente che – come già era accaduto per i cinedilettanti di inizio secolo – cerca tra le pagine consigli utili per imparare a

¹²⁵ Tra i principali titoli della collana «*Modern Camera Guide Series*» che negli anni Cinquanta dedicati alla pratica cinematografica per dilettanti: K.S. Tydings, *The Bolex movie guide*, Chilton Company, Philadelphia 1953; K.S. Tydings, *The Keystone movie guide*, Chilton Company, Philadelphia-New York 1954; K. S. Tydings, *Bell & Howell Movie Guide*, Chilton Company, Philadelphia-New York 1955. Nei primi anni la Chilton Company destina al dilettante cinematografico principalmente manuali sul funzionamento di cineprese commercializzate da specifiche case produttrici.

¹²⁶ Nel 1957 George W. Cushman firma per la collana «*Camera craft color movie guide series*» *Editing Your Home Movies* (Camera Craft Publishing Company, San Francisco 1957), seguito nell'anno successivo da *Sound For Your Color Movies* (Camera Craft Publishing Company, San Francisco 1958). Dal 1953 sino alla fine degli anni Settanta Cushman contribuisce regolarmente alla rivista *Photographic Society of American Journal* con una rubrica dedicata alla pratica cinematografica amatoriale dal titolo «*Cinema Clinic*» nella quale l'autore, oltre a istruire il lettore sulle principali tecniche cinematografiche, pone l'accento sulle potenzialità creative ed espressive di tale pratica (si veda a tal proposito G.W. Cushman, «*Cinema Clinic*», *Photographic Society of American Journal*, January 1955, p.14); per tal ragione critica gli organizzatori dei concorsi dei cineclub, tacciati «*premiare l'abilità tecnica vuota*». Nel 1971 firma per la *American Photographic Book Publishing Company* di New York il manuale *Movie making in 18 lessons*. Per un maggiore approfondimento sulla figura di George W. Cushman e del suo contributo editoriale al cinema amatoriale si rimanda a: C. Tepperman, *Amateur Cinema.*, cit., pp.159-162).

maneggiare il nuovo mezzo attraverso il quale imprimere sulla pellicola, in immagini in movimento, la storia dei propri cari.

II.2.10 *Guide to Filmmaking, Personal Filmmaking, Super8 Film Makers Handbook e Handbook of Super8 Production*. La proposta editoriale per le cineprese dell'8mm e del Super8

Lo stesso manuale *Guide to Filmmaking*¹²⁷ (fig. 82) licenziato alla fine degli anni Sessanta da Edward Pincus – testo che testimonia l'inserimento sul mercato amatoriale del nuovo formato Super8 – nonostante il proposito chiarito dallo stesso autore di rivolgersi a tutti coloro che «usano la pellicola per ottenere un insieme concettuale», scoraggiando invece chi interessato a «riprese cinematografiche in stile hollywoodiano»¹²⁸, vede l'articolazione dei propri contenuti limitata ad argomenti quali: i formati della pellicola, il funzionamento delle camere, le ottiche, la ripresa, l'illuminazione, i filtri, il montaggio e la registrazione del suono¹²⁹.

Nel 1975 James Piper, al tempo impegnato in un incarico di docenza in Cinematografia presso il Fresno City College in California, realizza per la Reston Publishing Company *Personal Filmmaking*¹³⁰ (fig. 90). Il manuale viene ideato specificatamente a supporto di programmi didattici per la pratica filmica dei college, per la cui realizzazione individua come formati “accessibili” quelli dell'8mm (sia doppio che singolo) e del Super8. Nello stesso anno un nuovo manuale specifico per l'ultimo formato del passo ridotto viene reso disponibile per il cineamatore americano: *The Super 8 Book*,¹³¹ (fig. 91) manuale che porta la firma del cineamatore Lenny Lipton (già autore di *Independent Filmmaking*¹³²) la cui suddivisione in sette sezioni *Format, Camera, Sound, Processing, Striping, Prints e Projection* rende evidente un'attenzione centrata anche in questo caso sugli aspetti tecnologici. Allo stesso modo, due ulteriori manuali *Super8 Film*

¹²⁷ E. Pincus, *Guide to Filmmaking*, New American Library, New York 1969.

¹²⁸ «This book is addressed both to filmmakers and to people who want to be filmmakers. By “filmmakers” we mean people who use motion picture film to achieve some conceptual whole. This can range from a well-done home movie to a full-length feature film. Films made for recording purposes, simple home movies, or data recording (as in missile photography) will not be discussed. Nor will we discuss full crew, Hollywood-style feature film shooting». E. Pincus, «Preface», in Id. *Guide to Filmmaking*, cit., p.xi.

¹²⁹ Per l'elenco completo degli argomenti trattati vd. figg. 84-89.

¹³⁰ J. Piper, *Personal Filmmaking*, Reston Publishing Company, Reston 1975.

¹³¹ L. Lipton, *The Super 8 Book*, Straight Arrow Books, San Francisco 1975.

¹³² L. Lipton, *Independent Filmmaking*, Straight Arrow Books, San Francisco 1972.

Makers Handbook di Myron A. Matzkin¹³³ e *Handbook of Super8 Production*¹³⁴ di Mark Mikolas e Gunther Hoos confermano la scelta di una proposta editoriale che, lontana da riflessioni sullo sviluppo testuale o di un'estetica autonoma, vede la manualistica dedicata al cineamatore statunitense orientata alla messa in uso delle apparecchiature connesse ai formati 8mm e Super8.

II.3 Con i propri occhi: la manualistica italiana

II.3.1 *La cinematografia per tutti*. La codifica dello sguardo italiano.

In netta contrapposizione con lo sguardo americano appare lo sguardo europeo, di cui quello italiano è parte. L'editoria manualistica nazionale tra gli anni Trenta e gli anni Settanta oltre a dare alle stampe edizioni firmate da autori italiani, come emergerà dai seguenti paragrafi, riproponendo nella versione tradotta alcuni contributi europei, apre così tale corpus ad una dimensione internazionale più ampia.

Il primo manuale a vedere le stampe nel 1931 in Italia, specificatamente redatto per la pratica amatoriale, è quello di Ernesto Cauda dal titolo *La cinematografia per tutti. Guida pratica per cinedilettanti* (fig. 92)¹³⁵. Come contestualizzato da Elena Mosconi, il testo viene edito in un momento in cui il cinema amatoriale italiano si trova al centro di una molteplicità di spinte e direzioni in parte contrapposte che spostano la pratica cinematografica dilettantesca da luogo di «espressione personale ed artistica», a «spazio di libertà e sperimentazione», fino a divenire campo di prova sul quale i giovani aderenti alle organizzazioni del regime fascista sono coinvolti nella «formazione di una nuova classe di professionisti»¹³⁶ impegnati nella definizione di un «cinema nazionale»¹³⁷.

¹³³ M. A. Matzkin, *The Super8 Film Makers Handbook*, Amphoto, New York 1976.

¹³⁴ M. Mikolas e G. Hoos, *Handbook of Super8 Production*, United Business Publications, New York 1976.

¹³⁵ E. Cauda, *La cinematografia per tutti. Guida pratica per cinedilettanti*, Edizioni Aciep, Roma 1931, vd. figg. 94-95.

¹³⁶ E. Mosconi «Il cinema per tutti...», cit., p. 452.

¹³⁷ «In questo sistema di forze contrastanti e utopiche – che differiscono tra l'altro notevolmente dalle prassi eterogenee e di tipo 'privato', familiare – la posta in gioco non è tanto l'antagonismo tra il cinema amatoriale o dilettantesco e quello dei professionisti, ma il loro reciproco definirsi e interagire per l'edificazione di un 'cinema nazionale'. Il testo sotteso ad un discorso pubblico sull'amatoriale è la ricerca di un'identità italiana da comparare (quando non da opporre) a quella del grande cinema italiano». E. Mosconi «Il cinema per tutti...», cit., p. 452.

Negli anni Trenta la potenziale importanza costituita dai cineclub e dalle associazioni cine-dilettantesche, quali luoghi di socialità e aggregazione, attireranno l'attenzione del regime tanto da deciderne la statalizzazione: verrà così imposto lo scioglimento dei Cineclub e delle varie associazioni legate alla pratica cinematografica amatoriale che verranno riorganizzate, nonostante la loro ufficializzazione nel gennaio del 1935, già a partire dal 1933 nei Cineguf, con cui prenderanno forma la sezione dedicata alla cinematografia dei Gruppi Universitari Fascisti¹³⁸. I Cineguf, dove non solo è possibile l'utilizzo gratuito delle tecnologie cinematografiche, ma anche la visione di pellicole straniere – alle quali, diversamente, non è così facile accedere – divengono spesso il palco di prova sul quale muovono i primi passi alcune figure del cinema, basti pensare a Mario Monicelli e Luigi Comencini (attivi nel Cineguf milanese), Michelangelo Antonioni (amministratore della sede di Ferrara) e Giuseppe de Santis (dalla sede romana di Palazzo Braschi) i quali proseguiranno poi la loro formazione per una carriera professionale all'interno del Centro Sperimentale¹³⁹. Il processo di statalizzazione dei cineclub e delle associazioni legate alla pratica cinematografica amatoriale è accompagnato da una serie di aiuti economici stanziati anche attraverso l'erogazione da parte del Ministero per la Stampa e la Propaganda di buoni di acquisto grazie ai quali i Cineguf potranno implementare la loro attrezzatura cinematografica.¹⁴⁰ Un articolo apparso nella rivista *Cinema* del settembre 1936 testimonia come la capacità d'acquisto di tali buoni venisse inoltre accresciuta da accordi e sconti già concordati dagli organi di regime con le ditte fornitrici. A seguito della comunicazione sulle modalità di erogazione del supporto economico alle attività cinematografiche amatoriali, a

¹³⁸ Cfr. L. La Rovere, «I Cineguf e i Littoriali del cinema», in O. Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano 1934-1939*, vol. V, Marsilio - Edizioni di Bianco e Nero, Venezia-Roma 2010, pp. 85-95. Sempre sulla storia dei Cineguf si veda dello stesso autore: Id. «Un aspetto della politica culturale giovanile del regime fascista: i cineguf», in *Giornale di storia contemporanea*, 11, giugno 2008, pp. 68-100; Id. *Storia dei Guf. Organizzazione, politica e miti della gioventù universitaria fascista, 1919-1943*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

¹³⁹ «L'istituzione del Centro Sperimentale va vista in rapporto alla creazione delle sezioni cinematografiche dei GUF (Gruppi Universitari Fascisti), già attivi nelle varie università italiane. Sui giovani che usciranno dal Centro, come sui nuovi cineasti dei GUF, si punta esplicitamente per il rinnovamento di un cinema ancora in mano alle vecchie generazioni.» O. Caldiron, «Le ambiguità della modernizzazione negli anni del consenso», in Id. (a cura di), *Storia del cinema italiano 1934-1939*, vol. V, Marsilio - Edizioni di Bianco e Nero, Venezia-Roma 2010, p. 3.

¹⁴⁰ «'Cinema' è lietissima di comunicare, a tutti i giovani camerati del cine-dilettantismo Italiano, la decisione della Direzione Generale della Cinematografia presso il Ministero per la Stampa e la Propaganda. Decisione destinata a potenziare nella maggior maniera un movimento che ha lo scopo di affiancare l'odierna rinascita dello schermo e di preparare un vivaio di energie che forniranno nel prossimo domani elementi preziosi alla grande industria del film [...] Le sovvenzioni [...] verranno assegnate sotto forma di 'Buoni d'acquisto'. Con detti buoni ogni G.U.F. potrà provvedere ad acquistare quanto riterrà più necessario per la propria Sezione Cinematografica». *Cinema*, settembre 1936, 6, p. 239.

sottolineare la politica di controllo attuata dal regime tramite l'elargizione dei finanziamenti, vengono riportati nell'articolo «a conoscenza dei Fiduciari [le tipologie di film da prendere in considerazione per la futura produzione delle sezioni [...]: a) film a carattere politico e propagandistico; b) film a carattere scientifico; c) film documentari»¹⁴¹. La nascita di un interesse per la pratica cinematografica amatoriale è testimoniato dalla stessa rivista *Cinema* che, già dal primo numero del 10 luglio del 1936, accoglie la rubrica dedicata alla «Fotografia e passo ridotto – Cine-Guf», spazio che già dal terzo numero vede modificato il proprio titolo in «Fotografia e passo ridotto»¹⁴².

Se negli stessi anni, negli Stati Uniti è possibile assistere ad una differenziazione tra gli interventi presenti nelle riviste, in cui il cineamatore viene chiamato ad una presa di posizione sulla situazione politica e sociale, e quelli manualistici, espressione di un cinema dilettantesco come occasione di evasione, il controllo effettuato dal regime sulla stampa impedisce l'emergere di voci “fuori dal coro” sia all'interno delle riviste, sia nelle pagine della manualistica.

Il manuale di Cauda traccia una netta demarcazione tra le due sponde dell'oceano testimoniando una pratica cinematografica amatoriale che, a differenza di quella americana, trova la propria forza nella totale estraneità alle regole del mercato e, quindi, una mancanza di interesse nei confronti di filmati attraverso i quali “ingraziarsi” il favore del pubblico. La pubblicazione di carattere divulgativo viene, infatti, destinata dall'autore al «cinedilettante» o, più precisamente «a quelle migliaia di dilettanti allo stato, diremmo così potenziale [...]. Chi già sa, o crede di sapere, non troverà nulla di interessante in questo mio lavoro, che è umile e dedicato agli umili, che sono massa». Nella nota «Pel lettore» è lo stesso autore a dichiarare lo stato di arretratezza in cui verserebbe la cinematografia amatoriale italiana.

¹⁴¹ Ibidem.

¹⁴² Gli interventi presenti sono: Carrelli a buon mercato; L'uovo e la gallina. Primo ragionamento sul passo ridotto in Italia e I primi passi – Cine-Guf. *Cinema*, agosto 1936, 3, pp. 116-118. Nel XVII numero del marzo del 1937 la rubrica cede il proprio posto a «Fotografia: Istantanee in casa – Tabella di esposizione per il mese di Marzo» (*Cinema*, marzo 1937, 17, pp. 192-193) per poi ricomparire nei numeri successivi, senza una reale continuità, nella paginetta «Passo ridotto» (*Cinema*, marzo 1937, 18, p. 231; maggio 1937, 21, p. 381), poi «Formato ridotto» (*Cinema*, giugno 1937, 24, p.502; luglio 1937, 26, pp. 59-60; settembre 1937, 30, pp. 208-209; novembre 1937, 33, p. 319; novembre 1937, 34, p. 352; dicembre 1937, 36, p. 431; marzo 1938, 41, p. 176; maggio 1938, 46, p. 344;), per scomparire – ad eccezione di alcune sporadiche riflessioni (tra le quali si riportano quelle di: R. Arnheim, «Il formato ridotto diventerà formato normale?» in *Cinema*, marzo 1938, 42, pp. 190-191; F.C., «Il formato ridotto è tornato a Venezia» in *Cinema*, ottobre 1938, 55, pp.225-226; V. Sabel, «Passo ridotto fra le nevi», in *Cinema*, dicembre 1938, 60, p. 413; F. Saponieri, «Problemi del formato ridotto sonoro», in *Cinema*, aprile 1939, 68, p. 272; A.Val, «Il problema del formato ridotto», in *Cinema*, giugno 1941, 119, p. 388) – già dal numero 47 del mese di giugno del 1938.

Tra i grandi Paesi civili l'Italia è quello in cui la cinematografia per dilettante è tutt'ora meno sviluppata: s'è però manifestata in questi ultimi tempi una forte tendenza al progresso, anche in questo campo. La Cinematografia è l'Arte del giorno, domani in nessuna famiglia dovrà mancare l'apparecchio da presa e il piccolo proiettore. L'industria ha fatto e fa continuamente sforzi mirabili per venire incontro ai desideri e alle necessità delle masse e dei cinedilettanti e di coloro che vogliono diventarlo: scopo essenziale di questo lavoretto è di mettere in rilievo di questo lodevole sforzo e di indicare come si possano ottenere, coi mezzi tecnici attuali, i migliori risultati col minimo dispendio di denaro e di tempo¹⁴³.

Vengono infatti messe in luce le cause di questa situazione: come già riportato nel primo capitolo, dopo i primi esperimenti torinesi sulle tecnologie per la pratica cinematografica amatoriale i cui esiti si attestano però su un livello artigianale, l'industria italiana si dimostra incapace di competere con le grandi aziende straniere, la cui possibilità di ingenti investimenti sia nell'ambito della ricerca, sia in quello della promozione pubblicitaria, rende l'Italia dalla seconda metà degli anni Venti terreno fertile per la conquista del mercato amatoriale. Il manuale anticipa quindi l'intervento del 1936 all'interno della rubrica «Fotografia e passo ridotto» della rivista *Cinema* dal titolo *L'uovo e la gallina. Primo ragionamento sul passo ridotto in Italia*¹⁴⁴. Le ragioni di un mancato sviluppo del «cinedilettantismo [capace di rispondere] ai desideri della nostra giovinezza»¹⁴⁵ e quindi di eguagliare la diffusione della pratica che si è invece verificata in Germania, negli Stati Uniti, così come in Francia, sarebbero da imputare agli alti prezzi con cui le cineprese per il circuito amatoriale e le pellicole vergini verrebbero immesse sul mercato italiano. L'assenza di una produzione in Italia di apparecchi 16mm capaci di fronteggiare l'espansione di prodotti stranieri viene identificata, quindi come la causa di tale ritardo.

Sarebbe, in verità, un chieder troppo alle nostre imprese di lanciarsi nella costruzione di apparati per i quali non esiste oggi un mercato; indubbiamente è preferibile attendere che un decisivo passo innanzi sia compiuto con la diffusione in pieno del cinedilettantismo, salvo, poi ad intervenire in forma protettiva una volta che il mercato fosse aperto e le nostre ditte

¹⁴³ E. Cauda «Pel lettore», in Id., *La cinematografia per tutti...*, op.cit., p. 5-6.

¹⁴⁴ «L'uovo e la gallina. Primo ragionamento sul passo ridotto in Italia», in *Cinema*, agosto 1936, 3, pp. 117-118.

¹⁴⁵ Ivi, p. 117.

avessero condotto a termine studi ed esperienze pratiche per una fabbricazione di apparati perfetti¹⁴⁶.

Un intervento dell'industria nazionale per la produzione di cineprese per il passo ridotto viene dunque procrastinato all'affermazione di un mercato amatoriale divenuto stabile, sul quale le imprese italiane potranno poi agilmente subentrare grazie all'agevolazione delle politiche protezionistiche. Al fine di far fronte alla crescente richiesta degli apparati utili alla pratica cinematografica dilettantesca, la cui diffusione sarebbe incoraggiata dall'intervento diretto della stessa propaganda, si auspica pertanto l'«adozione di permessi speciali e di tariffe doganali»¹⁴⁷ a supporto dell'ingresso delle componenti principali delle apparecchiature prodotte da aziende straniere che agevolino il progressivo inserimento sul mercato amatoriale dell'industria nazionale tramite il completamento con componenti prodotte dalle aziende italiane. Il problema è infatti aggravato dalla mancanza della produzione della pellicola vergine di formato ridotto: «È la questione dell'uovo e della gallina!»¹⁴⁸

Come è noto, il piano per la creazione di un'industria cinematografica per il mercato amatoriale capace di competere con quella francese o statunitense non giunge però a compimento. Come confermato da Elena Mosconi «[l]'assenza di una casa di produzione italiana viene infatti diversamente sanzionata a seconda dell'orientamento di coloro che prendono parte alla discussione»¹⁴⁹. Già nei primi anni Trenta, alla difficoltà della formazione di un'industria italiana dedicata alle apparecchiature del cinema per dilettanti, si sostituisce l'azione della Società Italiana Pathé-Baby la quale promuove la diffusione del formato ridotto con finalità educative e didattiche¹⁵⁰. I costi elevati delle

¹⁴⁶ Ibidem.

¹⁴⁷ Ibidem.

¹⁴⁸ Ibidem.

¹⁴⁹ E. Mosconi «Il cinema per tutti...», cit., p. 455.

¹⁵⁰ Guido Luzzato, responsabile delle strategie commerciali della casa francese in Italia, riesce a stringere accordi con le principali istituzioni responsabili dei settori dell'educazione e dell'istruzione: da una parte tesse accordi con Luciano De Feo, allora direttore dell'Istituto internazionale per la cinematografia educativa, dall'altra sigla una collaborazione con Luigi Colombo, già presidente dell'Associazione Cattolica. «La vicenda provoca di riflesso una polemica tra l'Associazione Cattolica e la Rivista del Cinematografo, organo del cattolico Consorzio Utenti Cinematografia Educativa e attiva sostenitrice della creazione di un circuito di sale cinematografiche parrocchiali, la quale critica il sistema Pathé-Baby per le ridotte dimensioni dello schermo e la disponibilità limitata delle pellicole, sottolineando – con accenti nazionalistici – la probabile nascita di un'industria italiana [...] Su invito del Presidente dell'Azione Cattolica Luigi Colombo, il quale invece apprezza l'impiego del Pathé-Baby in ambienti familiari o in piccole istituzioni, la rivista pubblica tuttavia per qualche anno i giudizi morali sulle pellicole comprese nel catalogo della società francese [A sottolineare la finalità educativa alla base della politica commerciale adottata dalla casa francese d]al n.16 del gennaio del 1930 il bollettino reca come sottotitolo “Rivista

pellicole e degli apparecchi di importazione, aggravati ulteriormente dai dazi doganali non rappresentano però l'unico ostacolo alla diffusione della pratica cineamatoriale: infatti, come evidenziato dalla stessa Mosconi, sono molteplici i fattori che concorrono a determinare il ritardo italiano, primo su tutti l'ancora rilevante tasso di analfabetismo che grava sul paese tra le due guerre – che nel 1931 si attesta intorno al 20,9% – oltre al diffuso stato di relativa povertà in cui versano ancora larghe fette della popolazione¹⁵¹, sono elementi che non favoriscono certo la diffusione di un hobby oneroso e che necessita il possesso di specifiche competenze tecniche.

Nonostante questo testimoni la distanza dalla manualistica coeva d'oltreoceano e, attraverso questa, della stessa pratica cinematografica amatoriale, appare opportuno segnalare la possibilità della conoscenza da parte dell'autore dei testi statunitensi e, in particolar modo, quelli a firma di Herbert C. McKay. Ad avvalorare tale ipotesi in primo luogo è la dichiarazione riportata in apertura del manuale nella quale Cauda – in contrasto con quanto sostenuto invece dall'autore americano – sembra rispondere a McKay, smentendo la persistenza retinica come causa percettiva dell'immagine in movimento:

Quando la frequenza dei passaggi è sufficientemente grande (5-6 al secondo) avviene che l'occhio, non per effetto della persistenza delle immagini sulla retina dell'occhio, come da molti ancora si crede, ma per effetto fisiologico di sommazione delle immagini nel cervello, riceve l'impressione del movimento continuo¹⁵².

Tale indizio non può certo dirsi sufficiente come argomentazione della conoscenza da parte di Cauda dei testi americani: tale corrispondenza potrebbe, infatti, trovare ulteriori rimandi in una più generica revisione delle teorie sulla percezione che accompagnano nel passaggio dal XIX al XX secolo l'evoluzione degli esperimenti legati alla storia del pre-cinema verso il grande schermo. Gli indizi però sono molteplici e disseminati tra le pagine del manuale.

Innanzitutto l'articolazione degli argomenti che, nonostante una decisa riduzione, appare comunque ricordare l'impianto del testo americano: con un'introduzione generale sulla cinematografia ed una prima parte in cui gli aspetti tecnologici vengono suddivisi

Illustrata del Cinema Familiare e Scolastico” e presenta cataloghi di film divisi nei seguenti generi: propaganda italiana, religiosi, didattici ecc.». (E. Mosconi «Il cinema per tutti...», cit., p. 455-456; Cfr. «Il Cinematografo in formato ridotto», in Rivista del Cinematografo, aprile 1928, 4, p. 57.)

¹⁵¹ Cfr. L. Gallino, «Le classi sociali tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta», in A. Del Boca, M. Legnani, M.G. Rossi (a cura di), Il regime fascista. Storia e storiografia, Laterza, Roma-Bari 1995, p. 405.

¹⁵² E. Cauda, La cinematografia per tutti..., op. cit., p. 9.

per la scelta appropriata de «Le parti ottiche», «Il materiale fotografico» dove la principale attenzione è dedicata al trattamento della pellicola, seguito da una carrellata su «Gli apparecchi da ripresa»¹⁵³, quelli «[...] da proiezione» e «Gli accessori» utili sia per la ripresa, sia per l'illuminazione, come per lo sviluppo e la stampa del negativo, fino a quelli per la creazione delle didascalie, infine, per la proiezione. Tra gli accessori menzionati viene riportata la possibilità di acquistare alcuni piccoli dispositivi per la stampa delle didascalie: i titoli realizzati con immagini fisse, in altri casi in movimento, costituiranno un ulteriore banco di prova sul quale varrà testata la bravura e la creatività del cineamatore¹⁵⁴.

Il manuale di Cauda, pur testimoniando l'adesione ad una struttura che, superando le specificità dei singoli casi, sembra delinarsi, similmente a quanto accade per i testi americani, verso una divisione del testo in due parti – dove la prima sezione dedicata, appunto, agli aspetti tecnologici e la seconda a quelli tecnici sembrano portare la traccia delle diverse fasi che vedono l'attenzione del dilettante spostarsi prima verso le componenti della cinepresa, per poi passare dalla messa in uso – attraverso il minor spazio che nel testo italiano viene dedicato agli aspetti tecnologici testimonia al contempo forse un minor interesse del dilettante italiano verso tali argomenti.

Nelle pagine della seconda parte del manuale affiorerebbe un ulteriore indizio ad avvalorare la tesi della conoscenza dei testi di McKay da parte dell'autore italiano: un confronto visivo tra il manuale italiano e i due testi *Motion Picture Photography for the Amateur* (1924) e *Amateur Movie Making* (1928), lascia emergere alcune corrispondenze nel corredo iconografico. In particolar modo la trattazione per l'allestimento dell'illuminazione per le riprese da effettuare negli interni e dei relativi effetti derivanti dal posizionamento delle fonti luminose – trattazione ben più ampia e dettagliata nei manuali americani, proprio a sottolineare la maggiore rilevanza assunta da un desiderio di ripetere su scala ridotta la produzione dei grandi *studios* – trova esplicitazione visiva in

¹⁵³ I modelli delle cineprese disponibili sul il mercato amatoriale riportati nel manuale sono già stati oggetto di analisi nel primo capitolo.

¹⁵⁴ Alla realizzazione e al ruolo svolto dai titoli all'interno del filmato di viaggio si rimanda al primo paragrafo del quarto capitolo di questa tesi «Indicazioni di viaggio». In questo caso, in un breve paragrafo dedicato alla realizzazione dei «Titoli a trucco», dei quali se ne ricorda il funzionamento comune a quello dei «cartoni d'animazione» e che potranno essere realizzati tramite la ripresa «con marcia a uno» dove le lettere che andranno a formare la scritta potranno apparire o muoversi progressivamente fotogramma dopo fotogrammi – anche se in realtà viene consigliato dallo stesso Cauda al fine di non rendere la scritta troppo veloce l'impressione di due fotogrammi per ciascun movimento – fino al compimento del testo desiderato. Sarà così possibile ottenere «titoli che si scrivono da soli, titoli che si formano con una lettera dopo l'altra, titoli che si formano da un complesso di lettere sparse disordinatamente e che si riordinano da sé, ecc. ecc.» La serie delle citazioni è tratta da E. Cauda, *La cinematografia per tutti...*, op. cit., pp. 106-107.

una piccola rappresentanza dei mezzi busti (fig. 96) già incontrati nelle pagine precedenti (vd. figg. 57-59). Allo stesso modo nella sequenza tra le scene, la resa in montaggio dell'azione continuativa trova esplicazione nello schema già utilizzato da McKay (fig. 97; vd. figg. 52-53). Alla maggior dovizia normativa con cui le varie tipologie di raccordo vengono presentate al cineamatore statunitense, Cauda preferisce invece offrire al lettore italiano brevi indicazioni che possano essere da spunto per la realizzazione delle scene per cui: «il lettore intelligente rifletta su questo piccolo esempio e cerchi di applicarne il principio agli infiniti casi che gli si possono presentare»¹⁵⁵. Inoltre, sempre a proposito della realizzazione delle inquadrature, nel manuale italiano viene consigliato il ricorso a riprese brevi ma al contempo espressive eliminando l'impressione della pellicola da tutto ciò che apparirà lento e superfluo e, perciò, «anticinematografico»¹⁵⁶, intervenendo dunque dove necessario con un «buon taglio»¹⁵⁷ anche là dove l'azione non sia compiuta all'interno della scena, ma sia comunque possibile per lo spettatore comprenderne l'esito.

Non è possibile scrivere, nell'ambito di questo breve manuale, un trattato di sceneggiatura. Tanto più che siamo convinti che esso non servirebbe a nulla. Il miglior consiglio che possiamo dare a tale riguardo al dilettante è di recarsi spesso al cinema, per rivedere numerose volte consecutive la stessa pellicola (scegliendone possibilmente una di un buon realizzatore) e studiare inquadratura per inquadratura, cercando di dedurre gli effetti di successione dei vari quadri e i principi generali che regolano questi effetti¹⁵⁸.

L'invito rivolto da Cauda al dilettante sembra testimoniare ancora una volta la differenza di approccio alla pratica filmica a cui viene orientato dall'autore il dilettante italiano: se infatti nei testi americani il raggiungimento di un "buon prodotto filmico" sembra auspicato attraverso la messa in scena delle sceneggiature generosamente concesse dai manuali statunitensi, Cauda sembra invece dirigere l'attenzione del cineamatore verso l'osservazione – e forse potremmo azzardare "lo studio" – del linguaggio cinematografico attraverso il quale il regista attua la tessitura del testo filmico. Se quindi al dilettante americano viene chiesto di replicare, nel proprio salotto, in forma ridotta la produzione hollywoodiana, a quello italiano viene chiesto di assistere più volte

¹⁵⁵ E. Cauda, *La cinematografia per tutti...*, op. cit., p. 118.

¹⁵⁶ *Ivi.*, p.117.

¹⁵⁷ *Ibidem.*

¹⁵⁸ *Ibidem.*

alla proiezione delle pellicole. È attraverso la ripetuta visione che il cineamatore potrà quindi comprendere, più compiutamente, non solo la sintassi filmica, ma anche la possibilità offerta dal linguaggio cinematografico della scelta stilistica attuata dal regista, e quindi la possibilità da parte anche del dilettante di poter utilizzare la propria cinepresa come strumento personale di scrittura.

Cauda sottolinea infatti, con tono ironico, come ad una errata comprensione delle possibilità offerte dalla pratica cinematografica amatoriale, corrisponda dall'altra parte dell'obiettivo il cineamatore mosso dal desiderio di indossare le vesti del regista. Ricordando come la cinematografia, quale «riproduzione della visione del movimento», tragga da esso la sua ragione d'essere anche nel momento in cui la scelta all'interno del quadro sia quella della stasi – pur sempre «manifestazione della cessazione del movimento [...] o [della sua] preparazione o [...] attesa dell'esecuzione» – l'autore chiarisce che con ciò non debba essere intesa invece un'«agitazione disordinata e obbligatoria del soggetto». Viene pertanto ricordato il tentativo messo in atto da qualche «novellino» di impiegare metri di pellicola per riprendere «tre o quattro... mummie egizie (che possono anche essere graziose figliole)»¹⁵⁹ immobili davanti alla camera con espressione ieratica rivolta verso l'obiettivo. Può accadere, però, al contempo che

qualche King Vidor in erba si affanna a gridare: «Muovetevi, perdio; fate qualche cosa, qualche gesto, non state lì fermi come dei salami in barca!». E allora gli attori ad agitarsi con scomposta mimica senza senso, quando addirittura non si alzano per mettersi a passeggiare o a correre, uscendo fuori campo, con grande disperazione del disgraziato operatore che non sa più da che parte rivolgere il suo obiettivo¹⁶⁰.

Viene ricordato il ruolo del primo piano e del campo medio in quanto «inquadrature principe» della cinematografia tradizionale e quindi «*a fortiori*» di quella amatoriale, elementi di quella sintassi che, correlata ai dettagli dell'immagine darebbe forma a «la scala dei valori estetici ed emotivi»¹⁶¹. È proprio in relazione al primo piano che l'autore mette in guardia dal corretto uso del makeup. Cauda sembra voler scongiurare lo scimmiettamento *home made* dei divi hollywoodiani, auspicando un intervento più parsimonioso: al fine di evitare «pitture carbonaie, che l'obiettivo rivelerebbe con

¹⁵⁹ La serie delle citazioni è tratta da Ivi, p.112.

¹⁶⁰ Ibidem.

¹⁶¹ La serie delle citazioni è tratta da Ivi, p.114.

beffarda esagerazione» il «truccaggio» – il cui ricorso dovrà essere effettuato «*cum grano salis*» – si rivelerebbe – soprattutto con l’uso della pellicola pancromatica – spesso superfluo. Viene perciò scongiurato il ricorso alla matita nera intorno agli occhi, concedendo al suo posto l’uso del rimmel e un leggero intervento nell’arcata sopracciliare mentre le labbra potranno essere tinte con colori chiari, tali da non tradursi sullo schermo «in macchie nere che ben spesso ci esibisce anche [quello] professionale». «L’uomo rifuggirà ogni truccaggio», consentito tutt’al più un velo di colore per conferire l’effetto dell’abbronzatura se richiesto dal ruolo. Il rifiuto dell’intervento di maquillage, oltre ad una distanza dalla cinematografia dilettantesca americana, sembra testimoniare una più ampia presa di posizione da parte dell’autore contro una pratica cinematografica amatoriale orientata verso la realizzazione di messe in scena con copione. Ed è proprio nel rifiuto di quel segno deciso di matita nera che Cauda sembra voler scongiurare la permanenza, non tanto dei divi hollywoodiani, quanto forse, piuttosto, di un più ampio sistema iconico legato alla tradizione cartellonistica drammaturgica primattoriale. Sembra quindi che l’invito ad evitare il ricorso al trucco possa essere così inteso in senso più ampio, in un tentativo di orientamento, da parte dell’autore, della cinematografia amatoriale italiana a favore di soggetti più spontanei e meno verso “recita a soggetto”. Infine «intollerabili» per le mani delle signore esibire manicure realizzate con tonalità cupe di rosso, capaci di dare «alla proiezione l’aspetto di artigli neri di belve della jungla»¹⁶².

Nonostante il ritardo italiano presentato dalla cinematografia amatoriale, la riflessione sulla pratica presenta all’interno del manuale un’attenzione già matura, rispetto a quella dei coevi d’oltreoceano, nel tentativo di una definizione – seppur «embrionale»¹⁶³ – sui generi. Nella III appendice «Il cinedilettantismo e le sue varie forme» Cauda tenta un primo raggruppamento secondo le cinque forme assunte. Come prima appare quella della *cinematografia familiare* per la quale si raccomanda un’attenta organizzazione e scelta delle modalità con cui il soggetto verrà ritratto al fine di restituirne «il carattere e i lati peculiari»¹⁶⁴. Segue la *cinematografia turistica* per la quale si consiglia di non eccedere nella realizzazione di panorami in quanto il cineamatore potrà constatare in fase di proiezione che, proprio per le caratteristiche del formato ridotto, la maggior parte dei dettagli o delle sfumature viste invece dall’occhio non saranno

¹⁶² La serie delle citazioni è tratta da Ivi., p. 115-116.

¹⁶³ E. Mosconi «Il cinema per tutti...», cit., p. 458.

¹⁶⁴ E. Cauda, *La cinematografia per tutti...*, op. cit., p. 137.

restituiti dalla pellicola; si consiglia pertanto di proceder sul piano sintattico ad un'alternanza di campi e piani più ravvicinati, mentre per quanto riguarda i soggetti di non concentrare l'intera pellicola nella restituzione di «panorami e vedute di monumenti» in quanto «anti-cinematografici a causa della loro peculiare immobilità». Viene perciò suggerito per la realizzazione di questa tipologia di filmati di realizzare riprese capaci di catturare «scene e tipi caratteristici degli usi e costumi locali»¹⁶⁵. Nel caso in cui si riterrà importante procedere con la ripresa dei paesaggi, al fine di garantire mobilità interna al quadro, questa potrà essere realizzata attraverso il finestrino di un'automobile o di un treno. Tale forma cinematografica costituirebbe secondo Cauda una potenziale risorsa propagandistica tale da esser agevolata dalle stesse strutture ricettive turistiche le quali dovrebbero adoperarsi non solo per rifornire il materiale necessario a chi durante il soggiorno sia interessato alla realizzazione delle riprese di quella località, ma ad offrire supporto anche per lo sviluppo, la stampa, così come la proiezione stessa, in loco, dei filmati realizzati. Il terzo genere è quello del film documentario il quale abbraccia al proprio interno una molteplicità di sottocategorie relative alla tematica dedicata: dalle riprese di avvenimenti pubblici, a quelli sportivi fino alle immagini d'attualità, la cui difficoltà di realizzazione sarebbe rappresentata sia dai soggetti spesso in rapido movimento, sia dalla presenza del pubblico. Segue la *cinematografia spettacolo*, che rappresenterebbe per l'autore la forma più difficile nella quale il termine “amatoriale” assumerebbe spesso l'accezione negativa data da una direzione o recitazione evidentemente non professionale. Come ultima forma viene riportata quella del *documentario scientifico* il quale, in realtà, si trova a costituire un genere parallelo dove la componente tecnologica assume un aspetto rilevante: è soprattutto la performatività del mezzo – come ad esempio nella «ripresa micro-cinematografica»¹⁶⁶ – a rendere la camera capace di funzionare come supporto alla ricerca.

¹⁶⁵ La serie delle citazioni è tratta da Ivi, p. 139.

¹⁶⁶ Ivi, p. 148.

II.3.2 *Il cinelibro (passo ridotto)*. Il manuale italiano dedicato agli aspetti tecnologici.

Con finalità totalmente diverse viene dato alle stampe nel 1942 il manuale di Enrico Costa, *Il cinelibro (passo ridotto): guida per cineasti dilettanti e professionisti sulla presa e proiezione muta e sonora* (fig. 98), il cui autore è già attivo presso la casa editrice milanese Hoepli con alcuni testi di indirizzo pratico¹⁶⁷. Il titolo nel quale si include tra i potenziali destinatari la categoria dei professionisti anticipa un testo che potrà essere da supporto soprattutto negli aspetti tecnologici legati all'uso della strumentazione per la pratica filmica. Come viene chiarito nella «Presentazione» a cura di Antonio Carelli, il manuale nasce dall'esigenza di fornire uno strumento utile alla «Cinematografia» per la cui pratica viene ritenuta necessaria la conoscenza della «meccanica di precisione, che permetta la costruzione dei delicati rotismi della macchina da presa e da proiezione»¹⁶⁸. Nella nota di prefazione l'autore stesso chiarisce la trattazione prettamente di interesse tecnologico che, difatti, si risolve nell'analisi delle singole componenti delle apparecchiature la cui descrizione appare inoltre supportata da una serie dettagliata di dati, schemi e tabelle comparative¹⁶⁹. Lo scopo per il quale Costa realizza il manuale, destinato quindi a «coloro che vogliono fare del cinema con i mezzi più modesti che offre il passo ridotto per acquisire quella pratica che permetterà loro di entrare con chiara meta nel mondo della Cinematografia»¹⁷⁰ rende evidente una concezione della pratica cinematografica amatoriale ancora molto vicina alle finalità condivise dai Cineguf,

¹⁶⁷ Si riporta dello stesso autore, già editi, *Il proiezionista di film sonori: manuale pratico ad uso degli operatori per la completa comprensione di un impianto e per la ricerca dei guasti*, Hoepli, Milano 1933 e *Guida pratica del radio riparatore*, Hoepli, Milano 1935. Negli anni successivi all'edizione de *Il cinelibro (passo ridotto)*, oltre a due ulteriori manuali per la pratica cineamatoriale *Filmare in 8 mm*, Hoepli, Milano 1961 e *Filmare in 8-s8*, Hoepli, Milano 1972, la casa editrice pubblicherà ulteriori manuali di indirizzo pratico tra i quali: *Introduzione alla televisione*, Hoepli, Milano 1950; *Videoriparatore: misure, allineamenti e ricerca guasti dei televisori*, Hoepli, Milano 1950; *Televisori commerciali: schemi, caratteristiche*, Hoepli, Milano 1956; *Problemi radio e TV: nozioni di matematica e 326 problemi svolti per radioriparatori ed autodidatti*, Hoepli, Milano 1960; *Tecnologie elettroniche: materiali, componenti elettronici, tecnica costruttiva delle apparecchiature*, Hoepli, Milano 1963; *Il televisore a colori: funzionamento e messa a punto*, Hoepli, Milano 1968; *CB radio: ricetrasmittitori per CB (banda cittadina) antenne*, Hoepli, Milano 1968; *Elettronica analogica e digitale*, Hoepli, Milano 1987.

¹⁶⁸ A. Carelli, «Presentazione», in E. Costa, *Il cinelibro (passo ridotto): guida per cineasti dilettanti e professionisti sulla presa e proiezione muta e sonora*, Hoepli, Milano 1942, p. XIII.

¹⁶⁹ A titolo esemplificativo si veda la tabella comparativa delle cinecamere per pellicole 8mm. Vd. figg. 106-109.

¹⁷⁰ E. Costa, «Prefazione», in Id. *Il cinelibro (passo ridotto): guida per cineasti dilettanti e professionisti sulla presa e proiezione muta e sonora*, Hoepli, Milano 1942, p. XV.

ovvero l'idea di un cinema amatoriale come "palestra" nella quale allenarsi per il salto verso il grande schermo.

II.3.3 *La regia del film d'amatore*. La pratica cinematografica come missione

Di ben altra idea è Svatopluk Jezěk, per il quale la casa editrice milanese Poligono pubblica nel 1947 all'interno della collana «Prima serie: manuali per il dilettante fotografico» l'edizione italiana *La regia del film d'amatore* (fig. 110)¹⁷¹. In apertura del brevissimo manuale – di appena quarantanove pagine – «La nascita del dilettante» l'autore riporta la pratica cinematografica amatoriale alla radice della sua essenza ricordandone l'importanza della passione quale fattore capace di condurre l'uomo a preferirla ad altre tipologie di attività. Tale scelta avverrebbe «quasi istintivamente» e troverebbe la propria azione in una «sorta di compensazione del suo lavoro [...] e per neutralizzare anche una certa noia professionale» la cui gioia troverebbe applicazione «nel lavoro manuale [...] nel] contatto con la materia sotto il controllo superiore del cervello»,¹⁷² attitudine necessaria alla pratica cinedilettantesca. Il testo, lontano dalla struttura fin qui delineata per la manualistica, non offre alcuna ricognizione sugli apparati presenti sul mercato amatoriale, né compaiono al suo interno istruzioni per l'utilizzo delle tecnologie, bensì le pagine divengono occasione per l'autore per una riflessione teorica sulla pratica cinematografica dilettantesca. Il passaggio di molti fotoamatori dall'immagine fissa a quella in movimento, in quanto «grado più elevato della fotografia statica»¹⁷³, troverebbe la propria rappresentazione simbolica negli album fotografici dimenticati sotto uno velo di polvere, mentre scorre nel proiettore la pellicola a passo ridotto che invece rappresenta «l'immagine viva che fissa il ricordo vivo»¹⁷⁴. La tecnica cinematografica nella sua attenzione alla costruzione dell'inquadratura costituisce però il punto di partenza che troverebbe la propria amplificazione nell'immagine in movimento. Jezěk auspica lo sviluppo per il cinema amatoriale di una propria estetica che lo conduca attraverso le «nuove forme tecniche» ad operare in direzione di una sperimentazione artistica, «analogamente a quel che ha già fatto nel periodo del cinema muto, quando la

¹⁷¹ S. Jezěk, *Režie amatérského filmu*, Československé filmové nakladatelství, Praze 1946 [tr. it. *La regia del film d'amatore*, Poligono, Milano 1947].

¹⁷² S. Jezěk, *Režie amatérského filmu*, cit., p. 7.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 8.

produzione dei dilettanti rappresentava una specie di avanguardia del film a passo normale»¹⁷⁵. A rappresentare l'humus sono i circoli dei cinedilettanti, «incubatrici»¹⁷⁶ di idee, luogo per eccellenza di confronto tra gli appassionati. È qui che per l'autore prendono forma due tipologie di dilettanti: la prima che comprende coloro i quali curano l'intero processo del film dalla ripresa, al montaggio, sino alla proiezione, e una seconda alla quale appartengono coloro che limitano il loro intervento alla fase di ripresa e che affidano poi le fasi successive di lavorazione ai laboratori specializzati. La pratica cinematografica a passo ridotto assume per Jezěk il valore di una «missione»: «una cosa troppo seria [perché siano considerati] dilettanti solo coloro che si riuniscono per soddisfare più comodamente e più piacevolmente la loro passione»¹⁷⁷. Il testo offre un'importante testimonianza della percezione da parte dell'autore – in linea con quanto già detto circa lo spostamento del fulcro d'attenzione che si verifica nella seconda metà degli anni Trenta – della necessità di un superamento da parte del cineamatore della cura dei soli aspetti tecnologici in favore di una maggiore attenzione verso le istanze testuali.

Un altro errore consiste nel sopravvalutare la tecnica; questo conduce così lontano che i principianti non escono più da quel circolo vizioso per dedicarsi alla creazione vera e propria, per la quale il lato tecnico non deve essere se non un fondamento naturale e non più. Essi rinunciano spesso «a priori» ai compiti più seri, dimostrando di non potere e non voler concorrere al film professionale¹⁷⁸.

L'autore non riconosce una reale differenza tra una cinematografia professionale e una dilettantesca, vedendo come unico elemento discriminatorio il formato della pellicola utilizzato e da ciò – a conferma di quanto argomentato da Patricia Zimmermann sul cinema amatoriale americano – la minor fortuna del secondo legata all'uso nelle sale di proiettori 35mm. Si lamenta, a tal proposito, lo sviluppo di un servizio di noleggio i cui titoli per i proiettori domestici si limitano alla stampa, in formato ridotto, delle pellicole già destinate al grande schermo.

¹⁷⁵ Ibidem.

¹⁷⁶ Ivi, p. 9.

¹⁷⁷ La serie delle citazioni è tratta da Ivi, p. 12.

¹⁷⁸ Ibidem.

Il film, come ha scritto Karel Smrz, può essere solo buono o cattivo, cioè perfetto o imperfetto. Questo è il solo termine di discriminazione, non il formato. Fino ad ora purtroppo è dato per assioma che l'imperfetto è solo quello dilettantesco¹⁷⁹.

Per cui anche il dilettante impegnato nella pratica cinematografica dovrà assolvere al ruolo di regista, del quale l'autore individua due tipologie: il «regista creatore», coinvolto in tutte le fasi della realizzazione del film, dalla stesura del soggetto fino alle operazioni di montaggio, e quella del «regista di mestiere» la cui funzione appare più simile a quella di un direttore degli attori e dei tecnici, alla cui abilità è spesso affidata la buona riuscita del film. Il regista rappresenta quindi il «fattore centrale del film»¹⁸⁰ ed in quanto tale egli dovrà conoscere e padroneggiare le varie «categorie artistiche»¹⁸¹ delle quali il film si compone. Ricordando il movimento come componente filmica precipua, Jezek ne menziona quattro possibilità attuative: una prima data dal movimento di persone o oggetti all'interno dell'inquadratura, la seconda dal movimento di macchina, una terza data dalla loro somma ed una quarta definita dalle operazioni di taglio e montaggio. È alle varie possibilità offerte dal *découpage*, seguito da un breve «dizionario cinematografico», che sono dedicate le ultime pagine di questo manuale nel quale l'auspicio per la cinematografia dilettantesca di una nuova vocazione estetica preclude la

¹⁷⁹ Ivi. p. 13.

¹⁸⁰ La serie delle citazioni è tratta da Ivi, p. 19.

¹⁸¹ L'autore distingue quattro categorie artistiche: «l'arte letteraria e drammatica» che concerne la stesura di una sinopsi, della sceneggiatura – per la quale è necessaria una «capacità di vedere cinematograficamente», ovvero il riuscire a giudicare la «portata cinematografica» del soggetto, immaginando ciò che appare esplicitato al livello testuale possa essere tradotto attraverso il linguaggio costruito sulle inquadrature in movimento per cui «[t]utto ciò che è cartaceo, puramente letterario e che non può essere concretamente e soddisfacentemente espresso mediante raffigurazione, deve essere scartato senza pietà» – e la realizzazione degli altri elementi di testuali quali titoli e didascalie; «l'arte interpretativa» la quale comprende tutti quegli aspetti relativi alla musica, ai dialoghi, al canto ed al ballo – a tal proposito si consiglia al regista dilettante di istruire gli attori e i vari interpreti impegnati nelle riprese circa alcuni rudimenti della scuola di regia realistica sovietica la cui capacità di coinvolgere attori non professionisti rappresenterebbe un esempio da seguire, scuola per la quale «l'uomo è concepito quale realtà ed il compito del regista consiste nell'indurlo ad agire per la situazione data, in modo assolutamente spontaneo e quasi istintivamente. È però questa un'arte che presuppone sopra tutto la capacità psicologica e in tale misura da suscitare in questi attori istintivi, stati d'animo che corrispondano precisamente all'espressione o alla situazione voluta» poiché «[n]on si metteranno mai abbastanza in guardia i dilettanti contro il pericolo del teatralismo e del filodrammaticismo» –; a concludere «l'arte plastica» e «fotografica», secondo le quali vengono definite le scelte relative agli interni e degli esterni, ai costumi, all'arredamento, al trucco, ma soprattutto le angolazioni e la «composizione plastica dell[e] inquadratur[e]» per la quale, oltre ad un «gusto innato» si ritiene necessario «lo studio e la comprensione dell'arte figurativa», in particolar modo la padronanza delle leggi di composizione dell'immagine. In relazione alla scelta del quadro e dell'angolazione dell'inquadratura l'autore porta ad esempio il cinema tedesco, i cui maestri hanno sì sono distinti per la capacità di saper coniugare «la bellezza plastica alla loro funzione interna in inquadrature molto efficaci. Ogni inquadratura, specialmente non comune e ardita, è giustificata soltanto quando è motivata logicamente e funzionalmente». Ivi, pp. 20-27.

possibilità al cinema di famiglia, a quello amatoriale di viaggio e agli altri generi solitamente praticati nel formato ridotto di entrare a farne parte.

II.3.4 *Vademecum del cinedilettante*. La costruzione dello schema di avvicinamento visivo

Nel 1950 un secondo testo straniero giunge nelle mani dei cineamatori italiani: è il manuale dell'inglese George Wain¹⁸², nella versione tradotta *Vademecum del cinedilettante: come si realizza il film* (fig. 116)¹⁸³. Il testo rispetta la struttura già

¹⁸² George Wain, di professione insegnante d'arte presso la Hyde Grammar School, oltre ad offrire il proprio contributo all'editoria dedicata firmando, oltre all'edizione qui menzionata, negli anni Sessanta il manuale *Filming the family* (Fountain Press, London 1962) è anche cineamatore, impegnato tra gli anni Trenta e gli anni Sessanta in una serie di film tra i quali: *Chinese Interlude* (probabilmente, vista la giovane età del cineamatore ritratto nella pellicola, databile intorno alla metà degli anni Trenta) nel quale la visita insieme alla moglie in un negozio di robivecchi il cui proprietario mostra loro un a porcellana cinese, fa da premessa ai disegni animati attraverso i quali viene mostrata la storia illustrata dal piatto; *Happy Return* (1942), pellicola a colori 16mm nella quale il cineamatore racconta il ritorno a casa dopo due brevi soggiorni nel mese di luglio prima nella città di Londra, poi nella cittadina di Sutton per la realizzazione delle riprese per un film sulla sicurezza stradale per i bambini delle scuole, incarico conferitogli dalla Royal Society for the Prevention of Accidents. Nel filmato le immagini girate nella città di Londra tra le quali appare, ripreso dall'alto, il passaggio di una colonna di soldati, ricorda il protrarsi delle ostilità nelle quali la Gran Bretagna è impegnata. Le inquadrature successive sono invece girate prima all'esterno, poi nel cortile di una scuola della città di Sutton nel Surrey dove si sta svolgendo la lezione sulla sicurezza stradale. Il filmato si conclude con il ritorno di Wain nella casa di Dowson Road dove ad attenderlo si trova la sua famiglia riunita in giardino in compagnia di un gruppo di bambini per festeggiare il sesto compleanno della figlia Judith. *Much Ado* (1947) pellicola sulla visita di Albert, Alice Jenks e del piccolo Tim agli zii e cugini, *Bubbles* (1947) nel quale Tim è ritratto mentre gioca a creare bolle di sapone, *Remembrance Sunday Parade*, girato nei primi anni Cinquanta durante la parata per il giorno della memoria alla quale prendono parte i gruppi giovanili dei Boys Scouts, quello femminile delle Cubs Girl Guides e i Sea Scouts di St. George's Hyde; o *Llandudno*, (1952) la vacanza nella cittadina costiera gallese. Negli stessi anni filma anche le attività e le gite che vedono impegnati gli alunni della Hyde Grammar School come nella corsa di *Cross-Country Run* (*Cross-Country Run*, 1949) o la gita in Spagna (*Holiday in Spain*, 1957) o quella nella città di Venezia (*Tommy Goes To Venice*, 1960).

¹⁸³ G. Wain, *How to Film as an Amateur*, Focal Press, Focal cine book London 1949 [tr. it. *Vademecum del cinedilettante: come si realizza il film*, Edizione del Castello, Milano-Cremona 1950]. La prima tiratura di 1000 copie viene esaurita in soli quindici giorni. Con la «Collana del Passoridotto», inaugurata dal manuale stesso, vengono riproposti in traduzione italiana molti dei testi scelti per il progetto editoriale sviluppato dalla casa editrice londinese Focal Press con la collana «Focal cine book». Tra i titoli: O. Blakeston, *How to Script Amateur Films*, Focal Press, London 1949 [tr. it. *La composizione del film: come si fa la sceneggiatura*, Edizioni del Castello, Milano-Cremona 1951]; T. Rose, *How to direct as an amateur*, Focal Press, London 1949 [tr. it. *Realizzazione e regia del film*, Edizioni del Castello, Milano-Cremona 1952]; N. Jenkins, *How to project substandard films*, Focal Press, London 1949 [tr.it. *Come proiettare il film* Edizioni del Castello, Milano 1952]; N. Jenkins, *How to project substandard films*, Focal Press, London 1949 [tr. it. *Come proiettare il film: guida all'operatore dilettante*, Edizioni Del Castello, Milano-Cremona 1953]; J. Halas, B. Privett, *How to cartoon for Amateur Films*, Focal Press, London 1951 [tr. it. *Come realizzare cartoni animati*, Edizioni Del Castello, Milano-Cremona 1953]; C.L. Thomson, *How to Use Color Film*, Focal Press, London 1950 [tr.it. *Arte e tecnica del film a colori*, Edizioni Del Castello, Milano-Cremona 1954]; T. Rose, M. Benson, *How to act for Amateur Films*, Focal Press, Focal cine book London 1951 [tr.it. *Come recitare nel film: guida pratica per l'aspirante attore ed il regista*, Edizioni Del Castello, Milano-

consolidata per la manualistica cinematografica amatoriale con una prima parte dedicata all'analisi dei formati delle pellicole (16mm, 8mm e 9,5mm), alla scelta della cinepresa, e delle ottiche insieme ad alcuni argomenti prettamente tecnici come la «frequenza di presa»¹⁸⁴ – in relazione alla quale oltre alla “normale” velocità di 16fps il cineamatore può optare per cadenze di avanzamento comprese tra gli 8 e i 64 fps, modalità resa ormai disponibile dalla maggior parte delle camere, in grado di permettere effetti di velocizzazione o di *ralenti*, per i quali viene richiesto un minore o maggiore impiego della pellicola (fig. 120) – o l'«otturatore variabile»¹⁸⁵, grazie al quale diviene possibile intervenire sulla durata dell'esposizione normalmente regolata su 1/35 per cadenze di 16fps. L'autore spiega inoltre come poter ottenere una messa a fuoco omogenea su tutta la profondità di campo o come, invece, effettuare una «messa a fuoco differenziata»¹⁸⁶ per mezzo della quale, selezionare gli elementi presenti nell'inquadratura che dovranno essere catturati in modo nitido, al fine di attuare la resa di un «punto di vista espressivo»¹⁸⁷; come calcolare e regolare l'esposizione in relazione alle condizioni di illuminazione (fig. 121), o utilizzare correttamente i filtri e lampade accessorie. Il capitolo seguente è invece dedicato a «La ripresa»: qui le varie tipologie di inquadratura e movimenti di macchina annoverati sono accompagnati da illustrazioni esplicative grazie alle quali il cineamatore potrà comprendere le azioni necessarie alla loro realizzazione: per cui «[i]n mancanza del treppiede per tenere ben salda la cinepresa [sarà] necessario appoggiarsi ad un sostegno sicuro o almeno puntellare i gomiti sulle ginocchia»¹⁸⁸ (fig. 122) oppure per seguire il soggetto o creare dei movimenti di avvicinamento ad esso, o allontanamento, sarà sufficiente «collocare la cinepresa su un comune “carrellino portavivande” [...] oppure ci si [potrà] servire anche di un normale “passeggino” per

Cremona 1955]; L.F. Minter, *How To Title Amateur Films*, Focal Press, London 1949 [tr. it. *Titoli e didascalie nel film: creazione, disegno, ripresa, effetti speciali, montaggio*, Edizioni del Castello, Milano-Cremona 1955]; W.H. Baddeley, *How to Edit Amateur Films*, Focal Press, London 1951 [tr. it. *Arte e tecnica del montaggio*, Edizioni Del Castello, Milano-Cremona 1956]; M. Abegg, *Filmen - kurz und bündig!*, Gemsberg-Verlag, Winterthur 1956 [tr. it. *Guida pratica al passo ridotto. Corso breve e rapido per imparare a cinematografare*, Edizioni Del Castello, Milano 1957]; O.F. Ghedina, *Tecnica della ripresa*, Edizioni del Castello, Milano 1957; S. Mollica, *Tecnica della registrazione e della riproduzione del suono*, Edizioni Del Castello, Milano-Cremona 1958; H. Schmidt, *Come realizzare i film delle vacanze*, Edizioni del Castello, Milano 1960; K. Unbehaun, *Tricks beleben den Film*, H. Lange, Braunschweig 1958 [tr. it. *Trucchi ed effetti per i vostri film*, Edizioni Del Castello, Milano 1962 (II ed.)].

¹⁸⁴ G. Wain, *How to Film as an Amateur*, cit., p. 60.

¹⁸⁵ Ivi, p. 61.

¹⁸⁶ Ivi, p. 76.

¹⁸⁷ Ibidem.

¹⁸⁸ Ivi, p. 110.

bambini»¹⁸⁹ (fig. 123). Tra i vari consigli per la costruzione di sequenze di ripresa viene introdotto uno schema di avvicinamento al soggetto come elemento narrativo, movimento che dovrà essere strutturato attraverso tre distinte fasi di ripresa: ad una prima inquadratura in campo lungo seguirà una seconda in campo medio, atta a mostrare il soggetto a distanza ravvicinata, stretto poi nell'ultima inquadratura di un primo piano o di un dettaglio. Nel passaggio da una ripresa all'altra l'autore consiglia di non proseguire su un'unica traiettoria visiva, ma di posizionare la camera ogni volta variando l'angolo di ripresa (fig. 124). Il cambiamento di angolazione, così come quello di distanza rappresenterebbero «mezzi [attraverso i quali] attrarre l'attenzione dello spettatore ed aggiungere fluidità [e] continuità al film»¹⁹⁰. Questo tipo di avvicinamento visivo diviene uno schema ricorrente adottato dai cineamatori per la realizzazione dei loro diari di viaggio, in particolar modo quando lo scopo è quello di restituire attraverso l'avvicinamento visivo un avvicinamento di tipo fisico, come in occasione di filmati di viaggio in cui il racconto della visita ad un borgo potrà essere introdotto da un campo lungo seguito da una serie di inquadrature, per poi procedere ad un'osservazione sempre più ravvicinata (fig. 125).

La cinepresa dovrà fungere da «osservatore estraneo, presumendo che sia in grado di vedere qualsiasi cosa, ovunque e senza impedimenti»¹⁹¹. Anche i suggerimenti di comporre il quadro attraverso una divisione ideale in tre parti, sia verticalmente, sia orizzontalmente, facendo in modo che gli elementi secondari e principali vadano ad occupare le zone di intersezione – secondo una chiaro rimando semplificato alle leggi di composizione dell'immagine¹⁹² – evitando che la linea di orizzonte divida lo schermo in due parti uguali, o di prestare attenzione ad includere nei piani prominenti del fotogramma, al fine di accrescerne la profondità, elementi quali alberi e archi, sembrano accolti dai cineamatori in viaggio che applicano ricorrentemente tali schemi per le inquadrature dei paesaggi (fig. 126).

¹⁸⁹ Ivi, p. 113.

¹⁹⁰ Ivi, p. 121.

¹⁹¹ Ivi, p. 133.

¹⁹² Ci si riferisce in questo caso alla cosiddetta “regola dei terzi”, regola diffusa nella pratica fotografica, che consisterebbe nella ricerca di un equilibrio compositivo attuato grazie al ricorso della suddivisione ideale del fotogramma in nove aree uguali ottenute tracciando due rette orizzontali e due verticali tra loro equidistanti, dette “linee di forza”. Tale schema compositivo, grazie al quale diviene possibile verificare il giusto bilanciamento degli elementi all'interno del quadro, rappresenterebbe una semplificazione dell'applicazione del cosiddetto rapporto aureo tra due grandezze in cui la grandezza maggiore è il medio proporzionale tra la grandezza minore e la somma delle due.

II.3.5 *Il libro completo del cine amatore*. La messa a punto di strutture narrative per il racconto di viaggi e gite fuori porta.

La stessa attenzione per la realizzazione di un movimento di avvicinamento al soggetto viene riportata da Pierre Monier il cui manuale del 1956 è edito l'anno successivo dalla casa editrice Mursia nella versione italiana dal titolo *Il libro completo del cine amatore* (fig. 136)¹⁹³. Nell'esemplificazione illustrata, l'autore riporta l'utilizzo di tre diversi piani per la realizzazione delle sequenze di apertura della proposta *La partenza per la gita*. Nella prima inquadratura in campo lungo il soggetto sarà mostrato all'interno di un contesto ambientale nel quale compariranno il luogo in cui il racconto ha inizio (in questo caso il cortile dell'abitazione) e una porzione di cielo sereno, elemento prefigurante all'«invito ad una passeggiata»¹⁹⁴ (fig. 144a). Nella seconda inquadratura – tramite l'inserimento di un pretesto narrativo come, ad esempio, la scoperta di alcuni problemi alla ruota della bicicletta – il ciclista impegnato a verificare lo stato del mezzo apparirà ritratto in campo medio, in un'inquadratura dalla quale appariranno parzialmente esclusi gli elementi che nella prima immagine costituivano il contesto, ma che adesso non appaiono più funzionali alla narrazione (fig. 144b). Tramite la terza ripresa in primo piano – anche se relativamente all'immagine di riferimento sarebbe più opportuno parlare di mezza figura – si procederà alla presentazione del soggetto: «[e]cco un *primo piano* grazie alla posizione ravvicinata dell'apparecchio. La nostra curiosità è soddisfatta ed anche i minimi particolari sono nettamente visibili»¹⁹⁵ (fig.144c). L'esempio tracciato da Monier lascia emergere con maggiore evidenza la correlazione nello sviluppo della sequenza di avvicinamento – sempre costruita ricorrendo ad una variazione delle angolazioni di ripresa – tra l'istanza visiva e quella narrativa dove ad una prima immagine corale del soggetto raffigurato nell'ambiente corrisponde il momento narrativo di presentazione del contesto all'interno del quale la storia avrà inizio, seguito poi – secondo un processo induttivo – dalla presentazione del protagonista e dall'azione introduttiva alla vicenda.

Anche Monier consiglia, al fine di “animare” elementi statici, il ricorso a movimenti di camera. Tra i soggetti per i quali il cineamatore ricorrerebbe spesso all'uso

¹⁹³ P. Monier, *Le Nouveau Cinéaste Amateur: technique, pratique, esthétique*, Photo et Cinéma Paul Montel, Paris 1956 [tr. it. *Il libro completo del cine amatore*. Tecnica, pratica, estetica, Mursia Editore, Milano 1961 (II ed. rivista e aggiornata; I ed.1957)].

¹⁹⁴ Ivi, p. 13.

¹⁹⁵ Ibidem.

di riprese panoramiche ci sono monumenti e strutture architettoniche comprendenti elementi verticali come torri, oppure campanili – in relazione ai quali viene riportato l'uso ricorrente di inquadrature tese a seguire dal basso verso l'alto i profili – e paesaggi, spesso percorsi con un movimento da sinistra a destra. Come emergerà dall'analisi delle pellicole girate dai turisti cineamatori tra gli anni Trenta e Settanta, saranno proprio questi movimenti di camera a costituire le strutture visive ricorrenti nelle quali si articolerà il racconto della visita alle città d'arte toscane. Per ottenere un effetto più gradevole in fase di proiezione e permettere che «il paesaggio sfil[i] più regolarmente davanti agli occhi dello spettatore», si consiglia di effettuare la ripresa aumentando la cadenza di avanzamento ad almeno 24 fps. Al fine di realizzare una buona ripresa panoramica sarà necessario adottare alcuni accorgimenti, come ad esempio quello di «evitare accuratamente di passare da una zona in ombra ad una zona in piena luce, cosa che capita di frequente riprendendo monumenti»¹⁹⁶ e, in special modo, nella realizzazione di riprese verticali. Il movimento panoramico viene inoltre consigliato per la ripresa di sfilate, parate o manifestazioni folcloristiche nel cui caso l'obiettivo dovrà spostarsi seguendo la stessa direzione del soggetto:

È indispensabile procedere a campi corti accompagnando nel senso del suo spostamento il soggetto fino al momento in cui questo, allontanandosi, cessa di essere interessante. Allora si interrompe la ripresa, l'operatore gira su se stesso per inquadrare il seguito della sfilata, seguendola ancora in panoramica nello stesso modo. La ripetizione di queste manovre può essere monotona; è quindi meglio cambiare di tanto in tanto l'angolo di ripresa¹⁹⁷.

Il quinto capitolo, strutturato come un brevissimo prontuario visivo (di appena sei pagine) mostra, attraverso il confronto di alcune immagini, come per mezzo della giusta costruzione del quadro o la giustapposizione di alcune sequenze sia possibile la realizzazione di «scene attraenti»¹⁹⁸ per cui l'angolo dal quale verrà effettuata la ripresa potrà influenzare l'aspetto di un paesaggio che, se ripreso dall'alto, vedrà da un lato rinforzate le componenti chiaroscurali, mentre dall'altro schiacciati gli elementi architettonici verticali i quali, invece, potranno trarre giovamento da una ripresa effettuata con una minore inclinazione (fig. 145). Allo stesso modo l'utilizzo di un filtro capace di

¹⁹⁶ La serie delle citazioni è tratta da Ivi, p. 29.

¹⁹⁷ Ivi, pp. 30-31.

¹⁹⁸ Ivi, p. 81.

accentuare la presenza di nubi e l'inserimento del soggetto all'interno di una cornice potrà rendere l'immagine di maggiore interesse (fig. 146). La sequenza di due inquadrature potrà dar luogo a giochi di domanda e risposta: nel caso illustrato alla ripresa di una folla ritratta di spalle della quale non è possibile immediatamente comprenderne la funzione, la risposta contenuta nell'immagine seguente del pachiderma mostra – con una sorta di effetto soggettiva – il soggetto a cui le persone stanno rivolgendo la loro attenzione (fig. 147). Un'ulteriore stratagemma potrà essere quello di procedere per «analogie di idee, [o] contrasto di immagini» lasciando che la ripresa di una bionda bagnante in posa possa creare – attraverso «una dissolvenza incrociata od un trucco di montaggio»¹⁹⁹ una relazione con quella della celebre sirenetta danese (fig. 148).

Sarà inoltre importante che il cineamatore scelga il proprio punto di vista talvolta alla ricerca di una certa originalità in modo da non perpetuare le riprese di monumenti equestri nell'abusata immagine colta dal basso, ma guardando altrove, potrà riuscire a trovare «l'immagine pittoresca [ai suoi] piedi... in una pozzanghera, specchio inatteso, increspato da un soffio di vento»²⁰⁰ (fig.149).

Il manuale di Monier si delinea come un completo strumento di supporto alla pratica cinematografica amatoriale trattando, con dovizia di particolari e chiare esemplificazioni fotografiche, sia gli aspetti tecnici, sia quelli prettamente tecnologici (viene riportata, ad esempio, la possibilità per il dilettante tramite l'adattamento sulla camera Polliard H16 del dispositivo stereoscopico Kern di poter ottenere filmati tridimensionali)²⁰¹. Il manuale testimonia inoltre la possibilità per il dilettante di poter realizzare, grazie all'adozione sul corpo macchina di un'ottica a focale variabile, delle «carrellat[e] ottic[he]». Come già è stato detto, sin dalla fine degli anni Cinquanta, il ricorso sempre più diffuso allo zoom da parte del cineamatore in fase di ripresa renderà tale sviluppo tecnologico una vera e propria cifra stilistica adottata nella produzione cinematografica amatoriale degli anni Sessanta. Come spiegato dallo stesso autore, questo particolare tipo di ottica avrebbe reso possibile eliminare l'utilizzo di veicoli, carrelli, o ulteriori mezzi di trasporto senza, inoltre, doversi preoccupare di eventuali dislivelli o ostacoli presenti nel terreno. Tramite il semplice azionamento della leva per la regolazione delle focali sarebbe stato così possibile realizzare una ripresa, alla velocità desiderata, di avvicinamento o allontanamento senza richiedere alcuno spostamento fisico

¹⁹⁹ La serie delle citazioni è tratta da Ivi, p. 85.

²⁰⁰ Ivi, p. 84.

²⁰¹ Cfr. Ivi. pp. 120-121

del cineamatore: «È un vero e proprio viaggio nello spazio perché fiume, burrone, aiuole fiorite, tutto si scavalca con disinvoltura»²⁰². L'impiego dello zoom avrebbe reso necessaria la stabilità della macchina tramite un treppiede. Ovviamente il suo utilizzo appare particolarmente congeniale al cineamatore in viaggio:

il viaggiatore che riprende i luoghi famosi e le vecchie pietre ha spesso tendenza ad abusare delle panoramiche, dato che si crede obbligato ad animare ciò che non vive, ed anche perché non può abbracciare in una sola visione i monumenti di vaste porzioni. Anche qui la carrellata ottica permette di inquadrare l'insieme di un'antica cappella, e poi di mostrare i particolari architettonici [fig.150]. Mettiamo subito in guardia il possessore di uno di questi obiettivi contro una tentazione naturalissima: quella di servirsi a proposito e magari anche a sproposito della focale variabile. Gli spettatori di un film in cui le immagini si ingrandissero o si rimpicciolissero senza posa, alla lunga domanderebbero grazia²⁰³.

Ed è proprio in relazione ai filmati da realizzare durante le vacanze – verso i quali la volontà dell'autore di dedicare un'intera sezione appare confermare quindi l'importanza di tali occasioni per la pratica cinematografica amatoriale dilettantesca – che nel X capitolo «La ricerca sempre attraente di un soggetto» Monier propone tre diversi soggetti relativi ad altrettante destinazioni: *Un angolo di campagna*, *Orizzonte marino* e *Alta montagna*. Ad esempio, nel primo caso il lettore-cineamatore è condotto attraverso una strada di montagna che si snoda sui pendii e che si apre, poi, ad una rigogliosa vallata. Dopo una serie di riprese in campo lungo – per la prima delle quali il dilettante dovrà riuscire a posizionare la propria cinepresa ad un'altezza tale che gli consenta di dominare il panorama – seguirà un'inquadratura girata dal basso per mostrare uno stormo di cornacchie che, volando sopra la vettura, allungano su di essa le loro cupe ombre. Attraverso una panoramica – meglio se girata con la camera posizionata su un treppiede, mentre per dare maggior risalto alla vegetazione si consiglia di dotare l'ottica di un filtro verde – lo sguardo potrà aprirsi su un rilassante paesaggio. Dopo l'attraversamento di un ponticello di pietra l'immagine disvelerà la presenza di un villaggio all'interno del quale svetta un campanile circondato da piccole case dai tetti rossi. La serie di riprese che mostreranno il paese, apparentemente disabitato, in avvicinamento potranno essere eseguite in campo medio «dall'alto in basso: questo modo di riprendere, dominando il soggetto, dà sempre risultati soddisfacenti». Nell'esplorazione del borgo che, invece, si

²⁰² La serie delle citazioni è tratta da Ivi, pp. 159-160.

²⁰³ Ivi, pp. 160-161.

rivela essere brulicante di vita, si consiglia al dilettante di procedere alternando campi lunghi, campi medi e primi piani inserendo all'interno della narrazione, insieme alle immagini di paesaggi, architetture e monumenti, quella degli abitanti del posto impegnati nello svolgimento delle loro azioni quotidiane. Ed è così, come apparirà con ricorrenza nelle pellicole, che i volti degli autoctoni entreranno a far parte dello stesso luogo che li ospita, divenendone parte stessa dell'immagine del paesaggio. Ad ogni sequenza nella quale il soggetto viene suddiviso, corrispondono specifiche indicazioni sulle inquadrature e i movimenti di camera:

Attendiamo che il pullman abbia ingoiato i suoi rumorosi turisti e dirigiamoci verso la graziosa abbazia che ci indica la nostra guida. Il chiostro è prezioso, elegante, con le sue colonnine scolpite e la varietà dei capitelli.

[...] *Campo lungo, campi medi e primi piani*: riprendete sul treppiede o con un'impugnatura; non fate una panoramica sulle colonne del chiostro, altrimenti otterreste delle linee verticali tremolanti; usate di frequente i primi piani e cercate degli angoli di ripresa originali²⁰⁴.

Il manuale testimonia la netta differenziazione per il cinema amatoriale tra il film di vacanza (percepito come una sorta di sotto-categoria del film familiare) e quello di viaggio (aderente invece alla formula del *reportage*) nella realizzazione del quale, in connessione alle immagini dei luoghi, la documentazione dei costumi e degli aspetti folcloristici assumerà una valenza antropologica. In questo caso la necessità di una ripresa del soggetto colta nella sua dimensione quanto più naturale impone al dilettante di adottare una serie di accorgimenti che gli consentano di non far percepire la presenza della camera da parte degli autoctoni i quali, in caso contrario, potranno reagire tentando di sottrarsi all'obiettivo, oppure mettendosi in posa davanti ad esso, vanificando così il tentativo di una restituzione quanto più genuina del luogo stesso.

II.3.6 La pratica cinematografica amatoriale negli anni del miracolo economico.

Tra la fine degli anni Cinquanta e la prima metà degli anni Sessanta la società italiana è interessata da un profondo cambiamento²⁰⁵: sono gli anni del cosiddetto

²⁰⁴ Ivi, pp. 196-197.

“miracolo economico”, anni durante i quali una nuova forma di comunicazione pubblicitaria di massa si rivolge alle famiglie italiane dando vita, attraverso immagini e slogan, ad un immaginario dove in simboli di un agognato benessere si sostituiscono al vecchio mito dell’Italia rurale. Come riportato da Chiara Malta, «ogni cittadino [può adesso] rappresentarsi i propri desideri così come il Paese gli permette di rappresentarsi»²⁰⁶. E ciò accade anche senza tener conto del reale stato di indigenza in cui si trovano ancora a vivere la maggior parte della popolazione italiana, con uno squilibrio economico che divide lo stivale trovando i due poli nelle città del Nord e nelle regioni del Mezzogiorno, dalle quali tra il 1946 e il 1976 emigrano 4 milioni di italiani in cerca di lavoro²⁰⁷.

Se quindi questa nuova “fabbrica dell’immaginario” trova il principale destinatario nelle famiglie, queste in risposta si allineano nel desiderio dei nuovi bisogni indotti, alla ricerca di un nuovo stile di vita massificato. Il livellamento verso una dimensione societaria unificante, in cui l’unicità individuale scomparirebbe nella massa, troverebbe per Malta conferma nella pratica cinematografica amatoriale dove ciò che viene mostrato raramente si trova a coincidere con il vissuto reale privato, preferendo invece restituire un’immagine pubblica allineata ai desideri dell’Italia del boom economico. Si tratta di una figurazione aderente a quella veicolata negli stessi anni attraverso la Settimana Incom felicemente descritta da Augusto Sainati come quella di «un’Italia da rivista patinata, un’Italia ordinata e priva di errori, ripresa nel suo abito migliore»²⁰⁸.

Malta allora individua il delinarsi nei tre formati del passo ridotto, disponibili alla metà degli anni Sessanta, tre distinti «profili» di cineamatori: per cui, come primi, ad abbandonare il più complesso 8mm in favore degli apparecchi automatici per il nuovo Super8 troviamo i padri di famiglia i quali affidano alla pellicola le immagini del loro sogno. Segue il gruppo degli «artigiani-cineasti» fedeli all’8mm che, invece, palesano la loro diffidenza nei confronti del nuovo formato, fin troppo semplice da utilizzare

²⁰⁵ Dopo la grande miseria contro cui il paese si trova a dover combattere all’uscita del secondo conflitto mondiale, un’ondata di improvvisa ricchezza trascina gli italiani in una dimensione di sogno. L’indice di crescita del Pil registrato nel Paese negli anni Cinquanta è il più alto tra quelli europei con un valore pari al 5,9%. Se il reddito pro capite dal secolo precedente al 1961 appare triplicato, è nel decennio degli anni Cinquanta che viene registrato ben metà dell’incremento di tale valore. G. Procacci, *Storia del XX secolo*, Bruno Mondadori, Milano 2000, p. 400.

²⁰⁶ C. Malta, «La famiglia e la sua immagine: il film di famiglia nell’Italia del miracolo economico», in *Comunicazioni sociali*, 2005, 3, p. 546.

²⁰⁷ G. Procacci, *Storia del XX secolo*, cit., p. 400.

²⁰⁸ A. Sainati «Stile e formato dell’informazione Incom», in Id. (a cura di), *La Settimana Incom: cinegiornali e informazione negli anni ’50*, Lindau, Torino, p. 33.

«coltivan[do] una propria personale passione legata al cinema come linguaggio, [... sviluppando in alcuni casi] un universo d'autore che sembra negato dalla convenzionale dicitura 'film di famiglia'»²⁰⁹. Infine il cineamatore d'élite, da sempre legato al più pregiato 16mm, il quale cerca nelle immagini impresse nel formato più duraturo il superamento della propria caducità.

II.3.7 *Come realizzare i film delle vacanze*. La destinazione come categoria

Negli anni Sessanta all'interno della «Collana del passoridotto» un nuovo manuale viene specificatamente destinato al cineamatore che desideri realizzare i propri film delle vacanze: si tratta del manuale edito nel 1960 *Come realizzare i film delle vacanze*, firmato da Hermann Schmidt²¹⁰ (fig. 151). Il problema di una pratica cinematografica amatoriale risolta in occasione di viaggi e villeggiature, nella maggior parte dei casi, in una serie di riprese prive di una sequenzialità narrativa rappresenterebbe il principale motivo che avrebbe condotto Schmidt alla decisione di realizzare il libro. È questa, secondo l'autore, la principale «incapacità» del dilettante che, in tali occasioni, limita la propria scrittura cinematografica alla registrazione di una serie di riprese le quali, in assenza di una struttura narrativa, non possono certo «costituire un film»²¹¹. Il testo conferma la diffusione del film di vacanze come di uno dei generi maggiormente praticati dai cinedilettanti²¹². Il manuale si propone quindi di supportare il dilettante al fine di aiutarlo ad acquisire un metodo: «[la] grammatica e [la] sintassi»²¹³ attraverso le quali strutturare il testo filmico, regole che riveleranno la loro utilità anche per la realizzazione di pellicole il cui soggetto sia ascrivibile ad un diverso genere cinematografico. Viene chiarito che la prima parte è dedicata alla trattazione delle «norme tecniche generali» utili a «rinfrescarsi un po' le idee», mentre per le «nozioni elementari» relative all'uso della

²⁰⁹ La serie delle citazioni è tratta da C. Malta, «La famiglia e la sua immagine: il film di famiglia nell'Italia del miracolo economico», cit., p. 547.

²¹⁰ H. Schmidt, *Come realizzare i film delle vacanze*, Edizioni del Castello, Milano 1960. Per la consultazione del testo ci si è avvalsi principalmente della seconda edizione riveduta ed aggiornata del 1966 (Il Castello, Milano 1966).

²¹¹ La serie delle citazioni è tratta da ²¹¹ H. Schmidt, *Come realizzare i film delle vacanze*, Il Castello, Milano 1966, p. 5.

²¹² «Ecco, noi in questo libretto vorremmo spiegare queste cose; che poi i nostri suggerimenti si riferiscano strettamente al film di vacanze, ciò è semplicemente perché, come detto sopra, il dilettante si dedica per lo più a questo genere di film». Ibidem.

²¹³ Ibidem.

cinepresa, si rimanda alla consultazione di altri volumi della stessa collana, come ad esempio il testo di Wain o quello di Abegg²¹⁴.

Come dichiarato in prefazione, il manuale è così strutturato in due parti: una prima nella quale i consigli mirati alla pratica cinematografica vengono suddivisi nelle sotto categorie in cui si articolano le tipologie vacanziera, mentre la seconda accoglie le sceneggiature dalle quali il cineamatore potrà trarre ispirazione per la realizzazione dei propri filmati. Così, nel primo capitolo dedicato ai «consigli tecnici»²¹⁵, l'autore propone una breve panoramica sulle distanze di ripresa, dove i campi ed i piani sono sinteticamente riportati in un piccolo schema. Si ricorda al dilettante che la scelta del punto di ripresa potrà influenzare la stessa narrazione: quella che il cineamatore si accinge a realizzare è una «storia “visiva”» e, come tale, sarà proprio ciò che apparirà nello schermo a «influenzare in modo determinante lo spirito dell'osservatore»²¹⁶ per cui una ripresa effettuata dall'alto causerà l'effetto di dominio sul soggetto tale da isolarlo e schiacciarlo, diversamente il punto di vista dal basso verso l'alto concorrerà ad amplificare l'incombenza della figura ritratta. Oltre all'annoso problema di un eccessivo ricorso alle riprese panoramiche, attraverso le quali molti dilettanti ricercerebbero il superamento dei *limes* dell'immagine fotografica, con il risultato di continui movimenti dell'obiettivo da sinistra a destra e dal basso verso l'alto (o viceversa) come a “pennellare” lo spazio²¹⁷, anche la possibilità di dotare le camere con obiettivi multifocali concorrerebbe al peggioramento qualitativo dei filmati amatoriali, caratterizzati da «un uso esasperante e tecnicamente scorretto delle zoomate»²¹⁸. L'autore propone una suddivisione del film di vacanze individuando sette sotto-generi. Al primo gruppo *Filmando al mare* appartengono tutte quelle pellicole che, come palesato dal nome della categoria, troveranno nelle vacanze trascorse in località marittime la loro ragione d'essere. Il cineamatore potrà decidere se ambientare le riprese in spiaggia, «luogo ideale per realizzare briosi film con bambini» dove la possibilità di riprendere parenti ed amici in un contesto diverso da quello ordinario agevolerà la realizzazione di «simpatiche parodie» nelle quali mostrare, ad esempio, «il papà [con] una pancetta stranamente

²¹⁴ Il manuale di Max Abegg, Guida pratica al passoridotto, [Ediz. Del Castello, Milano 1957; ed. or. *Filmen, kurz und bündig!*, Gernsberg, Winterthur 1956] rappresenta una versione ancora più semplificata del *Vademecum* di Wain, presentato dalla stessa casa editrice come un testo destinato ad un utente totalmente inesperto, che per la prima volta si avvicina alla pratica cinematografica.

²¹⁵ H. Schmidt, Come realizzare i film delle vacanze, cit. pp. 7-15.

²¹⁶ Ivi, p. 9.

²¹⁷ Cfr. Ivi, p. 10.

²¹⁸ Ivi, p. 12.

tondeggiante, malgrado si senta disinvoltamente sportivo»²¹⁹. Al fine di evitare la pedissequa ripetizione di questo tipo di scenette, il cineamatore potrà, invece, scegliere di raccontare la vita di una cittadina marittima, catturando sulla pellicola i pescatori nel porto vecchio, l'affollato mercato del pesce, oppure gli imponenti profili delle navi che si apprestano a intraprendere un viaggio in mare aperto. Per il dilettante che, invece, preferisca una destinazione d'alta quota, in *Filmando in montagna* Schmidt presenta una duplice via da percorrere: una prima attraverso la quale l'obiettivo seguirà familiari ed amici nelle passeggiate e durante gli altri momenti ricreativi e dove l'ambiente costituirà «semplicemente il luogo d'azione»²²⁰, la *skenè* all'interno della quale mettere in scena l'album animato dei ricordi della propria famiglia; una seconda strada condurrà invece il cineamatore lungo i sentieri e i pendii scoscesi dove hanno luogo le “imprese” di escursionisti e scalatori. Questa seconda possibilità filmica, propone la narrazione del luogo come spazio agito: in questo caso è la montagna a divenire la protagonista del racconto, mentre le azioni compiute, intervallate dalle viste in campo lungo e dai primissimi piani e dai dettagli delle superfici, divengono l'occasione per stabilire un contatto con la materia e con la natura, in una sorta di sguardo aptico attraverso il quale non solo osservare il panorama, ma anche “sentire” la roccia. Ad accrescere la dimensione esperienziale del filmato – per il quale Schmidt riconosce un «valore documentario» – concorreranno inquadrature fisse in campo lungo protratte per qualche secondo in più rispetto alla norma, capaci di restituire la sensazione di un ambiente rilassante dove, «al contrario del mare, la vita è più tranquilla, più distesa, senza mondanità»²²¹. Tali accorgimenti consentiranno la restituzione di uno sguardo più contemplativo dell'ambiente circostante.

Filmando in campagna rappresenta il terzo genere presentato. Il luogo contraddistinto dalla presenza di piccole fattorie circondate da campi dove i contadini, in perpetua attività, sono impegnati dalle colture o nella cura dei propri animali, offriranno il contesto ottimale per la realizzazione di «film a soggetto»²²²:

bambini [che] vanno a rubare la frutta e si buscano una bella indigestione e la storia si conclude con due bei bicchieroni di olio di ricino [; oppure] bambini [che] vanno a rubare la frutta ma vengono presi da un contadino che somministra loro una bella lezione [; o ancora i]

²¹⁹ La serie delle citazioni è tratta da Ivi, p. 16.

²²⁰ Ivi, p. 19.

²²¹ La serie delle citazioni è tratta da Ibidem.

²²² Ivi, p. 22.

papà [che] «cura» in particolare una gallinella bianca per farle fare un uovo, ma invano, finché la mamma, per soddisfarlo, ne pone uno acquistato nella cova²²³.

Oltre a *Le vacanze invernali* quando, grazie alle gare sportive sulla neve, il dilettante potrà effettuare riprese su soggetti che si muovono in velocità, l'autore ricorda come «“pretest[o]” più comun[e] per realizzare i classici film di famiglia»²²⁴ quello de *Le gite*. Una gita fuori porta offrirà l'occasione per realizzare filmati all'insegna del buon umore. Si raccomanda pertanto al cineamatore il ricorso alla messa in scena di alcuni contrattempi come, ad esempio, la foratura di una ruota, oppure «qualche monelleria dei bambini», grazie ai quali la vicenda narrata assumerà una lieta caratterizzazione. L'ideazione di un soggetto sul quale costruire le riprese costituisce un'importante fase per questo tipo di filmati poiché, oltre a coinvolgere i componenti della famiglia, farà «pregustare il piacere della gita»²²⁵. Il punto di interesse intorno al quale questo tipo di film dovrà essere costruito sarà quello delle relazioni che si andranno a instaurare tra i vari componenti, in quanto sono proprio i personaggi, e le azioni da loro svolte, a rappresentare l'elemento intorno al quale sviluppare la vicenda narrativa, mentre il luogo perde di interesse sfumando nello sfondo che ospita le azioni filmate. In seguito alle *Vacanze a bordo*, dove le pellicole potranno raccontare crociere o vacanze trascorse su uno yacht, come ultimo sotto-genere viene presentato quello dei *Film di viaggi turistici*. Tale categoria rappresenterebbe una tra le più praticate, in relazione alla quale l'impressione di lunghi metraggi di pellicola con riprese di architetture e parenti ed amici al cospetto dei monumenti renderebbe evidente la difficoltà di articolare un film secondo una sequenza narrativa tesa al contempo alla restituzione degli aspetti identitari del luogo. Ed è qui che viene presentata la prima problematica relativa a tale genere filmico: viene infatti riportata dall'autore la mancata chiarezza nella scelta effettuata dal dilettante se quello che si andrà a filmare dovrà figurare come un racconto dei luoghi visitati, oppure se maggiore peso dovrà essere assunto dall'esperienza effettuata dai compagni di viaggio, con la risultante di un vero e proprio *pastiche*²²⁶.

²²³ Ivi, p. 23.

²²⁴ Ivi, p. 27.

²²⁵ La serie delle citazioni è tratta da Ivi, p. 27.

²²⁶ «Infatti è evidente che lo scopo principale di questi film dev'essere, oltre quello naturalmente del ricordo, anche documentario; se poi si riuscirà a ravvivarlo con qualche episodio piacevole e divertente cui intervengono i famigliari, tanto di guadagnato. Anzi, è proprio questa la decisione preventiva che il dilettante deve prendere in simili occasioni. Se si va in visita ad una città proprio con intenzioni turistiche,

Se l'intenzione che muove il cineamatore alla realizzazione del filmato è di tipo turistico risulterà fondamentale il suo impegno nella restituzione del luogo attraverso una «visione più completa, interessante, descrittiva possibile»²²⁷. Diversamente da quanto dichiarato per le altre sotto categorie, per le quali viene ritenuto necessaria la precedente stesura di un soggetto e la pianificazione di una sceneggiatura da seguire per le riprese, nel caso del film di viaggio turistico il cineamatore dovrà improvvisare, muoversi «con gli occhi aperti» di un “cacciatore” scovando le immagini che potranno occorrere in fase di montaggio alla visione più autentica del luogo. Non sarà perciò sufficiente concentrare la ripresa sugli elementi architettonici, ma l'obiettivo dovrà invece vagare lontano dalle viste più note, scavando «un po' più a fondo»²²⁸ alla ricerca di quegli

aspetti più intimi della città, le originalità, il folclore, la fisionomia più sincera che non è quella apparente, visibile a tutti. Bisognerà riprendere anche gli abitanti, ma non solo quelli che passeggiano sul corso, bensì i «tipi» che si possono trovare, ad esempio, nei mercati rionali, nelle feste tradizionali, nei quartieri tipici. Tutto questo «materiale» è il più interessante, il più genuino, ed esiste in ogni città, in ogni luogo: occorre saperlo scovare, ma è proprio questa caccia che, anche indipendentemente dal nostro film, ci sembra sia il lato più avvincente di una visita ad una città²²⁹.

Diversamente, se il viaggio invece costituisce un'occasione di ritrovo o svago per parenti e amici questi saranno i protagonisti della maggior parte delle inquadrature lasciando che il luogo faccia da sfondo. In questo caso la pellicola assumerà il ruolo di traccia mnemonica all'interno del più ampio cinema di famiglia: si raccomanda pertanto di fare in modo che la camera passi tra le mani dei componenti in modo che nessuno sia precluso dall'immagine e, quindi, dal ricordo.

Della seconda parte del manuale dedicata agli schemi e sceneggiature appare interessante riportare una tecnica attraverso la quale Schmidt consiglia, tramite l'utilizzo di cartoline (oggetti cari al cineamatore turista), di «cucire»²³⁰ le sequenze realizzate durante il viaggio. Si tratta di scene che potranno essere girate successivamente, al ritorno dal viaggio, e che serviranno all'occorrenza non solo ad introdurre il tema o a creare una

allora il film dovrebbe orientarsi verso il genere documentario. Se il posto è unicamente la meta di una gita, allora sarà meglio dare la film un'impronta familiare». Ivi, p. 33.

²²⁷ Ibidem.

²²⁸ Ibidem.

²²⁹ Ibidem.

²³⁰ Ivi, p. 49.

conclusione del filmato, ma a funzionare da filo conduttore per la consequenzialità narrativa nel passaggio da un luogo all'altro.

- 1 C.M. La mamma sta spazzolando i vestiti. Prende una giacca di papà, rovescia le tasche e trova con orrore...
- 2 P.P. ...in una tasca interna un pacchetto di cartoline illustrate. La mamma prende...
- 3 P.P. ...la prima cartolina: «Mia cara. Siamo appena arrivati nel paese di...» Poi la mamma gira la cartolina per guardare la veduta.
- 4 A questo punto vengono inserite le rispettive scene di questo luogo di vacanze.

Regia: la mamma guarda tutte le cartoline. Naturalmente dovremmo avere una cartolina illustrata di ogni luogo in cui avremo girato delle scene. Sarà meglio poi avere fra le nostre scene delle vedute corrispondenti a quelle delle cartoline; in questo modo avremo anche un passaggio diretto più fluido, da un'inquadratura all'altra²³¹.

II.3.8 *Il film da 8 mm e Il Super 8*. La rinnovata attenzione per gli aspetti tecnologici.

Nel 1963 con il titolo *Il film da 8 mm: dalla ripresa alla proiezione* nella versione tradotta a cura di Alberto Nascimben per la casa editrice Mursia è reso disponibile per il cineamatore italiano il manuale francese *La pratique du 8 mm* di Nicolas Bau (fig. 155)²³², testo la cui trattazione è dedicata esclusivamente alla pratica cinematografica in 8mm ed agli apparecchi disponibili per il suo utilizzo. All'interno del settimo capitolo «Come filmare», una breve sezione accoglie le indicazioni dell'autore per la realizzazione di specifici soggetti: la scelta delle quattro tematiche dimostrerebbero la particolare attenzione rivolta nella pratica cineamatoriale alla realizzazione di pellicole sui bambini, sui matrimoni, sui viaggi e sulle vacanze²³³. Come avvertenza generale, si raccomanda al cineamatore di evitare l'esecuzione di «scene fotografiche»²³⁴, riprese frammentarie, che appaiano svincolate da una sequenza narrativa.

Ad introduzione del film di viaggio – come già era stato consigliato il cineamatore statunitense dal manuale Kodak – viene consigliato l'inserimento di riprese nelle quali

²³¹ Ibidem.

²³² N. Bau, *La pratique du 8 mm*, Publications Photo-Cinéma Paul Montel, Paris 1962, [tr. it. *Il film da 8 mm: dalla ripresa alla proiezione*, U. Mursia & C., Milano 1963].

²³³ Cfr. Ivi, pp.130-135.

²³⁴ Ivi, p. 130.

vengano mostrati i preparativi, lo studio delle guide e delle carte stradali. In occasione di viaggi con destinazioni lontane, la meta potrà essere mostrata facendo prima ruotare un mappamondo per poi poggiare il dito sul nome del luogo. Nei *Suggerimenti* da seguire si ricorda di evitare quelle vedute «convenzionali o [...] troppo conosciute»: le immagini stereotipate del luogo da «cartolina illustrata» dovranno invece essere sostituite dalla ricerca «di vecchie case, di botteghe, di vetrine curiose, di mezzi di locomozione, di monumenti storici»²³⁵. L'utilizzo di un teleobiettivo potrà risultare vantaggioso sia per filmare i dettagli architettonici, sia per riprendere gli abitanti locali, senza che questi possano accorgersi di essere inclusi nell'inquadratura. Si raccomanda inoltre di ricordarsi di acquistare nelle destinazioni alcune cartoline che potranno poi servire da sfondo per titoli e sottotitoli. Nicolas Bau, ricordando la possibilità di registrare, tramite l'utilizzo di magnetofoni portatili, i rumori delle «scene di strada, di vita locale [e quelli] caratteristici delle partenze e degli arrivi», introduce la componente acustica quale parte fondamentale per la ricostruzione del luogo visitato. In realtà, l'aspetto sonoro nella pratica cinematografica attuata dal turista cineamatore sarà spesso trascurato, se non totalmente ignorato: si tratta infatti, nella maggior parte dei casi, di pellicole non tanto mute, quanto “sorde” verso i luoghi attraversati, nelle quali il racconto viene affidato alla sola componente visiva. E forse il turista cineamatore non avverte la mancanza né dei suoni, né tantomeno dei rumori, i quali avrebbero disturbato le pratiche ri-narrative che accompagnavano la proiezione delle immagini in movimento.

Per quanto riguarda, invece, i film di vacanze, anche in questo caso viene riportato l'invito ad «evitare le banalità [ricercando invece] scene umoristiche e folcloristiche». La compresenza all'interno di questo tipo di pellicole di viste del luogo e riprese di manifestazioni locali insieme a «scene di pic-nic, [...] di pesca, o riposo all'ombra o sulle rive dell'acqua»²³⁶, atte a comprendere all'interno delle scene parenti e amici coinvolti nell'esperienza, rende evidente – diversamente da quanto invece accade per il film di viaggio dove la presenza del cineamatore e dei suoi compagni è preclusa dall'inquadratura – il riconoscimento del film di vacanza come di una sotto-categoria del film di famiglia, dove lo spostamento dall'ambiente domestico rappresenta l'occasione per filmare i vari componenti impegnati in un'occasione particolare legata comunque alla storia degli affetti.

²³⁵ Ivi, p. 131.

²³⁶ Ivi, p. 132.

Il testo, così come accade per la versione nella quale si registra l'inserimento sul mercato del formato Super 8²³⁷ conferma un allineamento a una proposta editoriale finalizzata principalmente al corretto uso delle apparecchiature per la realizzazione, il montaggio e la proiezione del film.

II.3.9 Gli anni Settanta e la proliferazione manualistica

Alla grande diffusione del nuovo formato che negli anni Settanta porta la schiera dei cineamatori a vedere ancora più ampliate le proprie fila, l'editoria italiana risponde con un numero considerevole di manuali. Nel 1971 la casa editrice Il Castello pubblica *25 lezioni per filmare meglio* di Mosè Menotti (fig. 170). Il testo, strutturato – come anticipato dal titolo – in venticinque sezioni, trova la propria finalità non solo nel supporto al corretto uso delle tecnologie, ma soprattutto nell'educazione dei dilettanti, «ora semplici “consumatori” di pellicola», al linguaggio cinematografico. Come viene chiarito dall'autore stesso nella «Prefazione», la cinepresa, così come era già accaduto per la macchina fotografica, non rappresenta uno strumento con cui impressionare pellicole, bensì un mezzo grazie al quale «comunicare, [...] esprimersi, [...] raccontare»²³⁸. Il riconoscimento della camera come strumento di scrittura, e la conseguente necessità di educazione alle regole sintattiche e grammaticali del testo filmico, diviene il fulcro intorno al quale si sviluppa gran parte della manualistica degli anni Settanta²³⁹.

Appare opportuno menzionare a tal proposito il testo di Claude Tarnaud e Guy Fournié, *La cinepresa: pratica e tecnica* (fig. 173)²⁴⁰ in cui il corredo iconografico trova l'articolazione in strisce di fumetti attraverso le quali la sintassi del testo filmico viene

²³⁷ N. Bau, *La pratique du Super 8*, Publications Photo-Cinéma Paul Montel, Paris 1968 [tr. it. *Il Super 8, Single 8, Doppio Super 8*, Mursia, Milano 1968] (fig. 161).

²³⁸ La serie delle citazioni è tratta da M. Menotti, *25 lezioni per filmare meglio*, Il castello, Milano 1977 (I ed. 1971), p. 4.

²³⁹ A proposito di una maggiore attenzione verso il linguaggio filmico caratterizzante la manualistica italiana a supporto della pratica cinematografica amatoriale si vedano anche; C. Bartolotta, *Filmameglio: guida per realizzare film più belli in super 8 e single 8 sonori, in colore e in bianco e nero*, Il castello, Milano 1975; V. Maspero, D. Not, R. Paladini, *Impariamo a fare un film: manuale per cineamatori: l'idea, il soggetto, la sceneggiatura*, Ediesse, Roma 1984. Sempre attento ad un'educazione alla sintassi cinematografica, dove però permane un'uguale attenzione agli aspetti tecnologici del mezzo è il testo di Paul Petzold, *All-in-One Cine Book*, Focal Press, 1975 edito nella versione italiana *Il libro del cineamatore*, Effe, Roma 1975.

²⁴⁰ C. Tarnaud e G. Fournié, *Le cinéma amateur en 10 leçons*, Hachette, Paris 1973 [tr. it. *La cinepresa: pratica e tecnica*, Mondadori, Milano 1975].

esplicata in forma grafica (figg. 177-185). La nuova attenzione rivolta all'educazione del linguaggio cinematografico sembra ottenere conferma dal testo con finalità didattiche *Impariamo a fare un film: manuale per cineamatori: l'idea, il soggetto, la sceneggiatura*²⁴¹ (fig. 186) con cui Maurizio Della Casa si rivolge ai potenziali giovani cineamatori dei cicli scolastici inferiori per i quali l'educazione alla pratica filmica costituirebbe l'occasione attraverso la quale esplorare il mondo circostante, così come se stessi:

Attraverso l'esercizio della espressione, della costruzione, della manipolazione attiva dei linguaggi, si realizza difatti uno dei momenti fondamentali della educazione, che è la conquista, da parte del giovane, di uno spazio autonomo e consapevole in cui la sua personalità può manifestarsi, in un libero dialogo con le cose²⁴².

Dopo i primi contributi pionieristici inglesi i quali lasciano emergere tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del secolo successivo un'attenzione ancora principalmente focalizzata negli esperimenti legati al pre-cinema ed sugli aspetti tecnologici degli apparati, dove la pratica cinematografica non professionale appare quasi esclusivamente confinata alle possibilità documentative del mezzo, il terzo volume destinato al dilettante cinematografico vede le stampe negli Stati Uniti. Qui all'inizio degli anni Venti la stessa presenza del cinema hollywoodiano sembra ostacolare l'emergere per la cinematografia amatoriale americana di un'estetica autonoma. I primi manuali destinati al cineamatore americano testimoniano una pratica che per tutto il terzo decennio sembra infatti "imprigionata" nelle strutture narrative finzionali del cinema americano. Le dimore dei facoltosi dilettanti vengono così impiegate per l'allestimento dei set domestici all'interno dei quali dilettarsi nella messa in scena di film a copione. Se alla fine degli anni Venti gli autori dei manuali americani tenteranno una prima teorizzazione per l'individuazione di generi per l'*home movie*, tale definizione apparirà però ancora legata ad aspetti di tipo tecnico. Si dovrà attendere la fine del decennio successivo affinché, come testimoniato dall'edizione del manuale Kodak, le istanze finzionali escano di scena, per lasciare che l'obiettivo venga finalmente orientato verso la dimensione domestica, questa volta alla

²⁴¹ M. Della Casa, *Facciamo cinema: creatività filmica nella scuola e altrove, con e senza la cinepresa*, Paravia, Torino 1973.

²⁴² M. Della Casa, «Raccontare ed esprimersi con le immagini», in id., *Facciamo cinema: creatività filmica nella scuola e altrove,...*, cit. p. v.

ricerca di ricordi in movimento della propria vita e di quella della propria famiglia da imprimere sulla superficie fotosensibile.

Se quindi il manuale trova negli anni Trenta la propria struttura, sia nella destinazione d'oltreoceano, sia nelle versioni europee, in uno strumento atto a supportare il dilettante cinematografico prima attraverso un'attenzione alle componenti tecnologiche con la presentazione degli apparati disponibili, dei quali offrire dettagliate spiegazioni sul funzionamento, seguita da una prima messa a sistema delle strutture narrative-sintattiche, ed infine dai primi tentativi di definizioni dei generi, il primo manuale italiano firmato da Cauda traccia invece una netta linea di demarcazione con la pratica cinematografica amatoriale d'oltreoceano, chiarendo sin dalle prime pagine l'assenza di deferenza della pratica cinedilettantesca italiana, e con essa europea, ai sistemi produttivi cinematografici del circuito commerciale.

L'importanza assunta dall'esperienza di viaggio all'interno della pratica cinematografica amatoriale conduce, su entrambe le sponde dell'oceano, gli autori dei manuali al tentativo di definire specifiche sotto-categorie nelle quali articolare tali pellicole. Se infatti la *cinematografia turistica* appare nettamente distinta da Cauda da quella di genere *familiare*, negli stessi anni il testo americano firmato da Arthur L. Gale e Russell C. Holslag riporta un'ulteriore distinzione tra i film di viaggio e quelli realizzati durante le vacanze, la cui differenziazione trova nei primi una maggiore attenzione nell'esplorazione visiva del luogo, rispetto ai secondi finalizzati invece a raccogliere il ricordo dell'esperienza in cui la traccia mnestica trova la propria costruzione sulla presenza all'interno del fotogramma dei compagni di viaggio. Il consiglio riportato dagli autori di costruire l'inquadratura su modello delle immagini di cartoline del luogo, testimonia l'orientamento della manualistica verso una reiterazione stereotipata delle strutture visive. All'interno del genere più ampio dei *personal movies*, genere che accoglie insieme ai filmati familiari quelli realizzati durante le vacanze, così come quelli girati in occasione di viaggi, il manuale del 1940 edito dell'Amateur Cinema League propone invece una suddivisione in sotto-generi definiti in relazione al mezzo di locomozione scelto.

Una particolare attenzione rivolta della manualistica europea nella metà del secolo alla definizione dei generi per la cinematografia amatoriale praticata in occasione di viaggi è confermata dall'edizione in lingua italiana del 1956 del testo di Monier nel quale la proposta dei tre diversi soggetti *Un angolo di campagna*, *Orizzonte marino* e *Alta*

montagna trova la destinazione come elemento intorno al quale articolare ulteriori categorie dei filmati girati durante le vacanze. Se il manuale di Nicolas Bau, che accompagna la diffusione del formato 8mm verso le schiere sempre più nutrite dei dilettanti, ricorda la componente acustica come aspetto fondamentale per la restituzione dei luoghi visitati, è però il testo di Schmidt *Come realizzare i film delle vacanze* a riportare per tale genere un più complesso tentativo di articolazione in categorie. Se infatti ad un primo livello i filmati delle vacanze trovano la propria suddivisione in sette sotto-generi, a ben vedere l'autore sembra lasciar emergere ulteriori articolazioni. All'interno della categoria dei filmati realizzati al mare si trovano infatti a condividere lo stesso spazio le riprese girate in spiaggia, così come quelle tese alla restituzione delle cittadine marittime; anche in *Filmando la montagna* la duplice via presentata dall'autore porta il dilettante a poter scegliere se seguire con il proprio obiettivo le imprese di parenti ed amici, oppure abbandonarsi alla contemplazione delle viste e dei panorami. *Filmando la campagna* riporta invece la traccia sulla pellicola delle istanze finzionali del film a soggetto, così come accade per *Le gite* dove viene consigliata la messa in scena di contrattempi utili ad inserire variazioni in uno schema narrativo troppo spesso monotono. Dopo le categorie delle *Vacanze invernali* e quelle *a bordo*, sono i *Film di viaggi turistici* a presentare maggior interesse ai fini di questa ricerca e, nello specifico, nell'avvertimento dato dall'autore della necessità di scelta – e quindi di sotto-articolazione – tra un film teso a restituire l'esperienza di viaggio con volti di parenti ed amici in primo piano, ed uno nel quale siano le architetture e i paesaggi a raccontare i luoghi visitati.

Se quindi attraverso l'editoria manualistica prende forma il tentativo di definire non solo categorie, ma anche specifiche tipologie di sguardo attraverso le quali narrare viaggi e vacanze, nel seguente capitolo si tenterà di individuare in che modo il passaggio dalla figura del viaggiatore a quella del turista concorra ad una maggiore determinazione di questo specifico punto di vista.

III. La scelta del punto di vista

III.1 Dal viaggiatore al turista

Nel primo capitolo si sono evidenziate fasi evolutive tecnologiche grazie alle quali la cinepresa si evolve in direzione di una sempre maggiore economicità del mezzo, dove per “economicità” è da intendere non solo il passaggio dagli apparati dalla destinazione elitaria degli anni Trenta alle camere legate ai formati più accessibili che consentono nella seconda metà del Ventesimo secolo lo sviluppo di un processo di democratizzazione della pratica cinematografica amatoriale. Si è infatti sottolineato come il processo di riduzione degli apparati conduca verso una progressiva portabilità del mezzo consentendo alle cinecamere di affiancare, e talvolta sostituire, nella valigia del cineamatore in viaggio la macchina fotografica. Il secondo capitolo costituisce una ricognizione e un confronto dei manuali messi a disposizione dei dilettanti dagli anni Trenta agli anni Settanta negli Stati Uniti e in Italia, manuali i quali concorrono all’orientamento dello sguardo del cineamatore in direzione di specifici orizzonti di interesse e verso la strutturazione di una sintassi filmica. Così, in una «prossimità tra l’occhio della cinepresa e l’occhio corporeo del *filmmaker*»¹ prende forma lo sguardo «mondano»² del cineamatore, «immerso in una realtà contingente»³ che esplora il mondo negli aspetti a lui noti, così come in quelli sconosciuti. A rappresentare forse la dimensione «più cara» alla pratica cinematografica amatoriale c’è infatti quella esplorativa, la quale può trovare la propria declinazione nei «luoghi e [...] tempi insieme fisici e immaginari che chiamiamo *le vacanze*»⁴.

In questo capitolo si tenterà allora di focalizzare maggiormente il campo di interesse della ricerca attraverso la tessitura di un insieme di contributi critici attraverso i quali prendono forma molteplici punti di vista e sguardi che trovano l’occasione del loro sviluppo nel comune denominatore costituito dal viaggio. Se le riflessioni

¹ A. Cati, *Pellicole di ricordi...*, cit., p. 7 (corsivo in originale).

² Francesco Casetti riconosce come «proprietà tipica dello sguardo compiutamente moderno» quella di essere uno sguardo che «si incarna in un soggetto scopico e si situa in un complesso di circostanze; e dunque è ciò che assegna allo sguardo quell’*“ego-hic-nunc”* che ne fa uno sguardo finalmente “mondano”». F. Casetti, *L’occhio del Novecento*, Bompiani, Milano 2005, p. 59.

³ A. Cati, *Pellicole di ricordi...*, cit., p. 7.

⁴ M. Locatelli, «Lo sguardo del cineturista... », cit., p. 553.

sociologiche vedono il cambiamento di un modo di osservazione che da quello del viaggiatore si trasforma in uno sguardo turistico, in che modo i modelli tracciati dagli studiosi possono fornire categorie utili all'analisi della produzione cinematografica amatoriale? Ed inoltre, se la cinepresa si trova a sostituire nella valigia del viaggiatore la macchina fotografica per ritrarre e conservare il ricordo dei luoghi visitati, come le istanze di una pratica fotografica trovano la loro relazione nella forma tecnologicamente aggiornata delle immagini in movimento?

I filmati delle vacanze condividono con il cinema familiare una comune finalità nella conservazione del ricordo di eventi e momenti legati al nucleo familiare, talvolta “allargato” alla cerchia di parenti e amici più stretti, ma trovano al contempo negli spazi “altri” rispetto a quelli della casa l'elemento più evidente di distinzione. Osservando gli studi sul cinema amatoriale emerge quello che Massimo Locatelli ha definito un mancato confronto tra «la riflessione teorica» e questa specifica dimensione vacanziera che di questo cinema rappresenta un dato costante. Almeno due sarebbero le motivazioni, la prima delle quali vedrebbe in relazione al «significato sociale» di tale pratica una certa difficoltà nella sua ricostruzione e l'altra vedrebbe la sua ragione in una caratteristica «apparente assenza di autoriflessività»⁵.

A queste potrebbero essere aggiunte una terza e una quarta motivazione, entrambe di ordine metodologico, legate da un lato alla frequente tendenza a restringere il campo di osservazione alle collezioni di un singolo o di un ristretto gruppo di cineamatori⁶, dall'altro allo spazio dedicato a queste forme filmiche in opere che affrontano, secondo una prospettiva ad ampio raggio, il cinema amatoriale nazionale. Anzitutto, infatti, una prospettiva di analisi circoscritta a casi isolati ha spinto a interpretare le pellicole delle vacanze come una sorta di frammento, il cui significato traspare solo alla luce di una memoria privata familiare, permettendo solo raramente a questi lacerti di relazionarsi al di là del singolo fondo. Inoltre, se nell'editoria manualistica dedicata al dilettante cinematografico (o ai concorsi indetti dai cineclub) l'occasione delle vacanze riesce a trovare un proprio spazio, anche nelle più recenti ricerche di ampio respiro, le immagini dei cineamatori vacanzieri sembrano perdersi nelle storie del cinema amatoriale

⁵ M. Locatelli, «Lo sguardo del cineturista...», cit., p. 553.

⁶ A proposito della metodologia utilizzata per la ricerca pubblicata con il titolo di *Pellicole di ricordi* Alice Cati scrive: «Al contrario, è necessario esaminare non singoli film amatoriali, bensì intere collezioni realizzate da un unico cineasta dilettante. Una collezione raccoglie infatti film eterogenei sia al livello stilistico sia tematico: messe in scena più o meno preparate, sperimentazioni con tecniche d'animazione, immagini di famiglia, diari filmati di viaggio». A. Cati, *Pellicole di ricordi...*, cit., p. 7.

delineate su un orizzonte investigativo nazionale, finendo per essere menzionate tutt'al più all'interno del vasto contenitore quale il cinema amatoriale di viaggio⁷. Persino nelle pratiche d'archivio l'identità di tali film oscilla tra un evento vacanziero ascrivibile comunque al macro-contenitore del cinema di famiglia, mentre in altri casi trova la propria dimensione come film di viaggio amatoriale, *travel film*, oppure tra i *travelogues* letteralmente "diari di viaggio".

Prima di dare inizio alla tessitura dei contributi che costituiscono la trama all'interno della quale la pratica del turista cineamatore prende forma, appare opportuno procedere con la definizione di due particolari premesse sull'orizzonte di studi: la prima

⁷ Ci si riferisce qui soprattutto alla ricerca condotta da Charles Tepperman sul cinema amatoriale americano racconta nel paragrafo «Travel Chronicle Films: *Mighty Niagara* (Leslie Thatcher) and *Tombs Of The Nobles* (John Hansen)» (C. Tepperman, *Amateur Cinema*, cit., pp.183-192). Per quanto riguarda invece Heather Norris Nicholson il quale nel suo contributo sul cinema amatoriale britannico in cui filmati di vacanze sono trattati all'interno del capitolo «An indispensable travel accessory» (H.N. Nicholson, *Amateur film. Meaning and practice, 1927-1977*, Manchester University Press, Manchester and New York 2012, pp. 175-207) si ricorda un ampio e articolato contributo agli studi sulla relazione tra cinema amatoriale e viaggio o sulla pratica cinematografica amatoriale relazionata alla rappresentazione e alla memoria del luogo accolto nei seguenti principali contributi: H.N. Nicholson, «Cinemas of Catastrophe and Continuity: Mapping Out Twentieth-Century Amateur Practices of Intentional History-Making in Northern England», in L. Rascaroli, G. Young, B. Monahan, *Amateur Filmmaking The Home Movie, the Archive, the Web*, Bloomsbury, New York 2014, pp. 67-80; Id., «Looking Beyond the Moving Moments: Adaptation, Digitization and Amateur Film Footage as Visual Histories», in L. Raw, D. E. Tutan, *The Adaptation of History: Essays on Ways of Telling the Past*, McFarland, Jefferson - North Carolina - London 2012, pp. 196-206; Id., «Manchester's Moving Memories: Tales from Moss Side and Hulme: archive film and community history-making», in S. Kmec, V. Thill (eds.), *Tourists and Nomads. Amateur Images of Migration*, Jonas-Verlag, Marburg 2012; Id., «Moving pictures, moving memories: framing the interpretative gaze?», in S. Kmec, V. Thill (eds.), *Private Eyes and the Public Gaze - The Manipulation and Valorisation of Amateur Images*, Kliomedia, Trier 2009, pp.71-80; Id., H.N. Nicholson, «Framing the view: holiday recording and Britain's amateur film movement c.1925-1950», in I. Craven (ed.) *Movies on Home Ground: Explorations in Amateur Cinema*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2009, pp. 93-127; Id., «Journeys into Seeing: Amateur Film-making and Tourist Encounters in Soviet Russia, c. 1932», in *New Readings*, 2009, 10, pp. 57-71; H.N. Nicholson, «Thought the Balkan States: Home Movies as Travel Texts and Tourism Histories in the Mediterranean, c.1923-39», in *Tourist Studies*, 2006, 6, pp.11-16; Id., «Sites of Meaning: Gallipoli and Other Mediterranean Landscapes in Amateur Films (c. 1928-1960)», in M. Lefebvre, *Landscape and Film*, Routledge, London, 2006, pp. 167-188; Id., «At Home and Abroad with Ciné Enthusiasts: Regional Amateur Filmmaking and Visualizing the Mediterranean, c. 1928-1962 », in *GeoJournal*, April 2004, vol. 59, 4, pp. 323-333; Id., «British Holiday Films of the Mediterranean. At Home and Aboard with Home Movies, c.1925-1936», in *Film History*, Summer 2003, vol. 15, Summer 2003, pp.152- 165; «Picturing the Past: Archival Film and Historical Landscape Change», *Landscape*, 2002, vol. 3, 1, pp. 81-100; Id., «Telling Travellers' Tales: Framing the World in Home Movies 1935-1967», in T. Cresswell, D. Dixon (eds.), *Engaging Film: Travel, Mobility and Identity*, Rowman & Littlefield, Lanham 2002, pp.47-66; Id., «Reconstructing memories: indigenous film-making, place-names and identities in Le Grand Petit European», in *British Journal of Canadian Studies*, 1999, 14, 1, pp. 21-34; Id., «Moving Memories: Image and Identity in Home Movies», in N. Kapstein (Ed.), *The Jubilee Book. Essays on Amateur Film*, Association Européenne Jnéditis, Charleroi 1997, pp. 35-44; Id., «"At Ilkley they sell lovely": regional memory and experience in amateur movies», in *You Can't See What You Don't Know: Amateur Film as Evidence*. Association Européenne Inédits Colloquium, 1994.

di ordine storico-sociologico sulla quale si delinea il cambiamento dall'esperienza⁸ di viaggio a quella turistica e che vede nel passaggio dalla figura del viaggiatore a quella del turista (che diverrà poi "di massa") la trasformazione dello sguardo attraverso il quale egli osserva il mondo; la seconda invece di ordine tecnologico dove la pratica cinematografica amatoriale si pone in continuità con quella fotografica, rappresentandone la versione evoluta. Se il primo passo verso la cinematografia turistica amatoriale viene mosso in direzione dello sviluppo tecnologico del mezzo, grazie al quale le impressioni dei paesaggi cessano di essere immobili, la capacità già ricordata del medium di poter agire non solo estroflettendosi, ma retroagendo sul corpo adottante, muove il secondo passo verso la definizione di uno sguardo che per John Urry appare «situato», che si sviluppa attraverso una pratica «deviante» rispetto alla «norma»⁹. La dimensione turistica trova la propria origine in una cesura, una «partenza»¹⁰, attraverso la quale il soggetto "taglia", si allontana cioè dalle attività e dalle dinamiche sociali intorno alle quali si svolge la sua quotidianità.

Nel viaggio lo spostamento territoriale rappresenta un «rito di passaggio» compiuto fisicamente dall'individuo mediante l'attraversamento di una «soglia, un

⁸ Il concetto di "esperienza" è qui da intendere come relazione di continuità tra «esperienza sedimentata» e «esperienza vivente e vissuta». Ruggero Eugeni nel primo capitolo di *Semiotica dei Media* (Carocci, Roma 2010) dedicato alla definizione di «esperienza» ne chiarisce due differenti accezioni. La prima dipendente dalla sedimentazione di conoscenze e competenze e che quindi fanno dell'esperienza un evento sociale non ascrivibile nella totalità al soggetto che la vive, bensì condizionata culturalmente da un determinato contesto storico e sociale. Oltre a questo tipo di esperienza viene invece riportata quella «vivente e vissuta» che per sua natura appare «situata ed incorporata» e quindi sviluppata dal soggetto a partire dal suo esperire sensibilmente il mondo che lo circonda. Eugeni non esclude la compatibilità delle due esperienze, tutt'altro: l'esperienza vivente non può dirsi certo svincolata dalla «storia del soggetto che la vive», così come essendo al contempo «riflessiva» e «consapevole» nel suo avere luogo essa mantiene una relazione con altre esperienze sia proprie del soggetto, sia di altri, in relazione alle quali stringe rapporti di «sintonia» o di «estraneità». Ciò non solo determinerebbe l'esperienza presente vissuta dal soggetto, bensì andrebbe a costituire un patrimonio personale capace di relazionarsi poi con le esperienze future. Cfr. R. Eugeni, *Semiotica dei Media*, Carocci, Roma 2010, e in particolare «Parte prima. L'esperienza mediale e la semiotica dei media» 1. *L'esperienza*.

⁹ «Quando "partiamo", osserviamo l'ambiente con interesse e curiosità. [...] Il nostro sguardo è socialmente organizzato e sistematizzato [...]. Non esiste uno sguardo del turista in senso assoluto. Esso varia a seconda della società, del gruppo sociale e del periodo storico. Tali sguardi sono costruiti attraverso un determinato processo di differenziazione. [...] L]o sguardo, in qualunque periodo storico, è costruito in relazione al suo contrario, a forme non turistiche di esperienza e di conoscenza sociale. Ciò che costituisce un particolare sguardo del turista dipende da ciò che gli è opposto; dalle esperienze non turistiche che il soggetto compie nella sua vita ordinaria [...], attraverso i contrasti impliciti con le pratiche sociali non turistiche, vissute nel proprio luogo di residenza e nelle proprie attività lavorative. [...] Come che sia, il nostro approccio di analisi presenta interessanti parallelismi con lo studio della devianza. [...] L'assunto è che lo studio della devianza possa rivelare aspetti interessanti e significativi delle società "normali"» J. Urry, *The Tourist Gaze*, Sage Publications, London 1990 [tr.it. *Lo sguardo del turista. Il tempo libero ed il viaggio nelle società contemporanee*, Edizioni Seam, Formello (Roma) 2000, pp. 15-16].

¹⁰ Ivi, p. 17.

percorso che è ricco di significati simbolici»¹¹. In richiamo al sistema di analisi antropologica costruito sulla tripartizione dei riti di passaggio¹², Eric J. Leed teorizzando la capacità del viaggio di agire una trasformazione sia individuale, sia sociale, identifica le tre fasi in cui si compierebbe l'esperienza: quella della partenza, del transito e dell'arrivo¹³.

È possibile intravedere le prime e primarie trasformazioni del viaggio in quei significati ereditati che collegano il viaggio all'«esperienza» in generale, collegamenti che fanno pensare che il viaggio, almeno nelle tradizioni culturali dell'occidente, sia un paradigma dell'esperienza «autentica» e «diretta»¹⁴.

L'autore allora rintraccia nella radice indoeuropea «per» della parola «esperienza» l'idea del viaggio come prova capace di plasmare colui che lo compie. Ed è già nella lingua latina che la radice declinata nel termine «*experior*» – da cui «*experimentum*» –

¹¹ La serie delle citazioni è tratta da P. Corvo, *I mondi nella valigia. Introduzione alla sociologia del turismo*, Vita e Pensiero, Milano, 2003, p. 21.

¹² Il riferimento è agli studi dell'antropologo francese Arnold Van Gennep *Les rites de passage*, Emile Nourry, Paris 1909 [trad. it. *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 2012].

¹³ In questo caso si è deciso di limitare alle riflessioni di Leed la determinazione delle fasi del viaggio e la categorizzazione di tipologie di viaggiatori proprio perché esse non costituiscono categorie sociologiche basate su campionamenti, bensì una sorta di classificazione archetipica dei racconti di viaggio tali da determinare ampie tipologie narratologiche. Seppur non ritenute appropriate ai fini di questa ricerca poiché direttamente connesse all'archetipo narrativo fiabesco di derivazione folcloristica (quindi forse troppo distante dall'esperienza autobiografica del filmato realizzato dal turista), per quanto riguarda la distinzione delle fasi dell'esperienza di viaggio si ricordino almeno tra le situazioni iniziali delle «funzioni narrative» individuate da V. J. Propp quella dell'«allontanamento» di uno dei membri dalla casa, così come la «partenza» dell'eroe, oppure il «trasferimento» grazie al quale l'eroe si trova a contatto con l'oggetto delle proprie ricerche. V. J. Propp, *Морфология сказки*, Leningrado 1928 [tr. it. *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Milano 1966]. Per lo sviluppo delle riflessioni di Propp da parte di A. J. Greimas nella differenziazione di un «soggetto del fare» quale (eroe attivo, operatore di trasformazioni) e «soggetto di stato» o «dell'essere» (le cui azioni risultano derivanti da richieste altrui), ma soprattutto in relazione alla definizione di «oggetto di valore» che determinerebbe il programma narrativo del soggetto, oggetto che nel caso del viaggio riporterebbe al concetto lotmaniano di spazio come oggetto del discorso (quindi un discorso articolato in termini spaziali) si veda S. Traini, *Le due vie della semiotica*, Bompiani, Milano 2009. Appare infine opportuno almeno ricordare, anche se non ritenute pertinenti con il tipo di analisi proposto in questa ricerca, le riflessioni sviluppate da Floch che conducono all'elaborazione di modelli di viaggiatori a partire da tipologie comportamentali derivanti dall'osservazione degli utenti della metropolitana di Parigi. Ne derivano i seguenti modelli: quello dell'«esploratore» il cui procedere è caratterizzato da una discontinuità dei tragitti, determinata dalla rilevanza degli accidenti occorsi nel tracciamento dei *percorsi*; quello del «professionista» che, all'opposto, perseguono il conseguimento di un percorso non discontinuo, quindi individuabile in una *sequenza*, cercando di evitare o «aggirare» tutto ciò che si pone come ostacolo all'economicità del tempo; o ancora i «sonnambuli», autori «inconsapevoli» (poiché indifferenti verso ciò che si trova lungo il tragitto) di *traiettorie* nella continuità dello spazio; infine i «bighelloni» il cui spostamento, sotto forma di *passeggiata*, trova il proprio valore nella non-continuità alla ricerca di situazioni improvvise o inattese. Cfr. J. M. Floch, «Siete esploratori o sonnambuli?», in Floch, *Semiotica, marketing e comunicazione*, Franco Angeli, 1992.

¹⁴ E.J. Leed, *The Mind of the Traveler: From Gilgamesh to Global Tourism*, Basic Book, New York 1991 [trad. it. *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, Il Mulino, Bologna 2015, p.14].

accoglie al suo interno il rimando all'atto di «tentare», «mettere alla prova», «rischiare»¹⁵, riportando così l'esperienza ad un'azione esplorativa attraverso la quale sottoporre a misurazione, e quindi a valutazione, la natura del soggetto che intraprende l'impresa al fine di determinare gli effetti che il viaggio riuscirà ad attuare sul viaggiatore. Coerentemente con una ricerca interessata alle modalità rappresentative dei luoghi attuate attraverso la pratica cinematografica amatoriale, appare interessante notare, quindi, la natura plasmatrice dell'esperienza stessa del viaggio, capace quindi di trasformare il viaggiatore e, di conseguenza, il suo modo di guardare il mondo. Nell'attraversamento di uno spazio, così come l'«andare fuori», i significati acquisiti dalla radice di *experior* in connessione al moto assumono un'ulteriore sfumatura di «rischio» di cui la parola italiana «pericolo» si fa carico. Un ulteriore collegamento è offerto dalla lingua tedesca dove la parola esperienza *Erfahrung* trova la propria origine nell'Alto tedesco antico in *irfaran*: «viaggiare», «uscire», «attraversare», «vagare»¹⁶.

A determinare dell'esperienza del viaggio uno degli aspetti fondamentali individuati da Leed è la motivazione che muove il soggetto e da cui lo studioso fa derivare quattro tipologie. In prima istanza viene riportata la partenza volontaria (e per la quale si auspica già nella sua prima fase un ritorno) «eroica» di Gilgamesh, mossa dal desiderio da parte del protagonista di modificare il proprio destino per «espandere il proprio io nello spazio e nel tempo»¹⁷ in cui lo scopo del viaggio diviene il mezzo attraverso il quale «acquisire riconoscimenti»¹⁸, modello che affonderebbe le proprie radici nelle terre calcate da Odisseo e da tutti quegli uomini «che [vogliono] diventare eroi, [dai] re, [dagli] Alessandri e [dai] Cesari»¹⁹, da coloro che partono spontaneamente per combattere una battaglia. Segue l'«espulsione», forma di sradicamento e distacco forzato attuato in relazione a motivazioni religiose, politiche, ideologiche o sociali in cui l'esule affronta la propria partenza conscio dell'«impossibilità del ritorno»²⁰ e che trova per l'autore origine nella cacciata dall'Eden. Dal desiderio di una «conquista» personale, lontano dai clamori delle corti, ha inizio il viaggio del cavaliere errante solitario, partito in cerca della propria avventura, per il quale la perpetua condizione di mobilità insieme ad una positiva percezione del rischio rappresenta una caratteristica

¹⁵ La serie delle citazioni è tratta da Ivi, p. 15.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Ivi, p. 41.

¹⁸ Ivi, p. 48.

¹⁹ Ivi, p. 47.

²⁰ E.J. Leed, *The Mind of the Traveler...*, cit., p. 49.

identitaria. Infine la partenza come «evasione» con la quale nel 1837 hanno inizio la serie dei viaggi intrapresi dallo scrittore e storico inglese Alexander W. Kinglake il quale trova nell'inquinamento, nell'assenza di legge e di igiene la possibilità di una fuga dalla cristianità, la «liberazione da quello sguardo vigile e giudice che garantisce la rispettabilità [e] il comportamento appropriato»²¹.

Tentando allora di riportare le categorie elaborate dallo studioso alla pratica cinematografica sviluppata dal dilettante in viaggio, se quella legata ad una forma forzata di allontanamento dall'ambiente domestico non trova applicazione nei filmati analizzati in questa ricerca, si potrà però azzardare invece un parallelo con le altre tre tipologie. Potrà quindi essere ricondotta alla prima categoria la pratica cinematografica attuata dal dilettante in viaggio che vede nella realizzazione dei filmati girati durante i propri viaggi un'occasione attraverso la quale “acquisire riconoscimenti”: ci riferiamo qui a quei film per i quali viene prevista, ancor prima della loro realizzazione, la possibilità di una proiezione pubblica, destinazione in relazione alla quale l'attenzione con cui vengono effettuate le riprese e le operazioni di montaggio fa raggiungere alle pellicole forme cinematografiche semi-professionali. La pratica cinematografica legata al viaggio, tanto nella sua realizzazione quanto nella proiezione, diviene in questo caso occasione di “affermazione” di se stesso all'interno della propria comunità²².

Spinto invece dal desiderio di “conquista” sarà invece mosso quel dilettante che cercherà nella pratica cinematografica una dimensione più intima e troverà nella cinepresa uno strumento attraverso il quale non tanto testimoniare, e quindi enumerare, i luoghi da lui visitati, bensì appropriarsi, attraverso l'impressione sulla pellicola di quella porzione di mondo che appare dinanzi ai propri occhi (e, quindi, all'obiettivo della propria camera), al riparo dalle rotte ormai note. Infine alla quarta categoria potranno essere così ricondotti quei casi in cui la cinepresa rappresenti invece uno strumento attraverso il quale il cineamatore dà testimonianza di culture lontane dalla propria e dove quindi è l'elemento “diverso” dal proprio ambiente di origine a rappresentare l'interesse che muove l'obiettivo all'esplorazione dello spazio.

Alla motivazione determinante la partenza Leed fa conseguire altrettanti effetti psicologici per il viaggiatore, per il quale il viaggio di Gilgamesh rappresenterà

²¹ Ivi, p. 61

²² A tal proposito, nel quarto paragrafo del quarto capitolo verrà analizzato come tipologia semi-professionale il filmato realizzato dal cineamatore olandese Jan Barendzoon Scholten in occasione di una serie di viaggi intrapresi tra il 1956 e il 1959 dal titolo *Perle d'Italia*.

un'«occasione di “oggettivazione” di sé»²³, all'insegna della sofferenza si svolgerà l'esperienza di Adamo ed Eva, mentre troverà compimento nell'affermazione identitaria quello di Ywain, arrivando ad assumere una forma terapeutica il viaggio intrapreso da Kinglake. Allo stesso tempo il contatto con la dimensione “altra” porterà il viaggiatore ad assumere il ruolo di «osservatore». La partenza segna così non solo il suo «distacco» dalla società originaria, ma traccia al contempo un confine intorno al viaggiatore stesso isolandolo nella dimensione “dell'altro” percepita a sua volta dalla comunità ospite. Tale scissione dalla propria cultura conferirebbe nel viaggiatore esperto una maggiore «oggettività»²⁴ nella capacità di osservazione, tanto da essere definita da Goethe nella possibilità di due verità distinte: quella del viaggiatore e quella dell'indigeno²⁵.

L'avvento dei treni veloci e, ancor più degli aerei, “bruciando le distanze”, ha contribuito alla riduzione – se non addirittura all'annullamento – dell'aspetto principale di quella fase di passaggio detta “del transito”, durante la quale si prospetta per il viaggiatore la possibilità di catturare le immagini dei profili di un orizzonte paesaggistico in continuo mutamento, che riaffiora nel desiderio del turista di scorgere dall'alto attraverso l'oblò elementi riconducibili ai territori che sorvola²⁶. Se l'arrivo alla destinazione rappresenta una fase appagante – quale risposta «all'esigenza di conoscere ciò che non è ancora noto», ciò che appare situato oltre i confini dell'esperienza pregressa, soddisfacendo il desiderio del viaggiatore di «avvicinarsi a ciò che è sconosciuto, che è da scoprire, che sta al di fuori, all'esterno dei limiti o dei confini domestici o acquisiti»²⁷ – il raggiungimento della meta nella contemporaneità ha visto ridursi in molti casi, soprattutto rispetto al passato, la percezione di una distanza culturale della comunità ospite data principalmente dalla formazione di un multiforme «etnorama»²⁸.

²³ Ivi, p. 63

²⁴ La serie delle citazioni è tratta da Ivi, p. 64.

²⁵ «Dichiarai non essere soltanto le rovine greche e romane che meritano essere studiate, ma quelle ancora del medio evo; non potersi del resto far loro rimprovero, se assuefatti fin dall'infanzia a vedere quelle vecchie mura, nulla vi scorgessero di particolare, non ne rilevassero l'aspetto eminentemente pittorico». J.W. von Goethe, *Italianische Reise*, I ed. come parte 4 (1816) e 5 (1817) della raccolta autobiografica *Aus meinem Leben*, Cotta, Stuttgart-Tübingen 1811-1822 [trad. it. *Ricordi di Viaggio In Italia*, Stab. Tipog. librario Ditta Editrice F. Manini, Milano 1875, p. 29].

²⁶ Cfr. P. Corvo, *I mondi nella valigia...*, cit., p. 23.

²⁷ La serie delle citazioni è tratta da G. Gasparini, *Sociologia degli interstizi. Viaggio, attesa, silenzio, sorpresa, dono*, Bruno Mondadori, Milano 1998, p.10. Dello stesso autore si segnala anche il precedente contributo «Tempi delle ferrovie e tempi dei viaggiatori: l'attesa nelle stazioni», in *Studi di sociologia*, XXXV, 1, 1997, pp. 13-30.

²⁸ La nozione di «etnorama» o «panorama etnico» (espressioni utilizzate per tradurre l'originale *ethnoscape*) è stata proposta in relazione agli studi sulla globalizzazione dall'antropologo statunitense di

In relazione alle motivazioni che muovono la persona ad intraprendere il viaggio Leed propone tre ulteriori modelli: il viaggio filosofico, quello rinascimentale e quello scientifico. Nel primo caso a spingere il viaggiatore verso terre a lui sconosciute è il desiderio di ricerca delle proprie radici: si tratta infatti di un viaggio in cui la dimensione spaziale apre un varco in quella temporale, riconosciuta dal viaggiatore come origine della propria cultura. Ed è il suo tentativo di «ripercorrere lo sviluppo della storia, seguendo i sentieri dei circuiti e dei ritorni degli avi» a rendere tale modello una sorta di «viaggio storico»²⁹ dove i monumenti, le rovine così come le opere conservate nei musei egiziani, palestinesi, greci e italiani divengono le vestigia custodi della memoria originaria della civiltà occidentale, tanto che «i greci si recavano in Egitto, i romani in Grecia, gli inglesi del Settecento soprattutto in Italia [così come] ai nostri giorni praticamente tutti i turisti visitano i musei famosi»³⁰.

La connessione con una pratica cinematografica che accompagna i dilettanti durante le visite ai siti archeologici e alle città d'arte nella realizzazione delle pellicole nelle quali le impressioni di edifici e monumenti testimoniano il glorioso passato appare quanto mai evidente³¹.

Seppur assumendo forme diverse, anche il viaggio rinascimentale si configura come un'esplorazione nel tempo dove un cambiamento di rotta conduce il viaggiatore verso le periferie della civiltà, alla ricerca di luoghi inesplorati dove lo stile di vita si realizza nella messa in scena di un passato quasi mitologico. Detto rinascimentale dalla sua origine legata agli esploratori di fine Quattrocento i quali videro negli abitanti aborigeni del Nuovo Mondo «incarnazioni viventi» degli «abitanti del mondo antico»³² tale modello di viaggio troverebbe, secondo Corvo, corrispondenza nei viaggi intrapresi da coloro che negli anni Cinquanta e Sessanta partono dai paesi dell'Europa settentrionale ricercando in quelli meridionali e ancora più in Africa il ritorno ad una civiltà incontaminata³³. Ed è forse in questo orizzonte che si muovono coloro che già

origine indiana Arjun Appadurai il quale ha riconosciuto nei flussi dinamici tra etnie differenti delle società contemporanee il delinearsi di un «paesaggio di persone (*landscape of person*) che costituisce il mondo mutevole in cui viviamo: turisti, immigrati, rifugiati, esiliati, lavoratori ospiti, ed altri gruppi ed individui in movimento [quale] tratto essenziale del mondo». A. Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996 [trad. it. *Modernità in polvere*, Booklet, Milano 2001, p. 53].

²⁹ La serie delle citazioni è tratta da E.J. Leed, *The Mind of the Traveler...*, cit., p. 163.

³⁰ P. Corvo, *I mondi nella valigia...*, cit., p. 24.

³¹ vd. cap. IV par. 4.

³² La serie delle citazioni è tratta da E.J. Leed, *The Mind of the Traveler...*, cit., p. 191.

³³ P. Corvo, *I mondi nella valigia...*, cit., p. 24.

dagli anni Trenta compiono i viaggi nei paesi asiatici accompagnati dalla propria cinepresa³⁴, attraverso il quale obiettivo esplorano lo spazio non tanto, forse, con una volontà documentaria, quanto proprio alla ricerca di testimonianze della sopravvivenza di un mondo ancora incontaminato nel quale l'esploratore trova una sorta di origine mitica comune.

Infine, il viaggio scientifico, figlio ed allo stesso tempo padre dello sguardo della cultura moderna³⁵, attraverso il quale il viaggiatore osserva ed indaga il mondo e le culture che lo popolano mediante un punto di vista quanto più oggettivo, al fine di poter trarre informazioni utili alla conoscenza del luogo.

Prima di procedere nei possibili collegamenti tra gli studi sociologici e le pratiche cinematografiche amatoriali, appare opportuno chiedersi quando il viaggiatore divenga dunque turista. È infatti quella turistica la dimensione all'interno della quale la presente ricerca sulle pellicole amatoriali realizzate dai dilettanti durante i loro soggiorni toscani si muove. Nel Settecento si diffonde tra i giovani altolocati inglesi – seguiti poi da quelli tedeschi e francesi – la moda di intraprendere un viaggio, con una durata variabile da uno a tre anni, in compagnia di un tutore o di un precettore alla volta dell'Italia e della Francia, tappa immancabile nel percorso formativo letterario ed artistico, e più generalmente umanistico³⁶. Il fenomeno del Grand Tour, la cui fortuna viene agevolata dal miglioramento delle condizioni del sistema viario e dall'apertura nelle grandi città delle prime strutture alberghiere, aderisce per Corvo al modello filosofico, configuratosi secondo il pensiero baconiano come un viaggio «alla ricerca delle fonti della cultura»,

³⁴ Una coppia di cineamatori americani, Arthur and Kate Tode, i quali dagli anni Trenta agli anni Sessanta impressionano le loro pellicole con le immagini provenienti da molte parti del mondo. Per l'analisi dei filmati realizzati dai coniugi in occasione di un viaggio in Italia nei primi anni Trenta. vd. cap. IV, par. 4.

³⁵ «Il problema affrontato [in relazione al viaggio scientifico] ha a che fare con il rapporto tra due fenomeni: il modo in cui il viaggio come esperienza crea “osservatori” e l'avvento della scienza moderna come disciplina basata sull'osservazione, che presuppone una separazione di fondo del soggetto dall'oggetto. In che misura l'esperienza del viaggio [...] contribuì a plasmare le definizioni moderne dell'“oggettività” scientifica? In che misura il viaggio è un'esperienza implicita nella creazione di quella coscienza che chiamiamo “moderna”, quella coscienza relativistica, comparativa, che rifugge gli assoluti e divinizza la prospettiva esterna, qual è l'occhio alienato incapace di assimilare elementi di culture estranee? Non possiamo sostenere che il viaggio sia stato una “causa” della scienza moderna [...] ma v]orrei proporre l'idea che l'esperienza del viaggio costituisca il terreno sensorio implicito ed esplicito nelle scelte e preferenze costruttive della scienza moderna». E.J. Leed, *The Mind of the Traveler...*, cit., p. 209.

³⁶ Durante il secolo successivo i giovani inglesi perderanno progressivamente interesse in questo tipo di viaggio, orinetando la propria attenzione nei territori coloniali. Le nuove destinazioni modificano al contempo la finalità del viaggio che trova la propria ragione nella «ricerca dell'esotismo o di testimonianze di antiche civiltà». P. Corvo, *I mondi nella valigia...*, cit., p.26.

assumendo il valore di un prezioso «strumento formativo»³⁷. Il paesaggio, ed in particolar modo quello urbano, viene così sottoposto a un duplice processo di rielaborazione: da un lato quello attuato nelle guide e nelle mappe per il viaggiatore, il quale a sua volta, dall'altro, restituisce tra le pagine di diari e taccuini attraverso la forma grafica o letteraria l'immagine dei luoghi da lui stesso visitati. Appare allora opportuno chiedersi quanto di questa dimensione formativa permanga nelle pellicole realizzate dai turisti in viaggio tra gli anni Trenta e Settanta in Toscana, o quanto invece le rappresentazioni dei luoghi visitati attuate attraverso l'impressione sulla pellicola trovi, soprattutto nella seconda metà del secolo, altre finalità legate magari ad una rappresentazione stereotipata più prossima alla società di massa in cui il turista si muove³⁸.

Un ulteriore modello turistico interessante ai fini di questa ricerca è rappresentato da quello termale, dal quale derivano alcune caratteristiche della più contemporanea occasione vacanziera balneare, intorno alla quale tra gli anni Cinquanta e Settanta del Novecento fiorisce la produzione di pellicole, non solo amatoriali, tese alla restituzione

³⁷ *Ibidem*. Sulla storia del Gran Tour, oltre al testo seminale di Carlo Segrè *Itinerari di stranieri in Italia*, Mondadori, Milano, 1938, si vedano in particolar modo i contributi in ambito italiano di Attilio Brilli (*Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Il Mulino, Bologna 2008; *Quando viaggiare era un'arte. Il romanzo del Grand Tour*, Il Mulino, Bologna 1995; *Arte del viaggiare. Il viaggio materiale dal XVI al XIX secolo*, Silvana Editoriale, Milano 1992; *Il «Petit Tour»*, itinerari minori del viaggio in Italia, Milano, Silvana Editoriale, 1990) e Cesare De Seta (*L'arte del viaggio: città, paesaggi e divagazioni tra passato e futuro*, Rizzoli, Milano 2016; *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, Rizzoli, Milano 2014; *L'Italia del Grand Tour. Da Montaigne a Goethe*, Electa Napoli, 1992; Id., A. Mozzillo, G. Vallet, *L'Italia dei grandi viaggiatori*, Roma, Abete, 1986; *L'Italia nello specchio del Grand Tour* in *Storia d'Italia, V, Il paesaggio*, Einaudi, Torino 1982). Sul panorama internazionale si rimanda principalmente a: J. Black, *Italy and the Grand Tour*, Yale University Press, New Haven-London 2003; C. Hibbert, *The Grand Tour*, Spring Books, London, 1969; Romero, *Grand Tour*, Laia, Barcellona 1987; G. Trease, *The Grand Tour*, Heinemann, London, 1967. In relazione agli studi sull'evoluzione dal viaggio d'élite al turismo di massa, oltre al testo già citato di Paolo Corvo, si vedano soprattutto: P. Battilani, *Vacanze di pochi vacanze di tutti. L'evoluzione del turismo europeo*, il Mulino, Bologna 2001; U. Bernardi -V. Filippi, «Dal turismo ai turismi: trasformazioni sociali e sfide culturali», in *Aggiornamenti Sociali*, 5, 2002, pp. 398-409; M. Boyer, *Ailleurs. Histoire et Sociologie du Tourisme*, L'Harmattan Paris 2011; Id., *Les villégiatures du XVIe au XXIe siècle. Panorama du tourisme sédentaire*, Éditions Management et Société, Caen 2008; Id., *Le tourisme de masse*, L'Harmattan, Paris 2007; Id. *Histoire générale du tourisme du XVIe au XXIe siècle*, L'Harmattan, Paris 2005; Id. *Le tourisme*, Le Seuil, Paris 1972 [trad. it. *Il turismo. Dal Grand Tour ai viaggi organizzati*, Electa-Gallimard, Parigi 1997]; E. Cohen, «Who is a Tourist? A Conceptual Clarification», in *The Sociological Review*, novembre 1974, 4, pp.527-555, rep. in Id. (ed.), *Contemporary Tourism. Diversity and change*, Elsevier Science, Oxford 2001, pp.17-36; C. Fink, *Der Massentourismus*, Verlag Paul Hupt, Bema 1970; E. Nocifora, *Itinerario. Dal Grand Tour al turismo postmoderno. Lezioni di sociologia del turismo*, Le Vespe, Pescara-Milano 2002.

³⁸ Vd. cap. IV, par. 4.

di un'avvenuta diffusione di una moda vacanziera da trascorrere nei litorali italiani, tra i quali quelli toscani³⁹.

È sempre nella Gran Bretagna del Settecento, e più precisamente nella località di Bath, che trova origine la tipologia di “offerta” turistica termale. È in relazione a questa nuova esigenza che la cittadina vede riplasmato il proprio tessuto con la costruzione attorno allo stabilimento di numerose strutture ricettive⁴⁰. L'istituzione di questo nuovo tipo di modello presenta un duplice elemento di rilevanza: inizialmente frequentate esclusivamente dall'aristocrazia inglese, ben presto le strutture termali si trovano sempre più spesso ad accogliere commercianti e liberi professionisti, esponenti della classe emergente inglese, i quali vedono nel soggiorno un'occasione di consolidamento della propria posizione sociale, dall'altro lato, nonostante tale forma turistica veda già nei primi anni dell'Ottocento eclissare il proprio *appeal* in favore di uno spostamento della villeggiatura lungo le località costiere, quella dei centri termali inaugura un nuovo modello turistico basato più su un soggiorno prolungato, diversamente dal tour articolato “in tappe”. La moda della villeggiatura marittima, nata sempre su prescrizione dei medici inglesi, i quali consigliano come pratica terapeutica durante il periodo estivo bagni nelle fredde acque britanniche – seguiti nella seconda metà del secolo da un ulteriore spostamento, nel periodo invernale, verso i climi più miti delle località francesi di Cannes, Nizza, Mentone e Montecarlo, – si configura ancora come una tipologia di turismo pre-moderno o turismo d'élite. È negli anni Venti e Trenta che emerge il «mito dell'abbronzatura»⁴¹, mito intorno al quale la spiaggia e il sole assumono un ruolo centrale all'interno dell'occasione vacanziera mentre quello dell'acqua e del bagno vedono perdere la propria funzione terapeutica in luogo di una finalità prettamente ludica. È con l'affermarsi dell'«epoca del sole»⁴² che si ridelineano le mappe e il calendario connessi alla vacanza da svolgere nelle località marittime che vedono le coste dei paesi che si affacciano sul Mediterraneo costellarsi di nuove tappe pronte ad accogliere nel periodo estivo, già negli anni fra le due guerre, la nuova clientela della classe media. Se infatti il turismo d'élite riesce ancora a conferire prestigio alle località

³⁹ Vd. cap. IV, par. 2.

⁴⁰ Alla fine del XVIII secolo in Europa numerosi centri termali sono pronti ad accogliere coloro che intendono «fare delle vacanze e dell'ozio un elemento di distinzione». Il più esclusivo, luogo di ritrovo delle famiglie reali europee, diviene il centro termale della cittadina belga di Spa. P. Corvo, *I mondi nella valigia...*, cit., p. 27.

⁴¹ P. Battilani, *Vacanze di pochi, vacanze per tutti. L'evoluzione del turismo europeo*, Il Mulino, Bologna 2009, p. 119.

⁴² Ivi., p. 120.

prescelte, la domanda crescente di un'offerta più accessibile richiesta dal ceto impiegatizio, sposta l'attenzione economica delle località balneari su quest'ultimo gruppo di turisti. Si dovrà però attendere la seconda metà del secolo per assistere ad un reale accesso alle spiagge ampliato alle fasce popolari.

Due ulteriori tipologie turistiche si configurano tra la seconda metà dell'Ottocento e gli inizi del secolo successivo e sono, in ambiente europeo, quello del turismo montano, mentre oltreoceano, in connessione con la creazione di parchi protetti, si sviluppa la vacanza di tipo naturalistico dove gli americani, «in assenza di un patrimonio culturale e artistico rilevante»⁴³, ricercano le radici di un'identità comune. Sono molteplici i fattori che concorrono nel terzo decennio del Novecento ad un ampliamento del fenomeno che arriva ad interessare progressivamente prima il ceto medio, poi la classe popolare, assumendo i caratteri di un turismo sempre più «di massa»: innanzitutto c'è il riconoscimento per i lavoratori dipendenti e gli operai del diritto alle ferie retribuite, diritto che dal 1919 al 1920 inizia ad essere inserito nel contratto lavorativo di alcuni impiegati e operai italiani, ai quali spettano rispettivamente tra i dieci e i venti giorni nel primo caso e sei nel secondo e che si diffonde tra gli anni Venti e Trenta nella maggior parte dei paesi industrializzati. Al contempo, un ulteriore elemento può essere riscontrato nella trasformazione del sistema dei trasporti, che legato al consolidamento delle reti ferroviarie, della diffusione dell'automobile e poi dell'aereo, diminuisce sia i tempi di percorrenza, sia i costi degli spostamenti⁴⁴. In realtà nel periodo tra le due guerre il fenomeno turistico come esperienza di massa appare ad esclusivo consumo della popolazione statunitense, dal momento che si dovrà attendere il secondo dopoguerra affinché anche in Europa si possa parlare di flussi turistici e gli anni Cinquanta prima che si diffonda la moda della vacanza estiva⁴⁵.

Con il fine di tracciare la trasformazione di un'esperienza legata al luogo, e alla relativa formazione di uno sguardo, appare opportuno ricordare che, così come l'esperienza di viaggio lascia il campo all'esperienza turistica, allo stesso modo il viaggiatore cede il passo ad una nuova figura: quella del turista. Nel tentativo di dare ordine ai termini intorno ai quali si articolano le riflessioni sviluppate durante gli anni

⁴³ «[I]l famoso Parco Yellowstone viene creato nel 1872, mentre in Europa i primi parchi sono istituiti in Svizzera solo nel 1909». P. Corvo, *I mondi nella valigia...*, cit., p. 28.

⁴⁴ Cfr. P. Corvo, *I mondi nella valigia...*, cit., p. 29.

⁴⁵ Cfr. *Ibidem*.

Sessanta e Settanta da sociologi e antropologi su l'evoluzione di questo nuovo soggetto sociale, Chalfen ricorda che:

“essere in vacanza”, “viaggio” e “turismo” non sono sinonimi. La “vacanza” è un periodo di tempo ben definito; il “viaggio” è un’attività; il “turista” è un ruolo sociale. Solo alcune persone passano le vacanze viaggiando, solo alcuni viaggiatori scelgono di essere turisti: l’attività turistica non è un dato scontato né del viaggio, né della vacanza⁴⁶.

Relativamente agli studi sociologici, infatti, la figura del viaggiatore appare ben distinta da quella del turista: se per John Foster il primo si adatta al luogo che visita istaurando un rapporto con il territorio sulla scoperta, alla figura del turista viene riconosciuto un rapporto più indiretto con il territorio, mediato dalle strutture ricettive e da tutti i servizi atti a frapporsi nella sua esperienza con il territorio: «Una distinzione può essere fatta tra i “viaggiatori” e i “turisti”. Una cosa è il viaggiatore che visita un paese in bicicletta [...] dorme in tenda o negli ostelli. Un'altra è il turista che organizza agiatamente i propri spostamenti e gode delle comodità offerte da un resort»⁴⁷. Le osservazioni di Erik Cohen vedono lo sviluppo del turismo di massa come fenomeno culturale nel quale lo sguardo dell'uomo moderno scavalca i confini del proprio «habitat nativo»⁴⁸ per volgerlo verso cose, luoghi, costumi e culture le quali, proprio perché lontane dalla propria, rivelano una capacità seduttiva, basata sulla paura (o, tutt'al più, indifferenza)⁴⁹. Al contempo il turista riesce però ad esperire la cultura diversa soltanto a condizione della ricreazione intorno a lui di un ambiente quanto più familiare, in una

⁴⁶ R. Chalfen, *Snapshot Versions of Life*, cit. p. 134.

⁴⁷ «A distinction must be made between “travellers” and “tourists”. It is one thing as a traveller, to tour a country on a bicycle, or a Greyhound bus, camping or staying at hostels. It is another as a tourist to travel in at least minimum luxury and enjoy the facilities and opportunities of a resort». J. Foster, «The Sociological Consequences of Tourism», in *International Journal of Comparative Sociology*, 12, 1964, p. 221. A tal proposito, appare opportuno ricordare che le osservazioni sviluppate da J. Foster sugli effetti del turismo, osservazioni ben definite entro i confini delle isole del Pacifico, troverebbero un ulteriore elemento utile alla definizione della figura del turista il tenore di vita, mediamente più elevato rispetto a quello dei residenti: «the tourist is selected from his own country or region by the possession of sufficient opulence to satisfy his wants and still leave his home to travel». La richiesta di maggiori beni e servizi avanzate dal turista stesso, attivando una dinamica competitiva all'interno della comunità locale, determinerebbe un cambiamento nella comunità locale andando ad incidere non solo nel tenore di vita, ma anche nello stile di vita della stessa comunità.

⁴⁸ «native habitat», E. Cohen, «Toward A Sociology Of International Tourism», in *Social Research*, spring 1972, vol. 39, 1, p. 165.

⁴⁹ «So long as man remains largely ignorant of the existence of other societies, other cultures, he regards his own small world as the cosmos. What lies outside is mysterious and unknown and therefore dangerous and threatening. It can only inspire fear or, at best, indifference, lacking as it does any reality for him». *Ibidem*.

sorta di «bolla ambientale»⁵⁰: «qualcosa che ricordi loro casa, che si tratti di cibo, giornali, abitazioni o un'altra persona del loro paese d'origine. [...] Vorrebbero sperimentare la novità del macroambiente di un luogo sconosciuto mantenendo al contempo la sicurezza di un microambiente familiare»⁵¹. È in relazione alla rilevanza che il livello di familiarità o novità vanno ad assumere all'interno dell'esperienza vissuta che Cohen definisce le quattro tipologie di turista. Se l'esperienza *del turista di massa organizzato* («The organized mass tourist») e quella del *turista di massa individuale* («The individual mass tourist») si consumano all'interno una dimensione predominantemente familiare – totalmente confinata all'interno della “bolla” nel caso del primo, con occasionali “libere uscite” per il secondo – totalmente pianificata in ogni aspetto, ed allo stesso tempo mediata, dall'agenzia turistica presso la quale i due acquistano «il pacchetto turistico come se fosse solo un'altra merce nel mercato di massa»⁵², in quella vissuta invece dall'«esploratore» («The explorer») e dal «gira-mondo» («The drifter»), maggiormente orientate verso la scoperta del nuovo, lontano dai sentieri battuti – anche se nel primo caso sempre all'insegna di un certo confort, mentre il secondo rifugge qualsiasi contatto con la dimensione turistica tradizionale, ritenuta da lui priva di autenticità – sembrano permanere alcune caratteristiche attribuite da Foster al viaggiatore. Il maggior contatto con la cultura ospite nell'esperienza dell'esploratore viene garantito anche dall'utilizzo da parte del turista della lingua del luogo. Sebbene nel suo caso sia l'aspetto della novità a determinare la maggior parte delle scelte, egli conserva una relazione con le abitudini derivanti dal suo stile di vita nativo. Il gira-mondo viene identificato da Cohen come un turista che, abbandonata la propria “bolla ambientale”, si immerge in quella incontrata⁵³. Più articolata appare invece la categorizzazione formulata dall'antropologa americana Valene L. Smith⁵⁴ la

⁵⁰ «“Environmental bubble” within which he functions and interacts in much the same way as he does in his own habitat». Ivi, p. 167.

⁵¹ «Most tourists seem to need something familiar around them, something to remind them of home, whether it be food, newspapers, living quarters, or another person from their native country. [...] They would like to experience the novelty of the macroenvironment of a strange place from the security of a familiar microenvironment». Ivi, p. 166.

⁵² «This tourist type buys a package-tour as if it were just another commodity in the moderate mass market». Ivi, p. 167.

⁵³ «He tries to live the way the people he visits live, and to share their shelter, foods, and habits, keeping only the most basic and essential of his old customs. The drifter has no fixed itinerary or timetable and no well-defined goals of travel. He is almost wholly immersed in his host culture. Novelty is here at its highest, familiarity disappears almost completely». Ivi, p. 168.

⁵⁴ Sugli studi di Valene L. Smith si è consultato la seconda edizione rivista e aggiornata dell'introduzione (pp. 1-21) e del contributo «Hosts and Guests. Eskimo Tourism: Micro-Models and Marginal Men», in (Id., a cura di), *Hosts and Guests. The Anthropology of Tourism*, University of Pennsylvania Press,

quale, sempre in relazione alla capacità di adattamento alla comunità locale, elabora ben sette profili: «Explorers», «Elite tourists», «The Off-beat tourist», «The Unusual tourist», «Incipient Mass tourism», «Mass tourism», «Charter tourists»⁵⁵.

Nella definizione dello sguardo del turista vengono individuate da Urry come risultante di un determinato contesto storico-sociale due differenti tipologie: quello “romantico”, posto in netta contrapposizione a quello “collettivo”. Nel primo caso si tratta di uno sguardo emotivo che trova la propria situazione nell’epoca romantica e che vede il proprio sviluppo all’interno della dimensione solitaria che accompagna il viaggiatore nella sua esperienza durante la quale egli stringe attraverso il proprio sguardo una relazione con gli oggetti in una sorta di «soggettività semispirituale» contemplativa attraverso la quale ammirare un paesaggio, così come un monumento⁵⁶.

Philadelphia 1989, pp. 55-82 [I ed. V.L. Smith, «Hosts and Guests. Eskimo Tourism: Micro-Models and Marginal Men», in (Ead., ed.), *Hosts and Guests. The Anthropology of Tourism*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1977, pp. 51-70].

⁵⁵ In ordine decrescente rispetto al grado di interazione con il luogo, come prima tipologia, i cui componenti corrispondono però ad un numero molto limitato all’interno dei flussi turistici, viene presentata quella dell’«esploratore», la più orientata verso il desiderio di scoperta e conoscenza. Tale categoria è forse la più lontana da ciò che viene inteso secondo il senso comune come “turista”, tanto da essere definita dalla studiosa stessa «affin[e a quella degli] antropologi che vivono come osservatori partecipi attivi tra la “loro” gente». Nonostante ciò, anche nell’esperienza dell’esploratore impegnato ad assaporare e toccare con mano la nuova cultura, è dal «walkie-talkie» o dalla borsetta dei medicinali che porta con sé che affiorano le tracce del proprio «*humus* d’origine». Segue la categoria dei «turisti d’élite», i turisti «in tournée», coloro che sono stati «quasi ovunque» e che, avendo a disposizione ingenti somme di denaro, le impiegano per «[p]assa[re] la notte nelle case indiane Kuna, dorm[ire] sulle amache, [farsi] mordere dai parassiti, mangia[re] cibo nativo [... adattandosi alle abitudini del luogo con la motivazione che] “se loro [i nativi] possono vivere così per tutta la vita, possiamo [farlo anche noi], per una settimana”». All’insegna dell’avventura si svolge il soggiorno dell’«off-beat», del turista “controcorrente” il quale, allontanandosi dai sentieri più battuti (o sicuri) cerca nella dimensione stra-ordinaria un’esperienza fuori dalla norma, mentre più breve ed organizzata è quella del turista «insolito», il quale grazie all’acquisto di un tour organizzato spende due o tre giorni a contatto con una cultura primitiva, «fotografando le donne e/o gli interni delle loro case [ma sempre tenendo a portata di mano] il suo pranzo “sicuro” e la bibita in bottiglia piuttosto che [prendere parte ad] un banchetto tradizionale». Se la differenziazione del «turismo di massa» da quello «incipiente» risulta per lo più determinata da fattori numerici – organizzato in gruppi “stagionali” nel primo caso, e da singoli individui o poche persone nel secondo – ad accomunare entrambe le tipologie è la ricerca di servizi occidentali sia che ci si trovi in Guatemala, nell’Artico o ai Caraibi. Il turismo di massa coinvolge i visitatori appartenenti alla classe media i quali, nonostante la molteplicità di interessi per cui intraprendono il viaggio, vengono accomunati dalla pretesa di trovare nelle strutture ricettive tutto ciò di cui hanno bisogno, raccolto dalla Smith dal motto «you get what you pay for». Infine le grandi frotte dei «turisti charter», all’interno delle quali le preferenze e potenziali curiosità del singolo individuo si perdono negli itinerari e nelle attività già comprese nel pacchetto turistico e prestabilite per l’intero gruppo, spesso contrassegnato da un numero e spostato da una destinazione all’altra per mezzo di interi autobus. La possibilità di scelta per il turista charter appare talmente limitata da non poter scegliere, talvolta, neanche la destinazione del proprio viaggio, magari vinto in occasione di attività promozionali dei tour operator, o acquistato con pacchetti convenzionati. V.L. Smith, «Introduction», cit., pp. 11-14.

⁵⁶ N. Leotta, *Approcci visuali di turismo urbano: il tempo del viaggio, il tempo dello sguardo*, Hoepli, Milano 2005, p. 15.

Dall'altro lato si trova invece lo sguardo "collettivo", eredità della dimensione di massa che vede il proprio sviluppo dal secondo dopoguerra e con maggiore afflato nelle folle turistiche che dagli anni Sessanta del XX secolo che fanno della dimensione ricreativa e conviviale la cifra nella quale si raccolgono le grandi masse che affollano gli stabilimenti balneari, così come le città d'arte. Ed è infatti nella cifra "collettiva" che, come emergerà nel capitolo seguente, si configurerà lo sguardo del turista cineamatore, spesso incapace, anche nel caso di differenti contesti culturali di provenienza, di elaborare le impressioni del proprio viaggio in modo personale, finendo invece nella maggior parte dei casi per aderire a strutture visuali e narrative stereotipate.

La nascita di uno sguardo moderno si svilupperebbe però per Urry già alla fine del XIX secolo, periodo nel quale una nuova forma visiva si impone attraverso la pratica fotografica di "segni mobili" che vanno a plasmare la cultura visuale in connessione alle modalità inedite con cui le grandi capitali vengono vissute e visitate. Tale plasmazione dell'immagine urbana connessa all'immagine fotografica in relazione della quale avviene la trasformazione dello sguardo del turista innesterebbe le fila del proprio sviluppo nel tessuto urbano parigino che nella seconda metà dell'Ottocento viene ridefinito con l'attuazione del progetto di intervento urbanistico nel cuore medievale della città di Parigi voluto da Georges Eugène Haussmann attraverso la costruzione dei *boulevard*. È per mezzo di questo intervento che la città trova la ridefinizione spaziale non solo finalizzata ad una maggiore funzionalità⁵⁷, ma al contempo alla costituzione di una nuova struttura visiva grazie alla quale viene definito ciò che da quel momento sarebbe divenuto possibile «essere visto o guardato»⁵⁸. Quello dei *boulevard* rappresenta un punto interessante anche per una ricerca che pur muovendosi all'interno di un ambiente diverso, quello toscano, pone però al centro la conformazione di uno spazio strutturato nella sua capacità di trasformare lo sguardo sia dei locali, sia dei futuri visitatori. Ed è proprio ai margini dei *boulevard* dove vengono aperti i piccoli negozi e, soprattutto, i *café* che prendono forma le rappresentazioni iconiche della città di Parigi, tanto da divenire simbolo internazionalmente riconosciuto di una «vie Parisienne»⁵⁹

⁵⁷ Si ricorda a tal proposito che il progetto vedeva come prima necessità applicativa quello del rapido movimento delle truppe all'interno del tessuto urbano.

⁵⁸ J. Urry, *The Tourist Gaze*, cit., p. 193. È attraverso la definizione di questi viali e la relativa progettazione di vedute panoramiche che viene offerta la possibilità di compiere passeggiate al loro interno capaci di condurre ad un «climax drammatico»

⁵⁹ *Ibidem*.

raccontata dai pittori impressionisti prima e dai fotografi poi⁶⁰ in una sorta di catalogo teso ad accogliere le immagini di un nuovo stile di vita che vi stava prendendo forma⁶¹. La folla senza volto brulicante lungo i grandi viali ben si presta ad essere popolata da quegli individui ai margini della società capaci di spostarsi da un luogo all'altro, di viaggiare, arrivare in una città «muoversi senza farsi notare, osservando e facendosi osservare»⁶² per poi ripartire: è il «*flâneur* vagabondo»,⁶³ colui che incarna il mito dell'eroe moderno.

Se però per Benjamin la figura del *flâneur*, proprio per il suo procedere “a zozzo” osservando ciò che gli accade intorno, appare ben distinta da quella della folla turistica da lui attraversata e dalla quale si distingue, il *flâneur* diviene allora per Urry un precursore del turista del Novecento dove la connessione trova il ponte della relazione nello sguardo che gli viene rivolto e che rivolge ai luoghi e agli oggetti che incontra e a cui il turista del XX secolo frappa l'obiettivo fotografico.

Come ben riassunto nel saggio *Il turista e i suoi paradossi* firmato da Maria Pietronilla Penna, Sandro Mocchi, Cristina Sechi, Baingio Pinna, la figura del *flâneur* benjaminiano, in quanto prodotto della Rivoluzione industriale, «senza pulsioni, attento, ma distaccato. Un uomo senza passioni, dunque senza identità»⁶⁴ porterebbe il sociologo Zygmunt Bauman⁶⁵ a riconoscerlo non tanto come figura della modernità, quanto della post-modernità «epoca nella quale l'individuo ha difficoltà a definirsi, a diventare e costruire per sé una identità ben costruita e duratura»⁶⁶. Sia per Benjamin, sia per Bauman ciò che accomunerebbe la figura del *flâneur* a quella del turista è la dimensione motoria attraverso la quale entrambi compiono un'esperienza di ricerca.

⁶⁰ Appare opportuno ricordare a tal proposito, seppur sviluppata in senso opposto, l'attività fotografica di Eugène Atget che invece tra la fine dell'Ottocento e i primi due decenni del secolo successivo è impegnato in un'attività di documentazione fotografica dell'architettura e dell'assetto urbano della vecchia Parigi della quale veniva data traccia della sua forma passata attraverso la realizzazione di oltre diecimila lastre di vetro nelle quali vengono impressionate le immagini delle botteghe, dei mestieri e di interi quartieri destinati a scomparire sotto la mole dei grandi magazzini e degli altri edifici nei quali la città moderna vedeva trasformati i propri profili.

⁶¹ Nonostante con i *boulevards*, per la cui edificazione si era proceduto alla distruzione dei vecchi *quartiers*, fosse stato attuato il tentativo della rimozione dell'immagine di squallore e degrado dalla vista delle classi altolocate parigine e, di conseguenza, poi dai viaggiatori, Parigi assume ancor più l'immagine della città del vizio, legata all'ostentazione di un lusso volgare e all'interno della quale si sviluppa la nuova figura del *flâneur*. Cfr. T.J. Clark, *The Painting of Modern Life*, Thames & Hudson, London 1984, pp. 46-47; J. Urry, *The Tourist Gaze*, p. 195.

⁶² J. Urry, *The Tourist Gaze*, p. 195.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ M. P. Penna, S. Mocchi, C. Sechi, B. Pinna, «Il turista e i suoi paradossi», in A. Albanese, C. Cristini (a cura di), *Psicologia del turismo: prospettive future*, Franco Angeli, Milano 2007, p. 104.

⁶⁵ Si fa qui riferimento a Z. Bauman *La società dell'incertezza*, il Mulino, Bologna 1999.

⁶⁶ M. P. Penna, S. Mocchi, C. Sechi, B. Pinna, «Il turista e i suoi paradossi», cit., p. 104.

Il discrimine tra questo [il *flâneur*] ed il turista è il tipo di spazio a cui tendere, l'altrove da guardare. Il *flâneur* operava essenzialmente in città; anche quello post-moderno, ma una città diversa, fatta di centri commerciali, di spazi decentrati e marginali, di spazi virtuali. [...] Il turista, invece, abbandona la città, esce dalla sua città. Ma per tornarvi quanto prima perché in città c'è una casa dove tornare [...]. È la serenità della casa che spinge il turista a nuove avventure⁶⁷.

La relazione tra la figura del *flâneur* e quella del fotografo che si muove tra le vie del tessuto urbano trova conferma nelle riflessioni di Susan Sontag per la quale la fotografia acquisirebbe una propria identità come «prolungamento dell'occhio del *flâneur* borghese» per cui il fotografo diverrebbe «una versione armata del viandante solitario» e imbracciata la propria macchina si muoverebbe alla scoperta della città «come paesaggio di estremità voluttuose»⁶⁸.

III.2 Paesaggi migrati

Come messo in evidenza da Chalfen, nonostante la stessa copertina della prima edizione del volume a cura di Valene Smith ritragga un turista intento ad usare la cinepresa (fig. 207), nessuno degli studi sociologici menzionati si apre a riflessioni su come il nuovo medium si trovi ad agire nella relazione che le varie tipologie di turista sviluppano con il luogo esperito. Quali sono quindi gli esiti visivi a cui approda la pratica cinematografica amatoriale legata all'esperienza dell'esploratore e in quali casi, invece, potrebbe essere opportuno parlare di una ricostruzione della “bolla ambientale” da parte del turista cineamatore? Prima di tentare l'individuazione di tali forme assunte dall'immagine in movimento durante l'esperienza di viaggio e quella turistica, appare opportuno ricordare che, benché come sostenuto da Massimo Locatelli, il turismo nasca non solo in connessione alla creazione delle «grandi reti di trasporto pubbliche e le prime infrastrutture ricettive di massa, ma soprattutto quando iniziano a codificarsi modelli e tecnologie che permettano la diffusione di uno sguardo turistico: in

⁶⁷ Ivi, pp. 104-105.

⁶⁸ La serie delle citazioni è tratta da S. Sontag, *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York, [trad. it. *Sulla fotografia. Realtà e immagine della nostra società*, Giulio Einaudi editore, Torino 2004 (I ed. 1978) p. 49.

particolare, con la fotografia e con i viaggi organizzati»⁶⁹, come precisato da Alice Cati tali testimonianze documentarie legate nello specifico alla pratica cinematografica di viaggio rappresentano «una pratica di consumo altamente elitaria [che contribuisce], pertanto, a delineare *un patrimonio visivo di classe*»⁷⁰.

È infatti per prima la pratica fotografica ad offrire al dilettante in viaggio un'occasione di rappresentazione mediata dal medium tecnologico dei luoghi visitati. Torniamo allora al punto di partenza, alla ricerca di un punto di vista che dall'immagine fissa migri nei paesaggi in movimento. «[L]a stretta parentela»⁷¹ che lega la fotografia al cinema amatoriale è evidente. Come ricordato da Elena Mosconi, si fonda anzitutto su una condivisione di spazi all'interno dei quali le due pratiche prendono forma a costituire un terreno comune tanto nei cineclub, quanto nelle rubriche o nelle colonne dedicate alla pratica fotografica all'interno dei periodici dove, in un primo momento, emerge il dibattito sul cinema amatoriale. Si tratta però anche di una relazione di tipo tecnologico-strumentale che nei primi modelli di cinepresa vede la possibilità di ripresa progressiva dell'immagine in movimento condividere nello stesso corpo della camera la possibilità di realizzare – grazie alla modalità passo uno – immagini istantanee. «In questa coabitazione c'è pure una reciproca influenza: per esempio il ritratto fotografico, che vanta un'eredità pittorica, viene influenzato dal dinamismo del mezzo cinematografico e riceve un impulso verso il movimento nell'istantanea, nell'immagine colta al volo»⁷². Al contempo, nel ritratto come nella ripresa della figura intera filmata dal cineamatore (come emergerà con maggiore evidenza nel capitolo successivo dedicato all'analisi delle pellicole) riaffiora in numerose occasioni l'istinto da parte del soggetto al di là dell'obiettivo di mettersi in posa, tentando di mantenere nel fluire dei fotogrammi in avanzamento la fissità del corpo e dell'espressione del volto, riservata finora al mezzo fotografico.

Richard Chalfen, in luogo di una più ampia teorizzazione sulla *home mode communication*, traccia tipologie relazionali grazie alle quali poter comprendere il ruolo assunto dalla pratica fotografica connessa al turismo. Partendo dalla definizione di Worth sulla comunicazione quale «processo sociale all'interno di un contesto specifico, i cui segni sono prodotti e trasmessi, percepiti e trattati come messaggi dotati di un

⁶⁹ M. Locatelli, «Lo sguardo del cineturista... », cit. p. 554.

⁷⁰ A. Cati, *Pellicole di ricordi...*, cit., p. 145 (corsivi come in originale).

⁷¹ E. Mosconi «Il cinema per tutti...», cit., p. 457.

⁷² *Ibidem*.

significato che può essere inferito»⁷³, lo studioso elabora la sua teorizzazione della *home mode communication*: una comunicazione attuata interpersonalmente o per piccoli gruppi la quale si trova ad agire all'interno di un determinato contesto di tipo domestico (*home*), attraverso molteplici tipologie di «forme simboliche» (*mode*). Quello di “modo” è un concetto ampio, applicabile ad una molteplicità di modalità mediali, per cui la scrittura, la pittura, il disegno, la fotografia, i filmati, sono solo alcune delle forme attraverso le quali questo tipo di modello comunicativo riesce ad attuarsi. L'atto della comunicazione, al quale non pertiene la sola messa in forma ma anche l'attività ricettiva, trova nella dimensione domestica praticata anche dai parenti e gli amici più stretti, e quindi nella conoscenza reciproca, la condizione necessaria ad una comprensione dell'oggetto simbolico che vada oltre la superficie⁷⁴.

Chalfen innanzitutto riporta la necessità di sviluppare l'analisi partendo dall'osservazione di determinate categorie di turisti in relazione al «tip[o] di comportamento fotografico o (tipi di) contenuti dell'immagine», e in aggiunta la definizione di un *modus operandi* adottato nella pratica fotografica attuata nei luoghi di destinazione e le «reazioni della comunità locale»⁷⁵ rispetto all'atto fotografico. Se la strutturazione di un metodo di osservazione attuato su tali relazioni trova una piena applicabilità nello studio della produzione fotografica amatoriale turistica, la comprensione delle modalità attraverso le quali l'esperienza di viaggio avviene nelle «forme vicarie» in cui trovano posto le proiezioni di diapositive o di filmati di viaggi intrapresi da amici – escluse dall'orizzonte di osservazione scelto da Chalfen – potrebbe invece rappresentare un importante tassello per lo studio della pratica cinematografica amatoriale tesa alla narrazione del viaggio compiuto. Quale forma di *home mode communication*, l'oggetto simbolico del filmato di viaggio non troverebbe, infatti, la sua finitezza nei confini della pellicola, bensì si estenderebbe alle modalità di proiezione interessate spesso in una pratica di ri-narrazione, parte integrante del suo modo di funzionamento. L'esperienza turistica dello spettatore attuata attraverso la

⁷³ S. Worth, *Pictures Can't Say Ain't, Studying Visual Communication*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1981, p.165, op. cit. in R.M. Chalfen, *Snapshot Versions of Life*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, Ohio 1987 [tr.it. *Sorrida, prego! La costruzione visuale della vita quotidiana*, Franco Angeli, Milano 1997, p.31].

⁷⁴ «Vedremo che le persone che usano i canali della *home mode*, si conoscono personalmente: i fotografi di solito si conoscono o sanno qualcosa degli individui nelle foto che fanno, come i fruitori delle foto conoscono il fotografo e per lo più conoscono e possono identificare i soggetti delle foto [... per cui] fotografi e fruitori devono condividere un certo bagaglio di informazioni, per dare un senso alle proprie foto». La serie delle citazioni è tratta da R.M. Chalfen, *Snapshot Versions of Life*, cit. p. 31.

⁷⁵ Ivi, p. 134.

forma vicaria rappresenterebbe in tal senso un elemento fondamentale per lo studio delle modalità attraverso le quali il turista cineamatore racconta il proprio viaggio. Il necessario allontanamento dall'ambiente domestico⁷⁶ porterebbe il turista ad interagire con un nuovo contesto⁷⁷.

Esiste, però, un ulteriore orizzonte di analisi che lascerebbe emergere, secondo lo studioso, modalità di rappresentazione del luogo mediate dalla camera tutt'altro che prive da condizionamenti: se la pratica fotografica connessa al turismo può presentare una duplice origine (o destinazione) – per cui esiste sia una fotografia realizzata dal turista sul luogo, sia una fotografia prodotta dalla comunità locale che vede nel turista il destinatario di tale oggetto – pur accompagnando tale distinzione con l'ulteriore precisazione di una pratica che mentre nel primo caso impegna un dilettante, dall'altro vede il desiderio di restituire l'immagine del luogo affidata alle mani esperte del professionista, la comparazione delle due immagini potrebbe infatti permettere la verifica dell'aderenza da parte del dilettante a schemi di rappresentazione degli oggetti turistici promozionali che mostrano il luogo stesso, secondo il suo profilo migliore. Si ricorda a tal proposito che il ricorso all'adozione di schemi compositivi per la rappresentazione di edifici e monumenti mutuati dalle fotografie messe a disposizione dai locali per i turisti rappresenta una pratica incoraggiata dalla manualistica destinata al cineamatore. Proprio al fine di effettuare riprese capaci di restituire i palazzi e le sculture secondo il loro aspetto migliore, viene infatti consigliato dagli autori dei manuali l'acquisto sul posto di cartoline fotografiche.

⁷⁶ «Tourism is basically a form of recreation expressed either through travel or through a temporary change of residence». D. Greenwood, «Tourism as an Agent of Change: A Spanish Basque Case», in *Ethnology*, 1, 1972, p. 80. E ancora: «[i]l turismo, viaggio eminentemente orientato al piacere, può essere considerato come una de-locazione del tempo libero rispetto agli spazi del tempo ordinario ed una sua ri-locazione temporanea». A. Savelli, «Gli spazi del turismo nella società globale», in Id. (a cura di), *Turismo, territorio, identità. Ricerche ed esperienze nell'area mediterranea*, Franco Angeli, Milano 2008 (I ed. 2004), p.12.

⁷⁷ «The particular kind of social relationships that travellers and their hosts have with each other would seem to be major factors determining whether understanding or misunderstanding is being fostered by touring. [...] From the social-psychological standpoint, touring may be seen to consist of a series of "encounters" in which one or more visitors, or outsiders, interact with one or more hosts, or insiders, in a network of supplementary goals and sets of expectations. Touring means the juxtaposition, at each of a series of different locations, of visitors who are on the move to enjoy themselves and "see the world," and hosts who are relatively stationary and who have the function of catering to these visitors' needs and wishes. International touring is that particular series of situations in which the national, and usually the cultural backgrounds of the visitor and the host are different». W.A. Sutton, «Travel and Understanding: Notes on the Social Structure of Touring», in *International Journal of Comparative Sociology*, 2, 1967, pp. 218, 220.

Chalfen sottolinea, inoltre, il ruolo spesso tutt'altro che passivo svolto dalla comunità ospite nella scelta delle immagini, e quindi nella definizione dell'immaginario legato al luogo. A tale fine, insieme alle fotografie delle "bellezze del luogo" e alla serie di immagini *souvenir* disponibili in diapositive, negli album tematici, così come in piatti, tazze e magliette, a concorrere alla determinazione dello scorcio capace di restituire l'immagine del luogo viene riportato l'impiego di segnaletica che suggerisca al turista da dove poter ottenere le «vedute migliori», come l'indicazione di "bel vedere" nel quale viene garantito il miglior punto di vista dal quale poter osservare il panorama, o ancora il caso più esplicito «della segnaletica stradale francese tipo *la belle vue* oppure *une vue unique* che non solo indica dove fermarsi, ma spiega persino come regolare al meglio l'esposizione fotografica in tre lingue»⁷⁸. Ma nell'esperienza turistica c'è anche la pratica fotografica come atto «predatorio», che trova per Susan Sontag origine nel 1869 con il compimento della ferrovia transcontinentale che apre le frontiere del West alla «colonizzazione fotografica»⁷⁹.

Il fotografo saccheggia e insieme conserva, denuncia e insieme consacra. [...] Posti di fronte alla spaventosa vastità ed estraneità di un continente da poco colonizzato, gli americani si servivano della macchina fotografica per prendere possesso dei luoghi che visitavano. La Kodak fece affiggere cartelli all'ingresso di molte cittadine, con l'elenco delle cose da fotografare. Altri cartelli indicavano nei parchi nazionali i luoghi dove dovevano mettersi i visitatori con le loro macchine⁸⁰.

Se quindi è la stessa comunità ospite a determinare il punto di vista dal quale il turista potrà osservarla, offrendo quindi all'obiettivo una realtà «preconfezionata», la ragione sarebbe da rintracciare nella volontà da parte degli autoctoni di riappropriazione «degli spazi intimi della vita privata al riparo da occhi indiscreti»⁸¹, in una pratica che richiama quella dei «modelli culturali» descritti da Valene Smith la quale, riferendosi a vere e proprie ricostruzioni di «musei viventi» vi vede dei «modelli etnografici [...] pronti a] soddisfare le aspettative [...] del turista»⁸².

⁷⁸ R.M. Chalfen, *Snapshot Versions of Life*, cit. p. 144.

⁷⁹ La serie delle citazioni è tratta da S. Sontag, *On Photography*, cit., p. 57.

⁸⁰ Ivi, pp. 57-58.

⁸¹ R.M. Chalfen, *Snapshot Versions of Life*, cit. p. 144.

⁸² «Model cultures have been successfully developed as reconstructions of a historic past in, for example, Williamsburg, Plymouth Plantation, Old Sturbridge Village, and Mystic Seaport in the United States, as well as in the many folk museums of Europe. These turn time back a century or two, affording a scale against which visitors can measure progress, and be reminded of the hardships encountered by their

Nonostante queste ultime osservazioni possano condurre la relazione tra la pratica fotografica e l'esperienza turistica a culture forse troppo lontane affinché possa apparire possibile un legame con lo sguardo del turista volto verso il paesaggio cittadino europeo – e quindi toscano –, appare però opportuno ricordare l'interesse – sempre testimoniato dalla manualistica – rivolto dai turisti al folclore locale dove attraverso cortei, pali, giostre e altre manifestazioni, anche gli autoctoni occidentali attuano una vera e propria messa in scena di un passato spesso poco aderente alla realtà.

Dall'altro lato dell'obiettivo si trova l'occhio del fotografo, uno sguardo che non può dirsi neutro, in quanto impegnato anch'egli in una pratica rappresentativa del luogo. Ed è qui che appare opportuno recuperare la premessa fatta da Chalfen sulle riflessioni dell'immagine fotografica come forma simbolica impiegata in un processo di comunicazione. «Queste forme, prese nella loro totalità, comprendono ciò che noi conosciamo come nostro *ambiente simbolico*»⁸³. In richiamo alle teorizzazioni sulle forme simboliche sviluppate da Ernst Cassirer⁸⁴, alle trasformazioni simboliche di Susanne Langer⁸⁵, ai molteplici mondi simbolici costruiti dal processo di *worldmaking* di Nelson Goodman⁸⁶ e alla pluralità degli ambienti simbolici di Sol Worth⁸⁷, Chalfen pone come punto di partenza la «collezione di fotografie e video[...] come] uno dei molti mondi costruiti» in cui la pratica fotografica, come quella cinematografica, diviene lo strumento attraverso il quale «l'uomo costruisce, codifica, produce e ricostruisce, decodifica, interpreta il sistema dei simboli visivi»⁸⁸ tanto da entrare in campo non solo nell'atto produttivo, ma anche nel momento della fruizione. Le immagini fotografiche, così come i filmati amatoriali, non corrispondono quindi a «copie della realtà», quanto ad una loro costruzione, la quale può essere effettuata in

forebears. Many are also “living museums” where schoolchildren may spend a day or two and learn history firsthand. [...] Popular and profitable, these models appear to meet the ethnic expectations of the tourist. Although only a reconstruction of the life-style they had hoped to observe, these models offer a more accurate ethnographic view than is reflected in the modern native culture, and allow the visitor the freedom to wander and photograph at will». V.L. Smith, «Introduction», in (Ead., ed.), *Hosts and Guests...*, .cit., pp. 10-11.

⁸³ R.M. Chalfen, *Snapshot Versions of Life*, cit. p. 26.

⁸⁴ Cfr. E. Cassirer, *An Essay on Man*, Yale University Press, New Haven 1944 [trad. it. *Saggio sull'uomo. Introduzione a una filosofia della cultura*, Longanesi, Milano 1948].

⁸⁵ Cfr. S. Langer, *Philosophy in a new Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1942, [trad. it. *La filosofia in una nuova chiave. Linguaggio, mito, rito e arte*, Armando Editore, Roma 1972 (I ed. 1969)].

⁸⁶ Cfr. N. Goodman, *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing Co., Indianapolis 1978.

⁸⁷ Cfr. S. Worth, *Toward an Anthropological Politics of Symbolic Forms*, in D. Hymes (ed.), *Reinventing anthropology*, Vintage, New York 1974 (I° ed. 1969), pp. 335-364.

⁸⁸ La serie delle citazioni è tratta da R.M. Chalfen, *Snapshot Versions of Life*, cit. p. 27.

modo molteplice e comunque aderente a come «le persone hanno strutturato un particolare modo di vedere il mondo»⁸⁹.

In una più recente riflessione sulla fotografia turistica Maria Giulia Dondero pone come requisito necessario allo studio di tale pratica per l'individuazione di modelli stereotipati la definizione delle forme di rappresentazione attuando una distinzione tra le immagini di paesaggi naturalistici e quelle di paesaggi urbani all'interno dei quali l'obiettivo trova il proprio soggetto prediletto nelle città d'arte. La studiosa riporta l'immagine fotografica turistica ad una zona liminare tra la foto di famiglia e quella del reportage di viaggio, dove la prima funziona come atto di «testimonianza e appropriazione» e si configura in quanto «messa in scena degli affetti»,⁹⁰ come traccia mnemonica che entra a far parte del più vasto album di famiglia, mentre dall'altra diviene il mezzo attraverso il quale documentare e scandire, enumerando attraverso le immagini, gli edifici e i monumenti appartenenti al luogo visitato. A differenza di quanto accade invece con il reportage fotografico di viaggio, il turista attraverso le sue fotografie, con le quali costruisce la memoria dell'esperienza compiuta insieme alla famiglia o ad un gruppo di amici, non cercherebbe quindi di restituire un racconto esaustivo del luogo, né tantomeno risulterebbe essere mosso da ambizioni di «artisticità»: questo tipo di fotografia si troverebbe a funzionare sì come un atto di documentazione, privo del desiderio di costruzione di un'immagine la cui validità sia attribuibile ad un orizzonte di osservazione storico o sociologico, bensì connesso piuttosto alla sfera degli affetti, la cui pratica, così come la fruizione, si svolgeranno in una dimensione privata. A tal proposito, risulta allora opportuno chiedersi quanto anche nelle pellicole cinematografiche realizzate dal turista-cineamatore in viaggio permangano le tracce di una dimensione familiare. Seguendo la metodologia tracciata da Dondero, risulta inoltre necessario distinguere tra pellicole in cui il turista «traccia» il proprio racconto delle città d'arte visitate secondo due tipologie di soggetti scelti: da un lato appaiono infatti le immagini delle architetture e dei monumenti connotati da una spiccata riconoscibilità, aderenti ad un modello visivo iconico del luogo visitato, dall'altro si trovano, invece, quelle impressioni che rappresenterebbero il punto di arrivo delle ricerche del turista che, attraverso il proprio obiettivo, esplora il tessuto urbano

⁸⁹ Ivi, p. 28.

⁹⁰ M. G. Dondero, «La fotografia turistica fra souvenir di famiglia e reportage di viaggio», in P. Basso Fossali, Ead., *Semiotica della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche d'analisi*, Guaraldi, Rimini 2006, p. 269.

alla volta di scorci inediti e viste suggestive. La pratica fotografica turistica sembra così richiamare l'atto predatorio teorizzato dalla Sontag, attraverso il quale il turista cerca di appropriarsi della città dando origine a configurazioni di essa sia stereotipate, sia inedite ma, in questo caso, tese alla restituzione di un'immagine della città «“bella” e pacificata»⁹¹. Egli determina la propria posizione, decidendo di stare fuori dal quadro, oppure di abitare l'inquadratura. Ed è qui che la fotografia costituisce al contempo non solo una messa in scena del luogo stesso (risultato delle configurazioni sia estetiche, sia affettive connotative), ma anche la restituzione della propria traccia tesa alla resa della sua relazione con la città. Un'ulteriore distinzione vede le immagini compassate degli edifici contrapporsi a quelle degli angoli scovati, che invece appaiono avvolti da un'atmosfera suggestiva e dei quali il turista tende a restituire la dimensione non solo «visitabile, ma anche “abitabile”»⁹². In questo relazionarsi del turista attraverso il mezzo con lo spazio, l'osservazione dovrà tener conto anche della sua posa – o di come questa, nel caso del turista cineamatore deciderà di svolgerla nella sequenza di immagini in movimento – attraverso la quale egli definisce la propria presa di posizione nei confronti dello spazio così come poi sarà restituita nell'immagine impressa. La traccia fotografica emerge quindi come il risultato di una stereoscopia di sguardi che portano l'immagine a rappresentare il tessuto nel quale tre diversi punti di vista si intrecciano: un primo aderente a quello del «soggetto fotografabile sullo spazio cittadino attorno a sé»⁹³, (quindi dalla scelta della porzione di spazio catturata all'interno della cornice del fotogramma che costituirà il luogo della messa in scena del soggetto ritratto); un secondo dato dalla scelta del punto di vista attraverso il quale il turista restituisce se stesso e per mezzo del quale egli aderisce ai « cliché rappresentazionali » che vedono il soggetto che si mette in posa impegnato nella resa di se stesso secondo una configurazione fenomenologica pre-visualizzata (che vede quindi il turista aderire attraverso la scelta della messa in posa a quei modelli rappresentativi di cui ha già preso visione tale da «trasform[arlo] anticipatamente in immagine»⁹⁴ e che ben sembrano richiamare il ripetersi delle messe in posa (sempre allo stesso modo e sempre negli

⁹¹ Ivi, p. 270.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Ivi, p. 271.

⁹⁴ «Molto spesso però [...] sono stato fotografato sapendo che lo ero. Orbene, non appena io mi sento guardato dall'obiettivo, tutto cambia: mi metto in atteggiamento di “posa”, mi fabbrico istantaneamente un altro corpo, mi trasformo anticipatamente in immagine. Questa trasformazione è attiva: io sento che la Fotografia crea o mortifica a suo piacimento il mio corpo». R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Seuil 1980; tr. it. *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980, p. 12.

stessi luoghi) dei compagni di viaggio ritratti nelle pellicole del cineamatore. Infine, un terzo livello, il quale implica una sorta di «accomodamento visivo», un atto attraverso il quale il soggetto trova il proprio spazio, uno spazio all'interno del quale si sente parte (che trova quindi la propria corrispondenza non tanto nella dimensione visiva, quanto in quella sensoriale)⁹⁵.

Altro aspetto che secondo Dondero costituirebbe un elemento caratterizzante le immagini fotografiche realizzate dal turista, che potrebbe trovare applicazione nelle immagini in movimento realizzate dal dilettante, è quello di un'immagine tesa alla restituzione di una «doppia frontalità in tensione»⁹⁶, nella quale è il raddoppiamento del *recto* di entrambi i soggetti ritratti perfettamente a fuoco⁹⁷ – a sottolinearne così la pari importanza testuale – a imporsi davanti all'obiettivo, per cui vediamo la facciata del monumento e la persona che ad esso si dà di spalle. La presenza umana all'interno della fotografia turistica assume così una duplice forma: quella frontale dei compagni di viaggio in posa con lo sguardo rivolto in camera e quella dei locali, ritratti spesso di profilo intenti nelle loro attività quotidiane. La scelta della frontalità per il primo caso, condivisa spesso dalla pratica cinematografica del turista cineamatore, rispondendo alla necessità di rendere il soggetto pienamente riconoscibile, in grado così di partecipare in modo quanto più chiaro alla dimensione memoriale dell'album fotografico dei ricordi di famiglia, farebbe emergere nelle pellicole cinematografiche girate dal dilettante la dimensione familiare alla quale queste sono quindi destinate, e che prevedono come necessario il chiaro riconoscimento dei soggetti affinché il rito ri-narrativo della proiezione possa avere atto.

A quanto rintracciato da Dondero sull'iscrizione del soggetto all'interno dell'immagine del monumento impressa nella traccia fotografica, attraverso la quale il soggetto conferma la propria presenza all'interno di un dato ambiente di cui l'alto valore artistico-culturale appare inconfutabile, nella conformità con la pratica cinematografica dilettantesca si potrebbe allora forse aggiungere una retroazione

⁹⁵ «Per inquadrare un frammento di mondo è necessario innanzitutto sentirsi presi nel mondo. Sono delle componenti sensoriali non visive che mobilitano l'intenzionalità di fotografare un avvenimento». S. Tisseron, *Le mystère de la chambre claire*, Flammarion/Les Belles Lettres, Paris 1996, p. 168, (tr. di Pierluigi Basso Fossali e Maria Giulia Dondero in M.G. Dondero, «La fotografia turistica fra souvenir di famiglia e reportage di viaggio», cit., p. 272).

⁹⁶ Ivi., p. 273.

⁹⁷ Dondero evidenzia a tal proposito l'esclusione dall'album dei ricordi di quelle immagini nelle quali i soggetti appaiono ritratti sfuocati: il ricorso al flou, così come a quello di effetti di sovraesposizione o riflessi luminosi, sarebbe invece riconosciuto come cifra stilistica dei «reportage di viaggio a statuto artistico». *Ibidem*.

dell'immagine documentaria del contatto con il luogo di culto verso la valorizzazione dell'esperienza vissuta, per cui la traccia del turista di fronte al monumento concorrerebbe a confermare, o addirittura ad accrescere, il valore del viaggio compiuto. A questo tipo di immagine viene quindi contrapposta quella realizzata dal turista in cui lo scenario è invece quello del paesaggio naturale. Sia nel caso in cui questo faccia da sfondo alla posa dei compagni di viaggio, sia – come secondo Dondero più spesso accade – rappresenti esso stesso il soggetto dell'inquadratura, attraverso tale genere di immagine il turista mirerebbe non tanto alla documentazione (e quindi alla conferma della “presa visione” di un edificio o di uno scorcio talmente noto del luogo da rappresentare una sorta di iconico *must have*⁹⁸ dell'esperienza vissuta), quanto piuttosto a restituire l'immagine suggestiva di luoghi ancora «da esplorare, addirittura da scoprire»⁹⁹. Mentre quindi attraverso la fotografia di monumento il turista fissa sulla pellicola le tappe di rotte già battute, attraverso l'immagine di paesaggio si spinge nell'esplorazione di sentieri non conosciuti, alla ricerca di viste inedite. Così facendo egli «mira alla presa del luogo anonimo»¹⁰⁰, alla conquista di un'immagine meno “da turista” e, tentando invece di calcare le orme del viaggiatore, trasforma il suo obiettivo in uno strumento attraverso il quale compiere un'avventura esplorativa del luogo al cospetto del quale si trova per la prima volta. Tale conquista avverrebbe in assenza della presenza umana, bensì attraverso la presa stessa, l'apposizione della propria firma all'immagine del panorama che si apre davanti ai suoi occhi e del quale non esistono punti di vista pre-confezionati da alcuna cartolina. Il turista-viaggiatore potrà così imprimere la propria traccia senza porre se stesso all'interno del quadro, bensì facendo in modo che «l'impronta identitaria» prenda forma attraverso le scelte stilistiche attraverso le quali deciderà di restituire la porzione del luogo scelto. L'atto fotografico con cui il turista imprime su supporto fotosensibile il paesaggio non corrisponde tanto alla «mostrazione di un oggetto» che, come quello monumentale, trova invece la sua dimensione di spettatore passivo nell'«è stato», bensì alla «rivelazione di un'esperienza del soggetto» attivo che testimonia così ciò che «è stato vissuto»¹⁰¹. Giungono a contrapporsi nelle riflessioni di Dondero alla dimensione «intimista» della foto del paesaggio, quella dell'immagine dell'edificio storico presente nella città, colto nella sua

⁹⁸ Dove il verbo inglese *to have* ben si presta a sottolineare l'immagine fotografica turistica come un atto di appropriazione dello spazio esperito.

⁹⁹ M.G. Dondero, «La fotografia turistica fra souvenir di famiglia e reportage di viaggio», cit., p. 275.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Ivi, pp. 275-276.

accezione «istituzionalizzata» del quale è necessaria una riconoscibilità «in un certo senso museificata»¹⁰². A metà strada tra le due dimensioni si trova un'ulteriore tipologia di fotografia turistica: quella dell'immagine di scorcio, una tipologia la cui realizzazione vede muovere il turista all'interno delle trame del tessuto urbano noto, alla ricerca di un punto di vista inatteso, spesso «uno sguardo di traverso, di sguincio» che mira a sorprendere la città attraverso delle viste insolite, diverse, quelle che vedono edifici e monumenti “sorpresi”, senza che sia dato loro modo di apparire nella classica messa in posa. In netta contrapposizione si trovano invece le foto-cartolina: quelle vedute della città realizzate da un punto di vista innalzato, capaci di restituire una visione d'insieme del luogo idealizzato, nella quale la presenza umana appare totalmente preclusa in quanto percepita come «fattore di disturbo»¹⁰³ alla resa patinata dell'immagine costruita nel suo equilibrio compositivo. Infine la fotografia che entra a far parte del diario di viaggio, accompagnata spesso da elementi di indicizzazione quali ad esempio il luogo, la data e l'ora nella quale l'immagine è stata realizzata. Attraverso questa tipologia di immagini, la cui cifra stilistica si attesta nell'indifferenza della restituzione del profilo migliore del luogo visitato e nella quale l'inserimento casuale di compagni di viaggio e altre presenze che spesso ne entrano inaspettatamente a farne parte, è la realizzazione dell'immagine stessa a rappresentare un atto attraverso il quale il turista documenta non tanto il luogo esperito, quanto l'esperienza stessa del viaggio. La casualità visiva attraverso la quale i luoghi vengono impressi risponde alla dimensione di una fotografia tesa a restituire una traccia quanto più «spontanea e fortuita»¹⁰⁴ che risponde alla dinamicità della dimensione di viaggio, e attraverso la quale si attesta la difficoltà del raggiungimento della meta. Tale non curanza della necessità di una messa in posa del soggetto così come della città, ne sottolinea la finalità rappresentativa di una valorizzazione dell'«accidentalità»¹⁰⁵.

L'immagine impressa nel singolo fotogramma ben si presta alla possibilità di essere riportata a singole categorie, ma ben diverso è il caso dei filmati dei cineamatori dove, spesso, le riprese di edifici e monumenti, ritratti secondo un'immagine “istituzionalizzata”, e le ben strutturate inquadrature cartolina cedono il passo al più disordinato e casuale ingresso nel fotogramma di parenti e compagni di viaggio.

¹⁰² Ivi, p. 276.

¹⁰³ Ivi, p. 277.

¹⁰⁴ Ivi, p. 278.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

La foto-diario realizzata dal turista corrisponde alla messa in scena, allo sviluppo del «*sé-ipse*» all'interno della narrazione dell'esperienza costituita dal viaggio, dove l'imprevisto si contrappone al «*modello*» pre-visto della foto-monumento e la cui presa viene attestata nella somma della costruzione di un «catalogo di identità *idem*», le immagini degli edifici confermano la fissazione della concretizzazione (*stereós*) di un'impronta (*tipo*). Nella realizzazione compulsiva e nell'accumulo delle fotografie di monumento, che nella pratica cinematografica del turista cinedilettante rappresenta una delle cifre maggiormente ricorrenti, si costruisce la traccia tesa alla restituzione di un'immagine sempre uguale a se stessa, che si attesta in conformità di ciò che appare già noto della città e per mezzo della quale si dà testimonianza di una «stratificazione»¹⁰⁶ delle pelli relative ai vari periodi storici nei quali la città ha preso forma.

II.3 Il cineamatore in viaggio

Il turismo moderno trova la propria dimensione nella compenetrazione tra uno spazio dinamico dei flussi della massa e quello virtuale e immaginario delle grandi esibizioni. In questa sovrapposizione identitaria l'orizzonte dello sguardo incrocia le forme visive dell'immagine stampata prima, poi in movimento fino alla forma audiovisiva attraverso la quale quella documentativa e quella promozionale del luogo concorrono parimenti alla sua definizione identitaria nella pratica di una «memoria sociale» che intreccia le proprie fila con quelle della «memoria familiare»¹⁰⁷ dove le pellicole del cinema di famiglia si trovano ad affiancare i ritratti e gli album fotografici. Se il viaggiatore in un primo momento trova nell'obiettivo della propria macchina fotografica l'estroflessione protesica attraverso la quale guardare il mondo durante la sua esplorazione, il passaggio dal mezzo fotografico a quello cinematografico avviene secondo un asse di continuità che – ben reso dalla lingua inglese in cui la transizione dalla *camera* alla *moving camera* si delinea sull'acquisizione del movimento da parte delle immagini finora *still* – vede la cinepresa rappresentarne la versione tecnicamente aggiornata. «Come l'aeroplano alla diligenza, come la moderna radio al primo

¹⁰⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁷ M. Locatelli, «Lo sguardo del cineturista... », cit., p. 555.

fonografo, così oggi la fotografia animata, la cinematografia, sta alla fotografia per l'effetto mille volte più emozionante e completo»¹⁰⁸.

Il passaggio di pellicola tra i due mezzi quali strumenti attraverso cui costruire il ricordo dell'esperienza stra-ordinaria è testimoniato da due articoli pubblicati negli anni Venti nel mensile «Le Vie d'Italia»¹⁰⁹. Se in *Note di Fotografia Turistica* Arturo Rossi incentra il proprio intervento principalmente sulla scelta dell'apparecchio che dovrà essere orientata ad una camera maneggevole e facilmente trasportabile¹¹⁰, l'articolo firmato a sei anni di distanza da Pietro Ubaldi, pur mostrando una maggiore sensibilità nei confronti degli aspetti tecnici – e quindi non esclusivamente tecnologici del mezzo – testimonia la resistenza dell'impressione istantanea al fianco di quella cinematografica con la quale si trova a condividere lo stesso film. L'autore, infatti, ricordando «che la cinematografia è la fotografia del movimento» e che è proprio nell'aspetto cinetico – di cui «bisogna tener sempre conto» – che risiede la differenza tra le due pratiche, riporta l'inutilità di girare riprese prolungate di soggetti immobili, limitando invece – grazie alla modalità passo uno delle cinepresa – l'impressione al singolo fotogramma¹¹¹. Le immagini di soggetti immobili, quali paesaggi e monumenti, si sarebbero così trovate nella seconda metà degli anni Venti a condividere la stesa pellicola con le riprese di scene animate.

¹⁰⁸ Anon, «La nuova arte», in *Bollettino Pathé-Baby*, marzo 1929, 5, pp. 2-3.

¹⁰⁹ Appare opportuno ricordare il legame che il Touring Club stringe con il progresso tecnologico sin dalla sua fondazione voluta nel novembre del 1884 da un gruppo di ciclisti interessati a dare inizio, attraverso la costituzione del Touring Club Ciclistico Italiano, ad un'associazione in cui l'esperienza turistica si fonde con il mezzo ciclistico. Tra l'ultimo decennio del XIX secolo e i primi anni del XX, la bicicletta è coinvolta in un cambiamento del metodo produttivo che, passando dalle mani esperte dell'artigiano a quelle dell'operaio impegnato nella catena di montaggio del prodotto in serie, ne fa passare il costo intorno al quale si aggira negli anni Novanta dell'Ottocento di 500-600 lire alle 150-200 del 1905. Insieme ad uno sviluppo tecnologico, la bicicletta appare altresì coinvolta in un cambiamento di tipo culturale: da mezzo sportivo dai «connotati semi-acrobatici» essa diviene uno «strumento di locomozione individuale» alternativo ai mezzi animali o collettivi quali il treno. Ed è sempre in relazione ad un aggiornamento tecnologico che nel marzo del 1900, con il fine di accogliere potenziali soci motorizzati il cui numero andava sempre più crescendo, la denominazione cambia in Touring Club Italiano. Lo statuto aggiornato riporta ai punti a e b dell'art.2 l'attività editoriale («guide, carte, profili o lavori atti a facilitare lo sviluppo del turismo [insieme ad] una Rivista turistica, organo ufficiale per tutti gli atti dell'Associazione») tra i «principali mezzi d'azione» (C. Agrati, «Relazione sulla Revisione dello Statuto», in *Rivista Mensile del Touring Club Ciclistico Italiano*, 1900, 3, p.38). Per un recente contributo su la rivista *Le vie d'Italia* si rimanda a E. Ippoliti, F. Guadagnoli, «Le vie d'Italia (1917-1935). Apparati grafici e iconografici per la costruzione di un immaginario urbano», in G. Belli, F. Capano, M.I. Pascariello (a cura di), *La città, il viaggio, il turismo. Percezione, produzione e trasformazione*, Circe - Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea, Università degli Studi di Napoli Federico II, Napoli 2017.

¹¹⁰ A. Rossi, «Note di fotografia turistica. L'apparecchio», in *Le Vie d'Italia*, 1922, 3, p. 251.

¹¹¹ La coesistenza di singole impressioni nelle pellicole utilizzate per la pratica cinematografica resta confinata ad un piano teorico poiché durante lo svolgimento di questa ricerca nessun archivio ha confermato il possesso di pellicole all'interno delle quali è stata riscontrata tale compresenza.

Per lo stesso motivo appaiono invece, secondo Ubaldi, particolarmente affini alla ripresa «soggetti in gran movimento» e non solo automobili in corsa, ma potrà essere opportuno approfittare anche del lento ma continuo movimento di un corso d'acqua il quale potrà rivelarsi utile ad animare un'inquadratura paesaggistica altrimenti statica. In assenza di elementi capaci di apportare dinamismo all'interno di inquadrature statiche, sarà lo stesso cineamatore ad inserire movimento alla ripresa attraverso il suo stesso spostamento: viene infatti consigliato al cinedilettante turista di effettuare le riprese di panorami mentre ci si sta spostando, ad esempio, in treno, stando ben attenti a comprendere «nel campo visuale la riquadratura dei finestrini»¹¹² in modo che questa funga non solo da cornice alla scena ripresa, ma anche offra un punto di riferimento per la proiezione. In relazione alle riprese realizzate in occasione di viaggi viene segnalata una certa difficoltà nel lasciare entrare all'interno dell'inquadratura amici e parenti i quali, davanti all'obiettivo perderebbero di spontaneità¹¹³. Se, comunque, il cineamatore volesse cimentarsi nel ritratto individuale o di gruppo egli dovrà tener ben presente che, nonostante questo rappresenti «la più viva riproduzione della personalità, [...] tale] genere di cinematografia [...], quasi psicologica, [...] per essere trattato con buoni risultati, richieda una speciale attenzione». In questo caso è la posa a costituire un elemento di complessità poiché, mentre per lo scatto fotografico dovrà essere semplicemente trattenuta, nella ripresa questa dovrà invece essere svolta al fine di garantire la messa in scena di una «successione di stati d'animo»¹¹⁴.

La relazione tra viaggio e linguaggio cinematografico non può certo dirsi conclusa alla pratica dilettantesca: come affermato da Jeffrey Ruoff nell'introduzione al volume da lui curato *Virtual Voyages. Cinema and Travel*¹¹⁵, «il cinema è una macchina per costruire relazioni tra spazio e tempo; l'esplorazione del mondo attraverso le immagini

¹¹² La serie delle citazioni è tratta da P. Ubaldi, «Cinematografia turistica», in *Le Vie d'Italia*, 1928, 9, pp. 688-689.

¹¹³ «La cinematografia di persona è altra cosa, perché vi entra l'elemento psicologico che mai, come in cinematografia, è reso con tanta evidenza. Qui il primo criterio è la spontaneità. Se è facile riprendere in tutta naturalezza di movimenti gli animali, ciò dipende dal fatto che in essi manca ogni interesse e preoccupazione per l'apparecchio cinematografico. Così in genere è pure facile riprendere i bambini [...] e l]o stesso si dica per una folla, per un gruppo di persone estranee all'operatore e che non si cura di lui; o anche per un soggetto che corra, salti, nuoti, si dia cioè ad un movimento psicologicamente semplice».

Ivi, p. 690.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ J. Ruoff, *Virtual Voyages. Cinema and Travel*, Duke University Press, Durham and London, 2006.

e i suoni del viaggio è sempre stata una delle sue principali caratteristiche»¹¹⁶. Recuperando quanto detto da Thayer Soule circa l'importanza del viaggiatore fotografo e filmmaker Burton Holmes nel dare inizio all'esperienza di viaggio per le persone – il cui apporto appare secondo solo a quello di Henry Ford¹¹⁷ – Ruoff mette in evidenza lo stretto legame che collega le forme vicarie – in cui l'esperienza del viaggio è vissuta attraverso le immagini in movimento quanto le pagine di un libro – e quella del viaggiatore che fisicamente compie il proprio spostamento spazio-temporale. Lo studioso rintraccia inoltre nelle parole di Soule la costruzione di nuovi modi di visione con cui prende forma lo sguardo del viaggiatore che troverebbe l'origine della propria trasformazione non tanto nell'evoluzione tecnologica del mezzo di registrazione, quanto in quello di locomozione. Oltre all'apporto dato dal treno alla costruzione di nuovi modi di visione,¹¹⁸ è con la standardizzazione produttiva che vede l'automobile accessibile per un numero maggiore di americani – la cui diffusione avviene contemporaneamente a quella dei nickelodeon – che il viaggio può finalmente uscire dagli orari e dalle rotte prestabilite delle linee ferroviarie, divenendo un'esperienza da poter compiere in autonomia. Se quindi il mezzo di locomozione legato al binario troverebbe la propria forma cinematografica nella narrazione classica hollywoodiana, il cui sviluppo seguirebbe una direzione già predeterminata, l'automobile diviene così forma simbolica di una narrazione episodica propria dei *travelogue* in cui la deviazione dalla rotta intrapresa può avvenire da un momento all'altro, tanto da giungere alla teorizzazione del «cinema come mezzo di trasporto e l'automobile come modalità di rappresentazione»¹¹⁹.

A questo punto appare opportuno verificare quanto però la pratica cinematografica amatoriale di viaggio trovi le proprie strutture narrative nella forma cinematografica e quanto permanga di quella fotografica.

Nonostante i numerosi consigli riportati nelle pagine delle riviste e dei manuali tesi a garantire la realizzazione di una narrazione articolata sulla continuità, nella

¹¹⁶ «The cinema is a machine for constructing relations of space and time; the exploration of the world through images and sounds of travel has always been one of its principal features». J. Ruoff, «Introduction», in Id. (ed.), *Virtual Voyages. Cinema and Travel*, cit., p. 1, traduzione mia.

¹¹⁷ T. Soule, *On the Road with Travelogues, 1935–1995: A 60-Year Romp*, Peanut Butter Publishing, Seattle (Wash.) 1997, p. 14.

¹¹⁸ Sulla tale relazione si rimanda a L. Kirby, *Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema*, Duke University Press, Durham, (N. C.) 1997.

¹¹⁹ «In this respect, we should theorize the cinema as a mode of transportation and the automobile as a mode of representation». J. Ruoff, «Introduction», in Id. (ed.), *Virtual Voyages. Cinema and Travel*, cit., p. 8, traduzione mia.

maggior parte dei casi gli esiti raggiunti sembrano trovar maggior corrispondenza non tanto nella forma cinematografica, quanto in quella fotografica. Ed è proprio questa struttura, definita da Odin, «a buchi», risolta in una sequenza di immagini, volti e impressioni del luogo visitato, a garantire una doppia funzione «individuale» e, al contempo, «collettiva»¹²⁰.

Per Sara Filippelli il reportage di viaggio risponderebbe al desiderio delle cineamatrici di «filmare se stesse in un modo nuovo»: il filmato assumerebbe quindi valore documentale «la curiosità e l'interesse per quel mondo», divenendo così parte precipua dell'esperienza stessa. Attraverso l'impressione della pellicola ella iscrive se stesso all'interno del luogo visitato, creandone così non solo una traccia da conservare, ma «lasciando in quello una parte di sé». Ed è in questa traccia in cui il dilettante lascia che i compagni di viaggio, e a volte se stesso, entrino all'interno del fotogramma che si compie «lo spettacolo»¹²¹ de «lo spettatore in posizione di spettatore». Recuperando le riflessioni di Marc Augé per cui è nella messa in posa del viaggiatore che contempla il paesaggio e che «ricava dalla coscienza di questo atteggiamento un piacere raro e a volte melanconico» che si verificherebbe una «presa di posizione»¹²² del viaggiatore nei confronti del mondo. Sono le stesse parole di Augé a recuperare l'eredità cinematografica della struttura narrativa di questi racconti di luoghi fatti di immagini in movimento. L'autore osserva infatti come lo spazio rappresenti una «pratica *dei* luoghi e non del luogo» da cui deriverebbe un doppio spostamento, compiuto in un senso più immediato dal viaggiatore stesso che si muove attraverso i luoghi

ma parallelamente anche dei paesaggi di cui questi ha sempre delle visioni parziali, delle «istantanee», sommate alla rinfusa nella sua memoria e, letteralmente, ricomposte nella narrazione che ne fa o nel concatenamento di diapositive in cui impone, al ritorno, il commento a coloro che lo circondano¹²³.

¹²⁰ «Il film di famiglia deve dunque essere fatto male (non strutturato, non narrativo) per risultare fatto bene (per funzionare correttamente nel suo proprio spazio). Più esattamente, la sua forma non deve imitare la forma cinematografica ma, al contrario, approssimarsi il più possibile alla *forma fotografica*: pause, sguardi in camera e, soprattutto, discontinuità. Più la struttura si avvicina a quella dell'album di famiglia, una struttura “a buchi”, meglio sosterrà il suo ruolo permettendo la doppia produzione di senso che ne caratterizza il funzionamento: da una parte una produzione individuale (ciascuno ritorna sul proprio vissuto), dall'altra, una produzione collettiva (si parla molto guardando un film di famiglia come anche guardando un album di famiglia)». R. Odin, «Il cinema amatoriale», cit., pp. 344-345.

¹²¹ La serie delle citazioni è tratta da S. Filippelli, *Le donne e gli home movies...*, cit., p. 108.

¹²² La serie delle citazioni è tratta da M. Augé, *Non-lieux*, Editions du Seuil, Paris 1992, [trad. it., *Nonluoghi*, Elèuthera, Milano 2009, p. 83.]

¹²³ Ivi, p. 82.

Nello spettacolo allestito nel salotto dove le immagini diventano parte del racconto dell'esperienza fatto a parenti ed amici, il quale non può dirsi concluso in assenza del commento del viaggiatore, che riaffiorano le tracce di un linguaggio che rimanda alle forme narrative pre-cinematografiche. Come sostenuto da Ruoff, «*the travel lecture film*»¹²⁴ – ovvero la proiezione di una pellicola muta di un *travelogue film* accompagnata dalla narrazione dal vivo del viaggiatore filmmaker – rappresenta una delle forme archetipiche del *travelogue* cinematografico. La carenza di riflessioni teoriche all'interno dell'orizzonte di studi riservato al cinema di viaggio sulla componente narrativa orale che accompagnava la proiezione delle pellicole troverebbe ragione per lo studioso nell'impossibilità di analisi a posteriori delle componenti relative alla performance di cui non è stata registrata traccia. L'assenza documentativa non ne attenua però la rilevanza in quanto, come testimoniato da Thayer Soule, il *travelogue* assumerebbe la totalità di senso e di essenza soltanto nella compresenza del filmmaker e del suo pubblico¹²⁵.

Le riflessioni sviluppate da Alexandra Schneider pongono in evidenza il film amatoriale di viaggio come una forma narrativa attraverso la quale il dilettante aderisce alle convenzioni del linguaggio cinematografico per «mediare e strutturare l'esperienza turistica»¹²⁶. Se infatti tale genere cinematografico amatoriale trova la propria attuazione nella riproduzione tanto «del movimento di un oggetto o del movimento della fotocamera»¹²⁷, quanto di quello compiuto dal viaggiatore attraverso lo spazio, il mezzo cinematografico si offre al contempo all'enfaticizzazione della dimensione rappresentativa attraverso la quale «la posizione dello spettatore intensifica l'atto del vedere»¹²⁸ in un'azione cinematografica che porta la camera a divenire parte, essa

¹²⁴ J. Ruoff, «Show and Tell. The 16MM Travel Lecture Film», in Id. (ed.), *Virtual Voyages. Cinema and Travel*, cit., p. 217.

¹²⁵ T. Soule, *On the Road with Travelogues*, ..., cit., p. 136-137.

¹²⁶ «Amateur films rarely display an autonomous visual aesthetic, but neither are they simply primitive imitations of works produced according to “professional” standards. Amateur films and home movies are based on a desire to participate in established discourses, and they adapt these discourses in more or less skilful and original ways. [...] An analysis of these structures will show that, more than just a particular kind of travelogue, amateur travel films constitute a highly significant record of how amateur filmmakers bring their knowledge of films and cinematographic conventions to bear on the filmmaking process, and how they use that knowledge to mediate and structure the tourist experience». A. Schneider, «Homemade Travelogues Autosonntag. A Film Safari in The Swiss Alps», in Id. (ed.), *Virtual Voyages. Cinema and Travel*, cit., p. 157-158.

¹²⁷ «[T]here is the film's ability to reproduce movement, be it the motion of an object or the movement of the camera». Ivi, p. 159.

¹²⁸ «since the spectator position intensifies the act of seeing». *Ibidem*.

stessa, della diegesi del testo filmico. Benché sia attraverso le immagini realizzate che il filmmaker struttura la propria esperienza di viaggio, egli pur non trovandosi all'interno dell'inquadratura partecipa alla diegesi filmica rivelando la propria «assenza presente»¹²⁹ attraverso l'interazione con i soggetti che si trovano all'interno del quadro. Attraverso tale aspetto viene quindi resa evidente l'esistenza di un punto di vista soggettivo ad orientare la ripresa e, quindi, al contempo la condivisione dello stesso spazio d'azione del filmmaker-viaggiatore con quello del soggetto catturato.

La pratica cinematografica amatoriale di viaggio testimonierebbe inoltre il desiderio del dilettante di raggiungere nei luoghi lontani dall'ambiente domestico una dimensione "altra", nella quale ricercare una versione migliorata della quotidianità. Quella dell'esperienza turistica costituirebbe secondo Schneider un'occasione attraverso la quale poter vivere una versione "corretta" della vita di ogni giorno, ma dove la modifica nella trasposizione più interessante ed avvincente conserva sempre al suo interno le tracce di una dimensione familiare: «per dirla in altre parole: per quanto il viaggiatore si stacchi dalla sua vita ordinaria, il film per il turista non esce mai di casa»¹³⁰.

Tra gli anni Venti e Trenta quella del film di viaggio si attesta infatti come una pratica attraverso la quale non solo «razionalizzare e ordinare la nostra percezione di tanto stra-ordinario»¹³¹, ma al contempo essa si trova ad assumere un significato sia «privato» (in quanto esperienza personale al di fuori del contesto quotidiano), sia «sociale» (correlato alla possibilità di mostrare ad altri l'esperienza vissuta)¹³².

Un contributo alle riflessioni sul rapporto tra il viaggio e la pratica cinematografica amatoriale è dato da Charles Tepperman il quale conferma il crescente interesse sviluppato dai dilettanti americani per la realizzazione di pellicole di viaggio. Già dagli anni Trenta le classifiche *Ten Best* della ACL mostrano un rilevante numero nei titoli di mete esotiche o «*geographical markers*»¹³³. Lo studioso osserva l'emergere di una duplice strada percorsa dai cineamatori nella definizione di una pratica cinematografica amatoriale che vede la tessitura delle proprie trame con quelle delle rotte e delle strade percorse dai dilettanti nella narrazione in immagini in movimento dei

¹²⁹ «absent presence». Ivi, p. 163.

¹³⁰ «Or, to put it in other words: however much the traveler breaks away from his ordinary life, the tourist home movie never quite leaves home». Ivi, p. 171.

¹³¹ M. Locatelli, «Lo sguardo del cineturista...», cit. p. 553.

¹³² A. Cati, *Pellicole di ricordi...*, cit., p. 144.

¹³³ C. Tepperman, *Amateur Cinema*, cit., p.183

propri viaggi. Un primo filone troverebbe il proprio sviluppo verso una finalità documentaristica, quasi etnografica, che trarrebbe la propria ispirazione dalle opere di Burton Holmes e Robert Flaherty e che vedrebbe la pratica cinematografica dilettantesca a servizio di un desiderio utopistico di fare del cinema amatoriale di viaggio uno strumento attraverso il quale promuovere una conoscenza internazionale costruita su una volontà narrativa strutturata su un punto di vista quanto più oggettivo e veritiero delle culture diverse da quella americana. Tali esiti si rivelano però spesso fallimentari, con la risultante di immagini ancora frutto di uno sguardo “bianco” su ciò che come diverso viene restituito attraverso una rappresentazione che vede ancora il proprio interesse fondato su aspetti seduttivi o addirittura razzisti¹³⁴. Al contempo, accanto a questo percorso, se ne delinea uno diverso che vede le immagini muoversi in una differente rotta costruita attraverso uno sguardo lyricizzante volto alla restituzione del paesaggio attraversato. Se quindi la prima attitudine a cui si rivolge la pratica cinematografica amatoriale vorrebbe il proprio percorso delinearsi all’interno di un orizzonte la cui analisi apparirebbe più prossima ad un interesse degli studi post coloniali, è nella seconda strada in cui la tessitura filmica appare affidata alle componenti visive dell’immagine-luogo¹³⁵, nelle quali la resa del movimento simulato attraverso lo spazio diviene essa stessa cifra stilistica per la restituzione della componente cinetica in quanto parte pregnante dell’esperienza di viaggio¹³⁶.

¹³⁴ Su l’incapacità dimostrata da molti cineamatori di affrancarsi da uno sguardo bianco Tepperman cita come esempio esplicativo la pellicola *Plankton Pictures: The Land of Cotton through a Cinema Camera* di rispetto al quale lo stesso autore del film avendo dichiarato la volontà di restituire attraverso la pellicola un viaggio nelle terre e, attraverso di esse, nella storia delle piantagioni di cotone, avrebbe però dichiarato la delusione nell’essersi però imbattuto in un gruppo di afroamericani il cui aspetto viene però dichiarato ridicolo in quanto: «[n]o shoes, and a straw hat on one, while another had carefully buttoned shoes with the toes completely cut out» (P. Pridham, «Plantation Pictures: The Land of Cotton through a Cine Camera», *Amateur Movie Makers*, July 1927, p. 10). Tale dichiarazione dimostrerebbe quindi un’attenzione del cineamatore in viaggio che si risolverebbe nel tentativo di un soggetto esotico che risulti veritiero solo se aderente ad una rappresentazione stereotipata. Cfr. C. Tepperman, *Amateur Cinema.*, cit., p. 184.

¹³⁵ In questo caso il riferimento di Tepperman trova come esempio argomentativo in una delle pellicole travel film girate da Leslie Thatcher: *Might Niagara* (1932) nel quale il cineamatore mostra un viaggio intrapreso a Toronto a bordo di un piroscampo fino alle cascate del Niagara. Il film rappresenterebbe infatti per Tepperman un importante esempio di sperimentazione visiva capace di richiamarsi alle immagini realizzate durante l’ultimo decennio del secolo precedente da Thomas Edison (*American Falls from Above*, *American Side*, 1896) e dai fratelli Lumière (*Les chutes*, 1897) e attraverso il quale il racconto del viaggio è affidato ad un’articolazione di impressioni visive come «light reflections, motion, and temporal change. The film offers a spectacle of churning water and spray and provides brief phantom rides when the camera is placed first at the front of the steamship and later on a radial car». (C. Tepperman, *Amateur Cinema.*, cit., p.183). Thatcher sembra muovere il proprio obiettivo alla ricerca di impressioni spettacolari e suggestive attraverso le quali restituire i luoghi visitati alla ricerca di suggestioni di puro lirismo.

¹³⁶ L’illusione del movimento attraverso lo spazio costituirebbe secondo lo studioso Tom Gunning uno degli aspetti che riscuote maggiore interesse nella prima pratica cinematografica amatoriale relativa

Appare rilevante notare come molti dilettanti interessati a realizzare un film di viaggio che potesse essere proiettato ad una cerchia più ampia di quella del salotto di casa abbiano deciso in molti casi di escludere dalle riprese la presenza dei parenti e degli altri compagni di viaggio. A conferma, il regista André La Varre in un articolo firmato per la rivista *Movie Makers* dichiara come l'inserimento nella struttura narrativa di inquadrature di amici e parenti, la cui presenza non avrebbe trovato ragione pregnante nella strutturazione del testo filmico, avrebbe rischiato di annullare un possibile «interesse universale»¹³⁷ nei confronti del film di viaggio. Il ricorso a riprese in cui i compagni di viaggio non agiscono liberamente all'interno dello spazio filmato ma, troppo spesso, rivolgono il loro sguardo verso la camera, avrebbero inficiato la capacità del film stesso di trasformare lo spettatore in un compagno di viaggio posto a fianco dell'operatore stesso, insieme al quale compiere l'esperienza mediata del viaggio¹³⁸.

All'interno di uno dei suoi più recenti contributi allo studio del cinema amatoriale inglese Heteron Nicholson¹³⁹ dedica un intero capitolo alla camera divenuta ormai per il cineamatore un «indispensabile accessorio di viaggio»¹⁴⁰. Se tra gli anni compresi tra i due conflitti mondiali è attraverso la pratica fotografica che gli inglesi sviluppano una

all'esperienza di viaggio. È nella capacità dell'obiettivo di attivare – attraverso il mezzo tecnologico sia della locomotiva, quanto della camera – la sensazione di spostamento dello spettatore all'interno di un ritmo orientato verso la velocità che prende forma la strutturazione di un modo nuovo attraverso il quale il linguaggio cinematografico attua il proprio racconto del viaggio. Cfr. T. Gunning, «'The Whole World within Reach': Travel Images without Borders», in J. Ruoff, (ed.), *Virtual Voyages. Cinema and Travel*, cit., p. 37.

¹³⁷ «universal interest», A. La Varre, «Guides for Globe Trotters: In Which a Travel Movie Expert Tells How He Makes Them», *Movie Makers*, June 1931, p. 312.

¹³⁸ Cfr. *Ibidem*.

¹³⁹ Le riflessioni dello studioso Heteron Nicholson sul tema della pratica cinematografica amatoriale connessa ad occasioni di vacanze e viaggi è oggetto di molteplici contributi; si vedano, ad esempio: «Framing the view: holiday recording and Britain's amateur film movement c.1925-1950», in I. Craven (ed.) *Movies on Home Ground: Explorations in Amateur Cinema*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2009, pp. 93-127; «Journeys into Seeing: Amateur Film-making and Tourist Encounters in Soviet Russia, c. 1932», in *New Readings*, 2009, 10, pp. 57-71; «Thought the Balkan States: Home Movies as Travel Texts and Tourism Histories in the Mediterranean, c.1923-39», in *Tourist Studies*, 2006, 6, pp.11-16; «Sites of Meaning: Gallipoli and Other Mediterranean Landscapes in Amateur Films (c. 1928-1960)», in M. Lefebvre, *Landscape and Film*, Routledge, London, 2006, pp. 167-188; «At Home and Abroad with Ciné Enthusiasts: Regional Amateur Filmmaking and Visualizing the Mediterranean, c. 1928-1962 », in *Geo Journal*, April 2004, vol. 59, 4, pp. 323-333; «Telling Travellers' Tales: Framing the World in Home Movies 1935-1967», in T. Cresswell, D. Dixon (eds.), *Engaging Film: Travel, Mobility and Identity*, Rowman & Littlefield, Lanham 2002, pp.47-66; «'Where the land is blue like an orange': image, meaning and option in rural tourism in Tunisia», in *Urban and Rural Change in the Developing World, Proceedings of the International Workshop on Urban Farming and Rural Tourism - Priorities for Action in the 21st Century*, University of York, 1994, pp. 53-66.

¹⁴⁰ «An indispensable travel accessory» titolo del settimo capitolo di H.N. Nicholson, *Amateur Film: Meaning and Practice, 1927-77*, University Press, Manchester 2012, pp. 175-207.

nuova sensibilità nei confronti della resa del paesaggio locale, la rinnovata attenzione destinata a ciò che si trova all'esterno delle mura domestiche si estenderebbe ad una dimensione più ampia che tende alla costruzione di un'identità visiva nazionale. Tale cambiamento di sensibilità coincide con il miglioramento del tessuto viario e della rete dei trasporti che consente agli inglesi di spostarsi all'interno della Gran Bretagna e raggiungere più agevolmente le zone rurali che divengono uno dei soggetti preferiti dagli obiettivi amatoriali, determinando un rinnovato interesse verso gli aspetti paesaggistici, i quali assumono il valore di luoghi identitari nazionali la cui traccia trova nell'impressione sulla pellicola uno strumento di conservazione della propria autenticità identitaria da preservare dall'avanzare delle strade, delle case e, più in generale, dal processo di urbanizzazione e dagli altri elementi della modernità. Ed è all'interno di questo processo di modernizzazione dei mezzi che le cineprese, divenute ormai portatili, si attestano come compagne di viaggio di coloro che decidono di trascorrere i propri fine settimana alla ricerca di questi angoli ancora intatti della Gran Bretagna. L'importanza riservata al viaggio all'interno della produzione amatoriale già durante la seconda metà degli anni Venti e per tutto il decennio successivo troverebbe conferma per Nicholson nell'attenzione che la stampa dedicata rivolge incoraggiando il cineamatore a volgere il proprio obiettivo verso l'esterno, così come verso l'estero¹⁴¹. Lo studioso vede coincidere il cambiamento di statuto della camera con una trasformazione più ampia dell'età moderna che riplasma la società ridisegnandone i sistemi relazionali e le abitudini e che nei confronti del viaggio vede l'ampliamento a nuove fasce sociali dell'opportunità di trascorrere vacanze lontano dalla propria abitazione. Se nella pratica cinematografica il dilettante cerca un nuovo linguaggio per mezzo del quale dare forma narrativa ai propri viaggi e alle esperienze vissute durante le vacanze, nel farlo egli si troverebbe – secondo lo studioso – alla costante ricerca di una «giusta visione»¹⁴² del luogo visitato, il cui ottenimento rappresenterebbe la condizione necessaria per la realizzazione di un racconto visivo attraverso il quale impressionare poi il futuro spettatore. La stessa stampa specializzata internazionale è proficua di consigli su come ottenere e scegliere questi punti di vista. Viene riportato dall'autore la strutturazione del testo narrativo del film di viaggio attraverso il ricorso all'inserimento di sequenze introduttive come l'utilizzo di biglietti, cartoline, guide,

¹⁴¹ H.N. Nicholson, *Amateur Film: Meaning and Practice...*, cit., p. 176.

¹⁴² «The right view», *ivi*, p. 177.

oppure l'uso della stessa segnaletica stradale con la quale veniva sostituito il ricorso a didascalie. Tali schemi costruttivi danno luogo a cliché ricorrenti che caratterizzano i filmati realizzati durante le vacanze e che resteranno ricorrenti senza grandi varianti fino alla fine degli anni Sessanta. L'incremento della produzione cinematografica amatoriale, connesso non solo ad un accesso agli apparati tecnologici per un numero sempre maggiore di inglesi, ma anche alla possibilità data loro di poter usufruire delle ferie e del tempo libero, vedrebbe per lo studioso la coincidenza con un progressivo peggioramento dell'attenzione verso gli interventi di montaggio e di tutte quelle fasi "accessorie", come la realizzazione dei titoli, che invece rappresentavano o un vero *divertissement* per i dilettanti degli anni Trenta.

Per Nicholson la produzione di pellicole di viaggio per le quali veniva previsto un maggior intervento di montaggio con inserti testuali apparirebbe in netto contrasto rispetto a quella dei film di famiglia i quali invece offrirebbero un «mix spontaneo»¹⁴³ di riprese nelle quali si susseguono inquadrature atte a fissare i ricordi di momenti speciali della famiglia. Lo stesso ambiente di riferimento che nel film di viaggio appare chiaramente identificato, si disperde invece quando la vicenda filmata, come un pic-nic o i momenti delle vacanze trascorse in spiaggia, divengono protagoniste della storia che dovrà essere narrata come momento familiare. L'evoluzione e la diffusione dei mezzi di trasporto rappresenterebbe un ulteriore elemento caratterizzante il cinema di viaggio in quanto è con la diffusione delle modalità in cui avviene lo spostamento privato che entrano a far parte del cinema di viaggio la serie delle inquadrature in *camera car* così come le riprese effettuate dalla parte posteriore dell'automobile¹⁴⁴. Questa maggiore cura nella realizzazione dei film di viaggio con l'inserimento, ad esempio, di scene introduttive del filmato, così come quelle di conclusione, si perderà per l'autore soprattutto negli anni Sessanta quando la pratica cinematografica amatoriale sarà coinvolta in un processo di progressiva automatizzazione dei mezzi di produzione, e la registrazione del viaggio si trasformerà in una registrazione più diretta dell'esperienza che vedrà coincidere un minore intervento in fase di montaggio.

Contemporaneamente ad un aumento della diffusione delle tecnologie che permettono la registrazione delle vacanze, si assisterebbe per Nicholson anche alla diminuzione dell'interesse da parte del pubblico domestico di consumare l'esperienza

¹⁴³ Ivi. p. 177.

¹⁴⁴ Cfr. Ivi. p. 181.

mediata attraverso la proiezione delle pellicole dei viaggi compiuta da altri negli schermi e nelle pareti dei salotti di casa. Insieme alla possibilità più diffusa di poter esperire in prima persona dell'esperienza di viaggio, e nonostante tale genere resti fino alla fine degli anni Settanta uno dei maggiori centri di interesse sia per le rassegne dei cineclub, sia per la stampa dedicata, sarà la stessa diffusione della televisione domestica a svolgere un ruolo chiave nella definizione di nuove forme di intrattenimento che coinvolgeranno il pubblico domestico comodamente seduto sul divano del proprio salotto¹⁴⁵.

Negli anni Cinquanta le colonne della rivista americana vengono animate dal dibattito nato tra i soci dell'American Cinema League su ciò che sia da considerare come un *record film* e su cosa, in opposizione, sia invece da riconoscere come esito maggiormente creativo di un film di viaggio *chronicle*. Emerge, infatti, nella metà del Novecento in modo sempre più pressante la necessità da parte dei cineamatori americani di «spingere» la capacità della cinepresa oltre la semplice impressione della pellicola, trasformando lo statuto della camera in un mezzo attraverso il quale «trasfigurare il quotidiano e riflettere sul proprio posto al suo interno»¹⁴⁶. Nella seconda metà del XX secolo il cineamatore americano si trova così a riflettere sulle possibilità stilistiche ed estetiche offerte dal linguaggio cinematografico e sul ruolo del cinema amatoriale come mezzo di intercomunicazione attraverso il quale poter costruire «nuove relazioni sociali tecnologicamente mediate»¹⁴⁷.

Come messo in evidenza da Locatelli, l'Italia – meta privilegiata dei molti modelli pre-turistici quali il pellegrinaggio, il viaggio pittoresco o quello di formazione – conosce rispetto ad altri paesi ben tardi il fenomeno dei flussi turistici secondo una concezione moderna, caratterizzata da un affiancamento dello sviluppo dei sistemi industriali e promozionali che favoriscono la diffusione di una dimensione dell'esperienza di viaggio condivisa. È durante il periodo fascista che la pratica cinematografica si intreccia con quella del viaggio o più propriamente delle vacanze da

¹⁴⁵ Cfr. Ivi. p. 187.

¹⁴⁶ «Amateurs often pushed beyond the movie camera's capacity for simple recording and employed it as a tool for transfiguring the everyday and reflecting on their place in it». C. Tepperman, *Amateur Cinema*, cit., p.191.

¹⁴⁷ «These films highlighted-in their technical proficiency, their playful appropriation of styles, and their thoughtful reflection on the medium of motion pictures-the novelty of amateur cinema as a means of personal, visual communication and the promise of intercommunication as a means of bringing about new technologically mediated social relationships». *Ibidem*.

trascorrere sugli italici lidi¹⁴⁸; il viaggio e il cinematografo si attestano come le due forme maggiormente promosse dalla propaganda del ventennio nelle quali la borghesia potrà spendere il proprio tempo libero. Nel periodo tra le due guerre l'Italia, il cui tempo libero viene sottoposto ad un processo di istituzionalizzazione, presenta marcate caratteristiche di una dimensione pre-turistica in cui la possibilità di affiancare l'esperienza del viaggio a quella della pratica cine-fotografica risulta ancora accessibile esclusivamente per una ristretta élite. Inoltre si ricorda l'istituzionalizzazione della pratica cinematografica amatoriale attraverso la chiusura dei cineclub e il successivo riassorbimento dei dilettanti all'interno dei Cineguf dove per la dimensione amatoriale non viene previsto uno sviluppo autonomo dal grande cinema istituzionale, del quale rappresenta la palestra. Infine la distinzione di un linguaggio cineamatoriale che prende le distanze dalla cifra stilistica e retorica con cui la produzione istituzionale costruisce la «rappresentazione del paesaggio patrio»¹⁴⁹.

Se quindi in Italia la definizione di uno sguardo amatoriale stenta ad attestarsi durante gli anni Trenta in una dimensione ancora incerta tra l'assunta di un ruolo pubblico o privato¹⁵⁰, è negli anni successivi al secondo conflitto mondiale che attraverso le pagine delle riviste, le quali testimoniano il lento ma irreversibile processo di diffusione dell'8mm sia sul francese 9,5mm, sia sul 16mm sempre più legato ad una pratica finalizzata alla comunicazione istituzionale. Ed è all'interno dei cinecircoli che lo sguardo turistico viene accolto attraverso una pratica cinematografica amatoriale del documento di viaggio in uno specifico genere al quale viene richiesto una «superiorità»¹⁵¹ rispetto al cinema commerciale attraverso lo sviluppo di un'attitudine documentarizzante. Le pellicole di viaggio del passo ridotto avrebbero così offerto un'occasione di confronto e rielaborazione delle riflessioni sulle quali si stava muovendo il «dibattito sul neorealismo»¹⁵², al cui interno il cinema non professionale diviene «speranza» per un processo di democratizzazione non solo legato alla pratica, ma anche esteso verso una potenziale distribuzione commerciale. La strutturazione di una poetica cinematografica amatoriale come strumento narrativo documentario si

¹⁴⁸ Per un'analisi della produzione cinematografica degli anni Trenta connessa al turismo si rimanda al contributo di Massimo Locatelli, «Prove di modernità: il film "turistico" negli anni trenta», in A. Faccioli, *Schermi di regime. Cinema italiano degli anni trenta: la produzione e i generi*, Marsilio Editore, Venezia 2010. pp. 178-189.

¹⁴⁹ M. Locatelli, «Prove di modernità: il film "turistico" negli anni trenta», cit., p. 179.

¹⁵⁰ Cfr. M. Locatelli, «Lo sguardo del cineturista...», cit., p. 556.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² *Ibidem*.

delineerebbe in netta contrapposizione alla costruzione di un immaginario turistico dei luoghi sviluppato in direzione promozionale nelle varie pellicole commissionate all'Ente Nazionale per il Turismo, tese alla restituzione di un immaginario del tour italiano all'insegna della spettacolarizzazione dei luoghi mostrati¹⁵³. Nella stessa direzione sembrerebbe muoversi l'obiettivo del cinema commerciale, teso a riproporre nella pellicola del Ferraniacolor una rassegna di maschere italiane dei costumi tradizionali per la messa in scena di un viaggio alla scoperta delle immagini iconiche del bel paese. Sul tentativo di cavalcare l'onda che vede nella seconda metà degli anni Cinquanta la società italiana interessata da un processo di democratizzazione dell'esperienza del viaggio e dal mito delle vacanze per tutti, si inseriscono alcuni progetti editoriali – la cui vita sarà però di breve durata¹⁵⁴ – di riviste attraverso le quali viene proposta una nuova attenzione alla confluenza delle tematiche cinematografiche con quelle turistiche. Come evidenziato dallo stesso Locatelli nella maggior parte dei casi, però, i contributi di critica cinematografica raramente riescono ad intrecciare le fila del discorso con quelle del viaggio, affidando spesso il racconto dei luoghi agli stessi registi¹⁵⁵ o annunciando promozionalmente l'arrivo di attrici, attori in località turistiche¹⁵⁶, o più genericamente riportando reportage fotografici tesi a mostrare il glamour degli eventi cinematografici in un tentativo di valorizzazione dell'interesse verso il luogo connesso alla presenza dei personaggi dello spettacolo¹⁵⁷.

Per lo studioso «il cinema, fin alle soglie degli anni Sessanta, sembra guardare al viaggio senza coglierne il mutamento essenziale in fenomeno turistico moderno» per cui i possibili punti di vista attraverso i quali le pellicole del cinema si intessono con i percorsi di viaggio sono definiti nei tre formati: al 35 mm è infatti affidato il racconto istituzionale del film di regia o il racconto più spicciolo del gossip, mentre al 16 mm è

¹⁵³ Cfr. F. Pierotti, «Il catalogo è questo. Fonti per la storia del documentario a colori in Italia nel secondo dopoguerra», in A. Autelitano, V. Re (a cura di), *Il racconto del film. La novellizzazione: dal catalogo al trailer/Narrating the Film. Novelization: from the Catalogue to the Trailer*, Atti del XII Convegno Internazionale di Studi sul Cinema, Udine-Gorizia, 8-10 marzo 2005, Udine 2006, pp. 57-70.

¹⁵⁴ Si ricordano la rivista *Turismo, cine, sport*, edita nella sola annata 1955 e i due progetti editoriali veneti *Cineturismo*, che conterà due anni di attività (1956-1957) e *Cineturismo-express* data alle stampe nel solo anno del 1959.

¹⁵⁵ Nelle annate del 1954 e del 1955 la rivista edita dall'Ente sardo per il turismo *Sardegna* accoglie i contributi di Renzo Rossellini «Una voce misteriosa» (*Sardegna*, 1, 1954, pp.44-46) e Mario Monicelli «Il mio film proibito» (*Sardegna*, 3, 1954, pp.44-46).

¹⁵⁶ È lo stesso Locatelli a ricordare l'annuncio promozionale nel 1956 nelle pagine della rivista *Sardegna* dell'arrivo nell'isola di Rosanna Schiaffino, la quale trascorrerà lì la propria estate in Lambretta. V. M. Locatelli, «Lo sguardo del cineturista...», cit., p. 557, nota 15.

¹⁵⁷ A titolo esemplificativo si ricorda il reportage fotografico di Gino Marzollo «Divi in vacanza sulla laguna» per il quinto numero della rivista *Cineturismo* del 1957.

raccomandata la mostrazione promozionale dei luoghi, infine sull'8mm si imprimono i viaggi e le vacanze del cineamatore improntate in un «elitarismo tecnocratico»¹⁵⁸.

L'annuncio con cui nel numero del gennaio del 1959 la rivista *Le vie d'Italia* si ripropone all'interno della rubrica «Fotografia» la creazione di una sezione esclusivamente dedicata al passo ridotto, conferma ancora una volta lo sviluppo di un cinema turistico amatoriale che muovere i primi passi non tanto in rapporto al cinema istituzionale, quanto come evoluzione naturale dell'immagine fissa. Il passaggio dall'istantanea all'immagine in movimento a cui viene affidato – se non ancora da tutti, da molti – il ricordo vivido di viaggi e vacanze, traghetta il cineturismo amatoriale «istituzionalizzato» degli anni Cinquanta alle città d'arte ed alle spiagge affollate degli anni Sessanta. Il tono paternalistico ed infarcito di retorica con cui i progetti intrapresi dalle riviste così come da Cinecittà e dall'Ente Nazionale per il Turismo di restituire la tessitura di un discorso che intrecci le pellicole cinematografiche alle trame dei viaggi risulta fallimentare proprio per l'incapacità dimostrata istituzionalmente di cogliere il cambiamento dei tempi moderni che hanno apportato radicali trasformazioni identitarie nella società italiana, così come nella pratica amatoriale. Il cineturista non si riconosce più nello spazio espositivo o nella finalità documentarizzante ma adotta la propria cinepresa come strumento relazionale insieme al quale partire alla «conquista di sempre nuovi spazi esperienziali, insieme fisici e immaginari» dove la pratica filmica trova nell'azione e nell'esperienza stessa il proprio senso nella somma «viaggio + riprese di viaggio»¹⁵⁹.

Nel 1965 l'introduzione sul mercato amatoriale dell'ultimo dei formati del passo ridotto non fa che confermare la distanza di una pratica cinematografica che vede un numero sempre maggiore di italiani che, familiarizzando con le immagini in movimento, trovano una cifra sempre più distante da quella istituzionale. La tecnologia risponde in modo ancora maggiore all'esigenza turistica della possibilità di acquistare e quindi utilizzare un apparecchio economico e sempre più facile e pronto all'uso. Ed è qui che Locatelli sottolinea come in particolar modo la cinematografia amatoriale turistica si trovi ancora una volta a condividere uno spazio prima di destinazione esclusiva del singolo fotogramma. Appare opportuno a tal proposito mettere in evidenza che, come con i filmati del cinema di famiglia trovano il proprio antesignano nell'album

¹⁵⁸ M. Locatelli, «Lo sguardo del cineturista... », cit., p. 557.

¹⁵⁹ La serie delle citazioni è tratta da M. Locatelli, «Lo sguardo del cineturista... », cit., p. 558.

fotografico, quindi in un insieme di tracce stampate su carta, gli esiti del turista cineamatore vadano invece a condividere la stessa parete, ed una stessa dimensione tattile, di quelli ai quali erano affidati i ricordi del fotografo in viaggio del quale sono le proiezione delle diapositive a fare da sfondo all'esperienza da raccontare a parenti ed amici.

Riportando il discorso sul piano tecnologico la nuova rubrica de *Le vie d'Italia* si pone in contemporaneità con la dotazione delle camere della fotocellula per la messa a fuoco automatica, dello zoom automatico e della bobina a cassetta. Recuperando le riflessioni di Montaña sulla portabilità si potrebbe quindi notare che se l'evoluzione tecnologica permette lo sviluppo della pratica cinematografica dilettantesca, che verso la metà degli anni Trenta fa sì che il mezzo tecnologico, raggiunta una certa portabilità, consenta al dilettante di divenire viaggiatore, sono i più recenti sviluppi tecnologici contraddistinti da una progressiva evoluzione verso l'automatismo a determinare il passaggio alla pratica cineamatoriale connessa alla figura emergente del turista in relazione alla quale prende forma un nuovo sguardo attraverso il quale il cineamatore volge il proprio obiettivo per filmare l'ambiente *altro*, ovvero ciò che accade al di fuori delle proprie mura domestiche.

Se quindi è nei fotogrammi dalle dimensioni ancor più ridotte che dalla seconda metà degli anni Cinquanta, ma soprattutto nel decennio successivo, lo sguardo del viaggiatore subisce una decisiva trasformazione in direzione della definizione di uno sguardo sempre più turistico, appare opportuno recuperare a questo punto le riflessioni già riportate in apertura del capitolo che vorrebbero nelle diverse modalità di relazione del turista e del viaggiatore con il territorio prendere forma per una molteplicità di punti divista attraverso i quali guardare il mondo. Ed è in relazione alle motivazioni e alle molteplici occasioni che spingono il cineamatore a intraprendere il viaggio che si sviluppa la pluralità degli sguardi turistici. Nel capitolo seguente, attraverso la comparazione di un corpus di filmati articolato per occasioni di viaggio si tenterà infatti di individuare ricorrenze negli sguardi e nei punti di vista attraverso i quali il cineamatore struttura nelle immagini in movimento la narrazione delle proprie vacanze e i propri viaggi.

Se nel capitolo seguente, attraverso l'analisi delle pellicole ed il loro confronto, si procederà nell'individuazione di ricorrenze e divergenze per la definizione di uno

sguardo turistico, appare a questo punto opportuno tirare le fila dei molteplici contributi fin qui citati alla ricerca di categorie da poter adottare per l'articolazione dei filmati amatoriali girati dai turisti cineamatori in Toscana tra gli anni Trenta e Settanta raccolti. Innanzitutto è intorno ad una destinazione che trova origine la prima categoria dei *Film al mare*. Traendo la propria origine dai soggiorni termali destinati ad una ristretta élite, la dimensione balneare rappresenta, infatti, il contesto appropriato per un'indagine sulla trasformazione di un'offerta turistica che vedrà soprattutto dalla seconda metà degli anni Cinquanta sempre più bagnanti, armati di cineprese, affollare i litorali toscani. Attraverso il confronto dei filmati girati nelle destinazioni marittime si cercherà di indagare quali forme assuma lo sguardo del turista in questo specifico contesto.

È lo stesso Eric Leed ad offrire ulteriori categorie idonee all'articolazione del corpus filmico: se infatti il modello dell'esperienza di viaggio proposto dallo studioso che ha origine con l'espulsione non trova applicazione nella presente ricerca, ben diverso è invece ciò che accade in relazione a quell'esperienza di viaggio finalizzata all'acquisizione di riconoscimenti. Ponendo quindi per il cineamatore in viaggio il momento della proiezione pubblica, non limitata dunque alla sola occasione fruitiva domestica, come momento di riconoscimento e affermazione dell'esperienza vissuta, sarà proprio nei *film da proiettare* che potrà essere rintracciata una seconda categoria. Si tratta di film "ben fatti": il cui racconto viene introdotto ed articolato mediante il ricorso a titoli e didascalie e nei quali la composizione dell'inquadratura e l'articolazione delle riprese, riorganizzate nelle fasi di montaggio, renderanno evidente l'attenzione prestata dal cineamatore sia alla componente visiva, sia alla struttura narrativa attraverso la quale prende forma il racconto dei luoghi visitati, tale da rendere queste pellicole riconducibili ad un livello semi-professionale. A fornire un esempio di questo genere di film verrà analizzato nel capitolo successivo *Perle d'Italia*, realizzato tra il 1956 e il 1959 dal cineamatore olandese Jan Barendsoon Scholten il quale affiderà la finalità educativo-didattica alla pellicola 16mm, formato che, come più volte è stato ricordato, vede rispetto al più "popolare" 8mm il proprio utilizzo anche nelle produzioni professionali. Se in relazione ai modelli proposti da Leed apparirebbe possibile quindi trovare un'ulteriore categoria nei viaggi intrapresi per il desiderio di conquista, categoria che potrebbe accogliere quelle pellicole girate dal cineamatore desideroso attraverso l'atto del filmare di appropriarsi tramite l'impressione sulla pellicola di viste inconsuete, è proprio questa ricerca, però, orientata verso lo sguardo del turista

cineamatore giunto in Toscana a non rendere tale categoria utilizzabile. L'esperienza di viaggio come conquista appare infatti più appropriata al viaggiatore e non sembra trovare spazio nelle viste rassicuranti e "patinate" proposte dalle pellicole del turista. L'allontanamento dalle rotte note non rappresenta infatti una possibilità riscontrata nei filmati dei turisti cineamatori che filmano i loro soggiorno in Toscana tra gli anni Trenta e Settanta i quali, invece, attraverso la successione delle loro inquadrature sembrano seguire diligentemente percorsi pre-stabiliti. Per un simile motivo anche il modello esplorativo proposto dallo studioso non può trovare applicazione nella creazione di categorie per le pellicole prese in esame. Si è ritenuto interessante, però, attuare un confronto con i *film d'esplorazione*, nei quali il cineamatore esplora attraverso l'obiettivo della cinepresa il mondo a lui sconosciuto, e lasciare che le pellicole impresse in occasione di visite alle città d'arte toscane scorressero a fianco. La comparazione dei film girati dai cineamatori americani Arthur and Kate Tode nei primi anni Trenta durante un viaggio a Singapore con le pellicole realizzate durante una visita alle città di Siena e Pisa offrirà l'occasione per tentare di dimostrare come gli stessi viaggiatori al cospetto di culture lontane dalla propria consentano all'obiettivo della propria cinepresa di esplorare liberamente lo spazio mentre, trovatosi al cospetto dei monumenti e delle architetture toscane, questi lo direzionino lungo le linee di sviluppo degli edifici alla ricerca di immagini dei luoghi "istituzionalizzate". Ed è qui che le osservazioni di Maria Giulia Dondero, sviluppate in relazione alla fotografia turistica, corrono in aiuto nella definizione delle successive categorie. La distinzione proposta dalla studiosa tra immagini del paesaggio naturalistico e quelle delle città d'arte – da qui i *film di città d'arte* – offre un primo spartiacque. La studiosa offre un'ulteriore elemento discrezionale costruito sulla relazione che il turista stringe con lo spazio: il turista cineamatore giunto nelle città d'arte toscane potrà allora scegliere due possibilità attraverso le quali restituire il racconto del luogo: potrà decidere di procedere o per la via degli *scorci inediti*, in cui la città verrà restituita attraverso immagini suggestive, ma soprattutto, insolite, oppure scegliere la strada – come vedremo più praticata – delle *visioni museificate* nelle quali emerge con maggiore forza lo sguardo del turista cineamatore, uno sguardo che non resiste all'impulso di reiterare visioni pre-figurate, quelle viste che della città già conosce attraverso le guide, i cataloghi, le riviste, le cartoline, o altri filmati girati da amici e parenti cineamatori, viste volte a restituire

un'immagine della città sempre uguale attraverso le quali prende forma un racconto stereotipato fatto di immagini in movimento.

IV. Viaggio in Toscana: gli sguardi dal fondo

IV. 1 Indicazioni di viaggio

Dopo aver tentato di collocare la formazione di uno sguardo turistico, di averne individuate le caratteristiche e tracciato possibili categorie, con il presente capitolo si tenterà di dimostrare, attraverso l'analisi delle pellicole, come questo particolare punto di vista nato in occasione dei viaggi compiuti dai dilettanti, accompagnati dalla loro cinepresa, trovi applicazione nella pratica cinematografica amatoriale.

In questo primo paragrafo, l'attenzione sarà orientata, in particolar modo, verso quegli inserti testuali attraverso i quali il cineamatore costruisce le indicazioni spazio-temporali del proprio viaggio. È, infatti, soprattutto nei filmati di viaggio che emerge questo interesse da parte del dilettante. L'osservazione proposta da Nicholson, che sottolinea un particolare interesse per questo tipo di interventi sulla pellicola come tradizione forte dei dilettanti degli anni Trenta, troverebbe conferma nelle riviste dedicate alla pratica cinematografica amatoriale.

In America, nel gennaio del 1932 la rivista «Movie Makers» pubblicizza la Titolatrice Ciné-Kodak grazie alla quale verrà garantita a ciascun dilettante la possibilità di fare sì che «ogni pellicola racconti tutta la storia»¹. Con la titolatrice la Kodak immette sul mercato amatoriale uno strumento economico che rende facile e veloce personalizzare i propri film. Il testo che accompagna l'annuncio pubblicitario sottolinea l'importanza dell'inserimento, all'interno dei film, di brevi testi ai quali potrà essere affidata l'azione esplicativa delle immagini proiettate, senza che queste necessitino l'intervento orale del cineamatore: «parole pronunciate che distraggono l'attenzione dall'azione sullo schermo»². La pratica cinematografica amatoriale americana degli anni Trenta aderisce alle strutture narrative testuali del cinema commerciale: ciò troverebbe conferma nella garanzia offerta dal «tocco professionale» e dal conseguente incremento di interesse da parte del pubblico nei confronti delle proprie pellicole. Ai titoli e alle didascalie viene quindi affidato il coinvolgimento degli spettatori e i quali consentono

¹ «Make every film tell all the story» è lo slogan che accompagna la pubblicità della Ciné-Kodak Titler (fig. 208). *Movie Makers*, 1932, vol. VII, n.1, p. 29.

² «Words of hurried explanation from you to your audience... spoken words that distract attention from the action on the screen». *Ibidem*.

una maggior chiarezza narrativa; ciò troverebbe la propria utilità nello spostamento della fruizione dall'ambiente domestico a quello pubblico e collettivo. Se si vuole partecipare alle rassegne organizzate nei cineclub, viene ritenuta consona una strutturazione del prodotto filmico secondo canoni semi-professionali. Nello stesso numero, in una sorta di “native advertising” che di fatto raddoppia la promozione dello strumento lanciato dalla Kodak, nell'articolo *Titles that titillate*³ – nel quale vengono presentate alcune soluzioni per la realizzazione di titoli con vari effetti tra cui dissolvenze, silhouette e lettere che una volta infuocate lasciano la loro traccia – l'autore conferma l'interesse del dilettante per la realizzazione dei titoli la cui pratica rappresenterebbe un aspetto talmente rilevante da essere equiparato a quello della realizzazione delle immagini stesse. La diffusione delle titolatrici pronte per agevolare l'inserimento di titoli e didascalie all'interno delle pellicole, pur garantendo un risultato vicino agli standard professionali, non sembra però soddisfare il dilettante che, come più volte è stato ricordato, trova nella dimensione artigianale uno degli elementi di maggiore soddisfazione della sua pratica. Nel numero di dicembre dello stesso anno ben due articoli vengono dedicati alla realizzazione degli inserti testuali: se il primo si concentra su una serie di ulteriori indicazioni tecniche grazie alle quali procedere alla produzione dei titoli⁴, in *The fine art of titling*⁵ l'autore Paul Hucon tenta una prima riflessione sul funzionamento delle componenti testuali all'interno della struttura narrativa filmica. La scelta dei testi a supporto delle riprese richiederebbe per l'autore estrema cura: i testi non dovrebbero infatti limitarsi all'esplicazione dell'azione, bensì dovrebbero essere funzionali all'aggiunta di enfasi o suspense nel racconto. In realtà gli inserti testuali ai quali Hucon fa riferimento non si limiterebbero all'inserimento di titoli finalizzati alla presentazione del soggetto narrato, ma a vere e proprie didascalie – il cui apporto è calcolato dall'autore tra le venti e le venticinque parole – attraverso le quali potrà essere creato uno stato d'attesa e curiosità nello spettatore, non solo in relazione all'intero film, ma anche alle sequenze per le quali viene richiesto un “rinforzo emotivo”. Come regola principale viene riportata quella di non anticipare nei testi il

³ E.F. Tuttle Jr., «Titles that titillate», *Movie Makers*, 1932, vol. VII, n.1, 1932, p. 21.

⁴ N.D. Taylor, «Titles that titillate», *Movie Makers*, 1932, vol. VII, n.12, pp. 547, 571-572. Tra i vari articoli che testimoniano l'attenzione nei primi anni Trenta della stampa dedicata alla realizzazione dei titoli si vedano a titolo esemplificativo: P.N. Thevenet, «A board for action titles», *Movie Makers*, 1933, vol. VIII, n.10, pp. 416, 424-425; W. Stull, «Making Better Titles», *American Cinematographer*, 1934, 2, pp. 414, 422; C. Presgrave, «Home titling», *Movie Makers*, 1934, vol. IX, n.11, pp. 464, 481;

⁵ P.D. Hucon, «The fine art of titling», *Movie Makers*, 1932, vol. VII, n.12, pp. 552, 566-567.

contenuto dell'azione che seguirà nelle scene, poiché se il ricorso ad inserti testuali esplicativi troverebbe ragione nei cinegiornali o nei film di tipo scientifico, la struttura narrativa del film amatoriale destinato all'intrattenimento del pubblico risulterebbe da questi indebolita; tale caso viene infatti paragonato dall'autore all'anticipazione della fine di un romanzo già nelle prime pagine del libro. L'inserimento di didascalie potrà inoltre fare da supporto nel momento in cui il cineamatore non sia in grado di mostrare una data azione che potrà essere così sostituita dalla sua esplicazione testuale, oppure offrire il pretesto narrativo per la transizione da una scena all'altra.

Se le pellicole di viaggio rappresentano una delle occasioni in cui viene offerta la possibilità al dilettante di giocare con lettere e sfondi, disegni ed oggetti alla creazione di titoli e didascalie, l'inserimento di elementi testuali trova nei film di vacanze e viaggi nuove occasioni nella ripresa di insegne e cartelli stradali attraverso i quali l'elemento testuale entra a far parte della diegesi filmica. A poco più di un anno di distanza, un nuovo contributo di Paul Hugon all'*ars* della titolatura viene riportato nelle pagine della rivista «Movie Makers»⁶. L'articolo difatti testimonia il ricorso sempre più diffuso da parte del cineasta itinerante di realizzare riprese delle insegne, dalla segnaletica stradale ai tabelloni ferroviari utilizzati secondo la finalità indicale segnica. Così potrà intervenire per «risolvere una volta per tutte la difficoltà di identificare i luoghi visitati»⁷. Hugon, lamentando un eccessivo ricorso da parte dei dilettanti nei confronti di tale tipo di inquadrature, mette in guardia il cineamatore dalla necessità di tener conto di alcuni accorgimenti durante la loro realizzazione affinché queste si inseriscano con naturalezza all'interno del racconto di viaggio. Si prenda, ad esempio, il caso di una scena in cui compare una comitiva di amici durante una gita in macchina. L'inquadratura di un tabellone girata in una stazione ferroviaria e inserita di seguito alle riprese finirà, secondo Hugon, per restituire un risultato innaturale: le riprese girate all'interno della stazione creerebbero una dissonanza con i luoghi in cui troverebbe svolgimento l'azione narrata⁸. Se, infatti, i soggetti ripresi stanno compiendo il loro viaggio a bordo di un'automobile, a meno che la stazione non entri a far parte dell'azione filmica, la ripresa isolata darebbe luogo ad uno spostamento non

⁶ P. D. Hugon «Titling on the spot», *Movie Makers*, 1934, vol. IX, n.3, pp. 105, 115.

⁷ «The traveling cinematographer is sorely tempted to solve the difficulty once and for all by identifying the places he visits, from road signs or from the names of railway stations». Ivi, p. 105.

⁸ L'effetto viene definito da Hugon come «unnatural place». *Ibidem*.

ricollegabile alla vicenda narrata⁹. Ad accrescere l'artificiosità del legame tra le scene concorrerà inoltre vedere la ripresa realizzata nella stazione come fissa, mentre lo stato di moto dell'automobile troverebbe maggiore coerenza se si ricorresse ad inquadrature dei cartelli stradali in avvicinamento effettuate dall'interno del veicolo. Un altro espediente mediante il quale effettuare l'inserimento di diciture che permettano l'identificazione del luogo che ci si appresta a mostrare è l'utilizzo di una mappa stradale, il cui ricorso dovrà comunque apparire connesso al racconto.

L'auto si ferma su un'ampia ansa di un tornante di una collina che domina una vasta distesa di campagna. In lontananza ci sono una montagna, un fiume o un lago, un lungo rettilineo e un villaggio. [...] Dopo un attimo, la mappa viene estratta dalla tasca della macchina, distesa su una roccia piatta, e i punti di riferimento sono identificati da una ripresa distante fatta dal punto di vista dei turisti, seguito da un primo piano della mappa che mostra il nome [del luogo]¹⁰.

In questo caso l'autore raccomanda di limitare il ricorso di questi inserti – e il discorso potrebbe essere esteso alle immagini di guide turistiche sfogliate per introdurre le visite alle città d'arte – avendone cura di fare in modo che questi riescano ad inserirsi naturalmente nella narrazione perché ciò «mostr[erebbe] uno scopo anziché un accidente»¹¹. L'articolo offre l'occasione per una prima distinzione fra interventi testuali di tipo liminare (non solo titoli di testa e di coda, ma anche quelli tesi ad articolare il testo filmico in singoli capitoli) e quelli intratestuali come insegne e cartelli, usati con funzione di intertitoli. Incontrati lungo il viaggio dal cineamatore, riescono così ad entrare attraverso la ripresa all'interno della diegesi filmica.

Anche il manuale edito nel 1940 dall'Amateur Cinema League, una serie di paragrafi del quale vengono dedicati alla realizzazione dei titoli¹², riporta come prima distinzione quella tra tipologie introduttive e intratestuali. Al primo gruppo sono ascritti tutti gli inserti che, posti all'inizio della pellicola, potranno fornire informazioni. Oltre

⁹ In questo caso l'autore parla di «unnatural action». *Ibidem*.

¹⁰ «The car stops at a wide turnout on a winding hillside overlooking a vast expanse of country. In the distance there are a mountain, a river or lake, a long straight road and a village. [...] After a moment, the map is pulled from the car pocket, spread out on a flat rock, and the landmarks are identified by a distant shot made from the viewpoint of the tourists, followed by a closeup of the map showing the name». *Ibidem*.

¹¹ «Repetition destroys the effect, as it shows purpose instead of accident». *Ibidem*.

¹² Si veda i paragrafi: *Writing titles, Title styles, Making your own titles, Preparing titles for filming, Filming titles, Special effects with titles*, pp. 165-176.

al titolo del film, potranno riportare il nome dell'autore delle riprese e accogliere ulteriori crediti. Ovviamente la scelta delle informazioni che dovranno essere contenute dipende dall'occasione di proiezione a cui la pellicola è destinata: viene riportata infatti, nel caso di proiezioni private per la famiglia, il consiglio di limitare il testo al solo titolo, in quanto l'autore delle riprese sarà già noto al pubblico. Per la scelta del titolo viene confermato il consiglio di non procedere con un testo che risulti didascalico, al quale invece sarà preferito un rimando evocativo alla vicenda narrata. Oltre ai testi con i quali il cineamatore potrà segnare l'altro limite del film – che nella maggior parte dei casi si risolvono, in un richiamo alle strutture narrative del grande schermo con l'inserimento della parola “fine” – l'altra tipologia testuale a compendio del testo filmico è rappresentata dalle didascalie, la cui funzione principale viene rintracciata nel fornire informazioni che aiutino lo spettatore a comprendere l'azione narrata. Il ricorso alla didascalia potrà anche essere funzionale all'inserimento nelle scene di battute o dialoghi.

Nonostante Nicholson sottolinei un particolare interesse per questo tipo di lavorazione della pellicola come tradizione forte dei dilettanti degli anni Trenta, che nella seconda metà del Ventesimo secolo vedrebbe invece il suo declino. È proprio in questi anni che la manualistica italiana rinforza l'interesse nei confronti della realizzazione dei titoli tanto che nel 1955 all'interno della collana della casa editrice Il Castello dedicata al passo ridotto esce la versione in lingua italiana del testo di Leonard Frederick Minter, *Titoli e didascalie nel film: creazione, disegno, ripresa, effetti speciali, montaggio*¹³. Il manuale rappresenta un compendio delle possibili tecniche grazie alle quali il dilettante potrà realizzare i suoi titoli: non solo fissi ma anche scorrevoli – ottenuti mediante lo scorrimento del testo su tamburi girevoli o rulli – sovrimpresi ad immagini in movimento o anche realizzati tramite animazioni a passo uno. L'interesse mostrato dalla manualistica dedicata alla pratica cinematografica nei confronti delle tecniche da *bricoleur* con cui realizzare titoli e didascalie resterà costante fino alla fine degli anni Settanta, testimoniando il legame che, anche con l'avvento delle cineprese automatiche per il Super8, stringerà il dilettante con l'aspetto

¹³ L.F. Minter, *How To Title Amateur Films*, Focal Press, London 1949, [trad. it. *Titoli e didascalie nel film: creazione, disegno, ripresa, effetti speciali, montaggio*, Edizioni del Castello, Milano-Cremona 1955].

più artigianale della pratica cinematografica. Nel manuale di Pierre Monier¹⁴ viene riportato una tipologia di animazione cara ai dilettanti interessati alla realizzazione di didascalie interne al testo filmico per pellicole su viaggi, ovvero quella delle mappe animate dove grazie alla ripresa girata in modalità passo uno diviene possibile ottenere gli itinerari dei viaggi che si tracciano da soli sulle carte geografiche.

Appare opportuno, a questo punto, soffermarsi su possibili criteri intorno ai quali organizzare le varie tipologie di inserimenti testuali. Ad un primo livello, che potremmo definire “tecnico”, la differenziazione tra i vari inserti potrebbe essere determinata dal loro apporto a livello visivo, per cui i testi fissi (che dunque restano immutati nello scorrere dei fotogrammi che li ospitano) vengono distinti da quelli in movimento. Un ulteriore discrimine di tipo tecnico potrebbe dipendere dai processi adottati per la loro realizzazione per cui le superfici sulle quali vengono trasferite le lettere preconfezionate che compongono le scritte, oppure la realizzazione di *collage* o di veri e propri *assemblage*, si differenziano dalla maggiore abilità grafica richiesta al dilettante – o ai componenti della famiglia – per la realizzazione dei titoli in calligrafia o per realizzare illustrazioni manuali come accompagnamento (figg. 209-211). La registrazione dei testi sulla pellicola può inoltre richiedere un intervento non limitato alla singola impressione, ma un ulteriore intervento di manipolazione, come nel caso della realizzazione di scritte sovrimpresse. Infine le tecniche adottate per titoli e didascalie in movimento, tra le quali può essere stabilita la differenza di un duplice ricorso ai funzionamenti meccanici. Nel primo caso il movimento è affidato al meccanismo già citato di rulli e tamburi girevoli, nel secondo è la stessa meccanica della cinepresa ad offrire la seconda modalità tramite l'avanzamento della pellicola a passo uno per la realizzazione di animazioni in *stop motion* con le lettere che appaiono o si muovono nell'immagine fino a comporre il testo desiderato.

In relazione alla creazione di inserti testuali all'interno dei film appare opportuno citare un cineamatore. Nelle pellicole da lui girate tra la fine degli anni Cinquanta e la fine degli anni Novanta Corrado Calanchi¹⁵ presenta un vero e proprio compendio di

¹⁴ P. Monier, *Le Nouveau Cinéaste Amateur: technique, pratique, esthétique*, Photo et Cinéma Paul Montel, Paris 1956 [trad. it. *Il libro completo del cine amatore. Tecnica, pratica, estetica*, Mursia Editore, Milano 1957].

¹⁵ Il fondo di Corrado Calanchi, digitalizzato e archiviato dall'Archivio Home Movies di Bologna, composto da 55 bobine in formato 8mm, raccoglie i filmati realizzati dal cineamatore dal 1954 fino al 1990, il cui soggetto appare prevalentemente legato alla propria famiglia e in particolar modo ai due figli Stefano e Cristina di cui il cineamatore filma compleanni, comunioni, cresime così come le gite fatte in compagnia della famiglia insieme ai raduni degli ex combattenti dell'Associazione nazionale genieri e

inserti testuali anche se, nel realizzare i suoi titoli, non sempre centra l'obiettivo (figg. 212-214). Al fine di identificare eventi della vita familiare, così come le destinazioni di viaggi e gite, Calanchi inserisce con certissima precisione riprese confezionate ad hoc come i cartelli stradali con cui segna l'inizio dell'evento mostrato, così come la fine. Se nella maggior parte dei casi gli eventi di vita della famiglia vengono introdotti (o conclusi) dalla ripresa di una lavagna metallica sulla quale sono state apposte le lettere calamitate a comporre la scritta (figg. 215-220), appare opportuno ricordare l'altrettanto diffuso ricorso alle riprese di cartelli stradali così come di insegne di trattorie e pensioni con cui segna i luoghi toccati durante le gite ed i viaggi (figg. 221-226).

I titoli di testa realizzati da Calanchi possono anche articolarsi attraverso più soggetti: è il caso del filmato girato in occasione del settimo raduno annuale artieri del 1978, quando alla ormai consueta ripresa della lavagna con le lettere colorate, l'indicazione cronologica dell'evento viene inserito tramite la ripresa di un datario, seguito a sua volta dall'obiettivo della cinepresa che mostra attraverso il programma del raduno la destinazione: «Reggello (Firenze)» (figg. 223-225). Un ulteriore esempio dell'uso puntuale di riprese di insegne stradali e cartelli viene offerto dal filmato girato nel 1962 da Calanchi in occasione delle *Vacanze estive a Maresca e all'isola d'Elba*. Qui il cineamatore mostra l'utilizzo delle riprese per tracciare meticolosamente le tappe dell'itinerario percorso (figg. 226-231) e la ripresa di un segnale che indica la cessazione di divieto di usare il clacson offre il pretesto narrativo attraverso il quale indicare la fine dell'evento narrato (figg. 232-234).

Già dagli anni Sessanta, ma con maggior evidenza negli anni Ottanta il cineamatore, forse come a voler rendere evidente l'aspetto ludico legato alla sua pratica artigianale, ma soprattutto a voler mostrare il raggiungimento di una migliore abilità tecnologica, sempre più spesso preferisce alle riprese delle lavagnette i titoli realizzati in sovrimpressioni (figg. 235-237). Benché questa ricerca si sia posta come limite cronologico gli anni Settanta, un momentaneo superamento di questi confini appare qui opportuno per sottolineare la permanenza anche nel decennio successivo dell'interesse nei confronti delle possibilità tecnologiche offerte dal mezzo. È in effetti ancora con un testo in sovrimpressioni che Calanchi, sempre negli anni Ottanta, non solo firma il proprio filmato con l'inserimento della scritta «La Corrado film presenta», ma rende

trasmettitori d'Italia (di cui è presidente per la sezione bolognese dal 1972 al 1989) raduni che vengono filmati dal cineamatore nelle diverse località di destinazione italiane.

evidente il desiderio di voler esibire le sue tecniche: un titolo, oltre ad apparire sovrimpresso alle prime immagini dell'evento, vede comporsi in animazione con le lettere che appaiono una ad una fino al compimento del testo «Barbara 1' comunione» (figg. 238-246).

Oltre, quindi, a differenziare gli aspetti tecnologici e tecnici con cui i testi vengono realizzati o inseriti all'interno dei film, è necessario osservare come essi si relazionino con il racconto. La compresenza di testi e immagini in movimento riporta il film ad una forma intertestuale all'interno del quale si trovano a coesistere una molteplicità di differenti codici narrativi.

I titoli di testa e coda, così come le didascalie poste in intermezzo o transizione tra le sequenze, risultano ascrivibili alla dimensione paratestuale delle soglie¹⁶, una tipologia diversa di relazione con il testo filmico è invece quella delle riprese di insegne e cartelli stradali che, entrando a partecipare alla diegesi, assumono una dimensione interna al testo filmico, che quindi potremmo definire intratestuale.

Roger Odin e Alexandra Schneider mettono al centro delle loro riflessioni la relazione tra gli inserti testuali all'interno della pratica filmica amatoriale¹⁷. Secondo Odin il testo sembrerebbe relazionarsi – nella sua assenza – con il cinema di famiglia, dove con tale espressione si dovrà intendere «un film realizzato e a proposito della vita di una specifica famiglia, da qualcuno che fa parte di una famiglia per gli altri membri di quella famiglia»¹⁸. Odin sottolinea la dimensione privata all'interno della quale la vita intera di questo tipo di pellicola si sviluppa: dalla creazione, alla proiezione. La presenza del testo, oltre a mettere in evidenza da parte del dilettante un'attitudine registica, renderebbe immediata la destinazione della pellicola ad un circuito pubblico, esterno alla cerchia degli affetti. Odin pone proprio nella deliberata assenza dell'elemento testuale all'interno delle pellicole del cinema familiare la loro

¹⁶ Per una definizione sui rapporti intertestuali nel linguaggio cinematografico si rimanda G. Guagnellini, V. Re (a cura di), *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, Archetipolibri - Gedit Edizioni, Bologna 2007, e con maggior riferimento al paragrafo della premessa critica «Per una sistematizzazione dei rapporti intertestuali», pp. 6-11.

¹⁷ R. Odin, «Des films sans débuts ni fin...», in V. Innocenti e V. Re (a cura di), *Limina/le soglie del film. Film's Thresholds*, Atti del X Convegno Internazionale di Studi sul Cinema Udane/Gorizia/Gradisca 17/22 marzo 2003, Lithostampa, Pasian di Prato (Ud) 2004, pp. 233-240.
A. Schneider, «Arriva la zia Erica. Beginnings in Swiss Home Movies of the Thirties», in V. Innocenti e V. Re (a cura di), *Limina/le soglie del film. Film's Thresholds*, Atti del X Convegno Internazionale di Studi sul Cinema Udane/Gorizia/Gradisca 17/22 marzo 2003, Lithostampa, Pasian di Prato (Ud) 2004, pp. 241-246.

¹⁸ «Par film de famille, j'entends un film fait et à propos de la vie de cette famille, par quelqu'un qui agit en tant que membre d'une famille, pour les autres membres de cette famille». R. Odin, «Des films sans débuts ni fin...», cit., p. 233.

significatività segnica. Tale assenza rimarcherebbe quindi una volontà che agisce sul testo filmico in una modalità multilivellare finalizzata al palesamento dell'estraneità del film di famiglia dalle modalità in cui il prodotto cinematografico finzionale del circuito commerciale si trova invece a funzionare. Potrà risultare utile allora, ai fini di tale ricerca, ripercorrere le varie relazioni rintracciate da Odin che, nella loro assenza, vedono gli elementi testuali relazionarsi con il testo filmico e partecipare alla narrazione.

Ad un primo livello, l'assenza dei titoli di testa nei quali sia riportato il nome di colui che ha realizzato le riprese paleserebbe nel cinema familiare la mancata identificazione del soggetto stesso quale «autore dell'opera»¹⁹ e quindi come enunciatore del testo filmico il quale, invece, risulterebbe ascrivibile ad una pratica ampliata all'intera famiglia. Il riconoscimento di un autore forzerebbe infatti uno spostamento verso logiche di funzionamento proprie del cinema "da sala" che vedrebbe quindi il titolo funzionare come elemento di discriminazione su cui avverrebbe la scelta del pubblico pagante e che quindi implicherebbe «un intero processo di entrata nel mondo del film»²⁰. Un discorso simile può dunque essere fatto per i filmati di viaggio nei quali la presenza o l'assenza dell'autore delle riprese riportato nei titoli di testa andrebbe ad indicare una differente destinazione della pellicola stessa. L'assenza di spostamento fisico che nel cinema familiare appare confinata alle mura domestiche dalla produzione alla fruizione troverebbe aderenza con la mancanza di necessità di spostamento identitario da parte dei componenti della famiglia i quali, in caso contrario, vedrebbero il proprio ruolo mutare in spettatori perdendo così il ruolo attivo che spetterebbe invece a tutti i membri impegnati nella fase di ri-attivazione delle tracce mnestiche relative alla memoria familiare e impresse nel supporto fotosensibile in atto durante la proiezione da salotto. Il momento della proiezione si porrebbe, inoltre, sullo stesso piano degli altri eventi che essi stessi costituirebbero uno dei tanti rituali che coinvolgono i componenti della famiglia come compleanni, feste, matrimoni ecc. Con l'inserimento del titolo si andrebbe così a tracciare dei «limiti narrativi»²¹ ad un'azione filmica che per sua stessa natura non vede né un inizio né una fine, né un proprio centro in luogo di un'articolazione testuale data dal susseguirsi di azioni che non sempre appaiono strutturate ad un'articolazione completa ed organica. È la conoscenza da parte della

¹⁹ «en auteur réalisant une œuvre». Ivi, p. 234.

²⁰ «suivre tout un processus d'entrée dans le monde du film». *Ibidem*.

²¹ «limites narratives». *Ibidem*.

famiglia degli eventi che verranno poi mostrati in proiezione a rendere inutile una struttura narrativa funzionale invece a semplificare la comprensione allo spettatore estraneo alla vicenda che si sta svolgendo nel film. Come chiarito da Odin, il singolo film non funziona come un testo poiché è nel contributo memoriale individuale e al contempo collettivo che raggiunge la propria completezza strutturale. A differenza di un film di finzione i cui i titoli di testa e coda costituiscono i confini di una diegesi autonoma, «la diegesi del film di famiglia è costituita in riferimento al mondo della ripresa, un mondo che non è autonomo perché fa parte del mio vissuto»²². Allo stesso modo l'assenza di un'indicazione attraverso la quale apporre una fine all'azione narrata, paleserebbe la compulsività²³ alla continuazione della presa quale tratto identitario del cinema di famiglia in cui la cinepresa diviene lo strumento attraverso il quale tracciare l'intera storia della famiglia al di là del singolo evento, tale da estendersi – se pur idealmente – oltre i limiti anagrafici delle singole generazioni, e dove il film troverà la propria fine solo nel momento della sua estinzione.

Appare opportuno allora chiedersi in che modo gli inserti testuali che, rispetto al cinema di famiglia, in più casi nelle pellicole di viaggio appaiono invece presenti, inneschino una relazione con il testo filmico. Se infatti nella maggior parte dei casi il loro ricorso appare funzionale al dilettante per inserire le indicazioni dei luoghi e dell'anno in cui l'esperienza è stata vissuta (insieme all'indicazione “fine” a conclusione del racconto), al contempo questi concorrerebbero non solo a delimitare l'evento narrato nella sua dimensione spazio-temporale, ma a concluderlo così all'interno di quello spazio finito e “altro”, proprio delle mete di viaggio all'interno del quale avviene lo spostamento attuato dalla famiglia nell'episodica occasione straordinaria.

Non sempre, però, le pellicole di viaggio riportano un'iscrizione a tracciarne la fine. C'è, infatti, un altro tipo di assenza dei titoli di coda rintracciato da Odin nello specifico genere cinematografico senza fine del film di famiglia che potrebbe apparire pertinente anche per le pellicole nelle quali si conserva la memoria dei viaggi. Questo coinciderebbe con un effetto “remake” dato dalla proiezione della stessa pellicola e quindi dalle diverse modalità con cui il tempo presente impresso si relaziona con l'altro presente con cui avviene la visione ma anche – ed è qui che la distanza temporale agisce

²² «la diégèse du fûm de famille, elle, se construit par référence au monde de la prise de vues, un monde qui n'a rien d'autonome puisqu'il fait parti de mon vécu». Ivi, p. 235.

²³ Cfr. Ivi, p. 236.

con maggior forza – nella relazione che si instaura tra il testo filmico e colui che assisterà alla proiezione e quindi della lettura che egli agirà della pellicola: per cui per ogni visione il testo filmico potrà trovarsi ad assumere un diverso significato impegnato in una sorta di lettura testuale in continuo mutamento. L'azione stessa del film non si arresta alla fine della bobina così come il termine della proiezione dove i volti e le storie continueranno a proiettarsi nella memoria di coloro che vi hanno preso parte. L'assenza di limiti di inizio e fine rimarcherebbe inoltre il funzionamento narrativo “a buchi” con cui il cinema familiare si troverebbe così in una similitudine di produzione e funzionamento testuale²⁴ più prossima a quella dell'album fotografico di famiglia di cui offre una versione tecnologicamente aggiornata, più efficiente e capace di restituire una foto ricordo animata, che non in quella cinematografica. Ed è in questa forma narrativa frammentata, articolata sul susseguirsi di sequenze non strutturate, di cui non è possibile individuare né un inizio né una fine.

È nella mancanza di limina, soprattutto, che il cinema di famiglia stabilisce una propria relazione con il cinema delle origini: innanzitutto la comune mancanza della parola “fine”, che farà la sua comparsa nel grande schermo con il cinema classico, così come l'assenza d'enunciazione autoriale come di una struttura testuale narrativa sostituita dagli interventi verbali orali di un imbonitore. Nell'accompagnamento alla proiezione del racconto orale, che rappresenterebbe uno degli elementi altrettanto caratterizzanti tanto il cinema familiare quanto quello delle pellicole con cui si mostra il viaggio intrapreso, troverebbero conservazione le strutture narrative precinematografiche. Durante la proiezione in salotto è però situata l'interazione tra coloro che assistono alla proiezione a rappresentare un ulteriore elemento distintivo di un cinema destinato al pubblico di parenti ed amici riuniti tanto per ricordare i figli ancora piccoli, matrimoni e compleanni, quanto le vacanze trascorse al mare e le gite nelle città d'arte.

Se come affermato da Schneider l'esperienza turistica costituisce un'occasione attraverso la quale il cineamatore migliora il proprio quotidiano, nel farlo egli conserva sempre le tracce di una dimensione familiare²⁵. A sottolineare la relazione che intesse le trame del cinema familiare con le pellicole di viaggio è uno dei titoli di testa realizzato

²⁴ Sul funzionamento dell'album fotografico come forma di comunicazione *Home Mode* si rimanda anche a C. Musello, «Studying the Home Mode: An Exploration of Family Photography and Visual Communications», in *Studies in Visual Communication*, 1980, vol. VI, n. 1, pp. 23-42.

²⁵ Cfr. A. Schneider, «Arriva la zia Erica. Beginnings in Swiss Home Movies of the Thirties», cit.

dall'ufficiale dell'esercito, cineamatore livornese, Giorgio Allori²⁶. Nel 1972 il cineamatore si appresta a trascorrere insieme alla famiglia le vacanze attraverso una serie di gite in varie località italiane tra le quali la Costiera Amalfitana, la Sila, la Costiera Ionica giungendo poi a Reggio Calabria per risalire verso Scilla e Tropea, concludendo poi la con una visita al Lago di Massaciuccoli, alle Alpi Apuane e nei borghi di Volterra e San Gimignano. L'obiettivo si apre nel soggiorno di casa dove, insieme ad una libreria, ben illuminati dalla finestra, sono presenti una sedia posizionata di fronte ad un tavolo sul quale appare appoggiato un quaderno aperto (fig. 250). Nella sequenza successiva segue un'ulteriore ripresa realizzata dal solito punto di vista dove però all'interno del quadro appare adesso il figlio (fig. 251), sul quale l'inquadratura si stringe (fig. 252), con indosso il grembiule blu da scolaro e il fiocco bianco impegnato a scrivere sulla pagina. Il padre cineamatore gli gira allora attorno con una serie di riprese in cui si alternano inquadrature più ravvicinate del bambino colto di spalle (fig. 253), seguite da quelle girate da sinistra (fig. 254) che lo mostrano, con a fianco alcuni libri, ancora intento nel proprio compito. Il figlio si alza ed esce dalla stanza e dall'inquadratura. La cinepresa può così avvicinarsi al quaderno per mostrare cosa è stato scritto: «Fine dell'anno scolastico. Inizio delle vacanze...» (fig. 255) Ma la scritta appare forse troppo piccola all'obiettivo del cineamatore che chiede al figlio di scrivere nuovamente l'ultima parte del testo così che, nella ripresa successiva dove il quaderno è stato spostato sopra una superficie di granito si possa finalmente leggere l'ultima parte: «Vacanze 1972» (fig. 256). Segue una nuova sequenza, girata questa volta sul balcone, dove il bambino, con indosso adesso un maglione rosso, poggia sulla mensola della balaustra uno stradario per poi aprirlo e mostrare i luoghi di destinazione (figg. 257-259). La serie delle inquadrature su cui prendono forma i titoli di testa e, allo stesso modo, vengono realizzate le immagini che faranno da introduzione alle destinazioni

²⁶ L'insieme delle pellicole realizzate dal cineamatore Giorgio Allori corrisponde al primo fondo filmico intorno al quale viene costituito il 14 luglio 2014 l'archivio di cinema amatoriale livornese della 8mm, di cui Giorgio Allori è nonno di uno dei fondatori. L'archivio, che a oggi conta 110 fondi con 1510 bobine per 31.335 metri di pellicola digitalizzata e 6.200 minuti di filmati, conserva del fondo Allori 53 pellicole in formato 8mm e Super8. L'attività cinematografica amatoriale di Gino Allori copre un importante arco temporale che si estende dal 1963 al 1992, anni durante i quali impressiona sulla pellicola i momenti della vita della propria famiglia insieme alle gite e ai viaggi che con essa intraprende, così come la propria città ripresa in vari anni: come le vacanze del 1963 trascorse allo Stelvio e sul Lago di Como o il viaggio nello stesso anno fatto a Trieste, le piazze e i monumenti di Roma filmati in molteplici occasioni di soggiorno tra il 1968 e il 1974, la gita ad Ischia del 1971 e quella ad Arezzo nel 1988 e nell'anno successivo nelle città di Firenze e Venezia, fino al viaggio in Giordania intrapreso nel 1992. La grande dedizione con cui Giorgio Allori si dedica con passione alla cinematografia amatoriale traspare con grande evidenza nelle pagine del quaderno compilato a macchina da scrivere nelle quali annota per ciascuna pellicola il ricordo in loro raccolto (figg. 247-249).

(figg. 260-261) testimonia l'intrecciarsi della pratica cinematografica amatoriale turistica con quella del cinema di famiglia. Se quindi secondo Odin il cinema familiare trova la propria cifra stilistica nell'assenza di titoli, tali riprese – la cui esecuzione veniva spesso posticipata al ritorno dei viaggi – testimonia invece, oltre all'utilizzo degli inserimenti testuali per determinare l'inizio, la fine così come le tappe del tragitto percorso durante il viaggio, la messa in atto di una dimensione partecipativa e collaborativa propria del cinema familiare, che vedeva i vari componenti della famiglia interagire con il mezzo cinematografico. Gli apparenti limiti imposti per la determinazione dei luoghi e degli anni a cui rimandano le pellicole garantiti dagli inserti testuali oltre ad aprire, la pratica cineamatoriale turistica ad occasioni nelle quali i componenti della famiglia sono coinvolti nella pratica amatoriale, divengono così una traccia mnemonica attraverso la quale si snoda il ricordo del viaggio compiuto.

IV.2 *Film al mare. Lo sguardo del cineamatore nei filmati delle vacanze balneari*

Come si è già avuto modo di ricordare, una delle forme turistiche a riscuotere maggior successo nel XX secolo in Italia è quella della villeggiatura nelle località marittime. Si è ritenuto perciò necessario riservare dunque uno spazio all'analisi delle pellicole girate dai dilettanti in occasione dei soggiorni nei litorali toscani.

Quello dei film girati durante le vacanze al mare rappresenta uno dei generi capace di riscuotere maggiore fortuna nelle pellicole dei cineamatori. La moda delle vacanze da trascorrere nelle località marittime vede la propria trasformazione identitaria in Italia da un modello ancora di élite degli anni Venti e Trenta verso l'apertura, nella seconda metà del secolo, ad un'esperienza che vede le coste italiane popolate da un numero sempre maggiore di bagnanti. Tenteremo allora di rintracciare in queste due tipologie di filmati, relativi a periodi storici diversi che vedono al contempo coinvolti una diversa tipologia di cineamatore, la presenza di differenze o ricorrenze dei modelli narrativi con i quali il dilettante imprime sulla pellicola i ricordi delle proprie vacanze estive.

Cercheremo di dimostrare come quella delle vacanze al mare rappresenti una delle occasioni in cui la pratica cinematografica amatoriale sottolinea in particolar modo la

conservazione di una dimensione familiare. Recuperando le caratteristiche intorno alle quali le esperienze di viaggio o turistiche assumono una categorizzazione, appare evidente rintracciare nelle vacanze estive la volontà di una conservazione della “bolla ambientale”: colui che compie lo spostamento non è qui infatti, nella maggior parte dei casi, alla ricerca di esperienze di luoghi sconosciuti, bensì lo spostamento trova la sua motivazione nella ricerca non tanto di un luogo “altro”, quanto di uno spazio pronto ad offrire dell’ambiente quotidiano una versione “migliorata” in cui la spiaggia, il sole e il mare offrono occasione di giochi e passatempi capaci di far trascorrere all’intera famiglia periodi di spensieratezza. In questa ricerca, in cui il punto di vista adottato da colui che lascia il proprio ambiente domestico per raggiungere un’altra destinazione rappresenta il fulcro intorno al quale orientare le osservazioni, appare opportuno allora chiedersi quale sia la forma assunta dallo sguardo del dilettante mentre filma le proprie vacanze spese in compagnia della propria famiglia, nelle coste italiane e, nello specifico, in quelle toscane.

Il modello turistico della vacanza da trascorrere al mare si presenta come un’evoluzione del soggiorno balneare invernale in occasione del quale il clima mite delle coste del Mediterraneo offre un’occasione per avvicinare i turisti europei a quelle che così divengono le nuove mete balneari²⁷. Se però le vacanze che nell’Ottocento vedono il turista abbiente raggiungere le coste per poter beneficiare dei «bagni di luce» ancora protetto dagli abiti lunghi e dall’ombrellino, come già è stato anticipato, sarà prima il riconoscimento benefico delle «sabbie», ovvero l’immersione del corpo nelle sabbie calde, a inaugurare un nuovo contatto del turista con le spiagge. Se negli Stati Uniti tale cambiamento viene testimoniato alla fine del secolo dall’allestimento lungo le coste delle prime strutture ricettive permanenti, pronte ad accogliere già nel primo decennio del XX secolo nutrite folle di villeggianti, in Italia la resistenza a modelli ottocenteschi di villeggiatura, che trova ancora il proprio passatempo nelle lunghe passeggiate da poter consumare in spiaggia, si protrae fino al terzo decennio del Novecento. È infatti tra gli anni Venti e Trenta, che con il nascere del «mito dell’abbronzatura», intorno allo svilupparsi di una diversa relazione non solo con il sole, ma anche con l’acqua stessa, il bagno vede eclissare la propria funzione terapeutica,

²⁷ Sullo studio dell’evoluzione del turismo balneare, al già citato contributo di Patrizia Battilani, *Vacanze di pochi, vacanze per tutti. L’evoluzione del turismo europeo*, cit. e nello specifico al paragrafo «Verso il sole», pp.118-120, si rimanda soprattutto a G. Triani, *Pelle di sole, pelle di luna. Nascita e storia della civiltà balneare 1700-1946*, Marsilio, Padova 1988.

divenendo così occasione di svago. È in questo cambiamento che le coste, non più meta esclusiva di facoltose famiglie, iniziano a registrare la diffusione della vacanza verso diversi ceti sociali. Il periodo fra le due guerre testimonia infatti l'espansione dell'esperienza vacanziera per il ceto medio impiegatizio che, seguendo le mode già tracciate dal turista facoltoso, non trova le proprie destinazioni solo nelle coste marittime, ma anche in quelle montane²⁸. A causa dello scoppio del secondo conflitto mondiale nel 1939 lo sviluppo turistico subirà in Italia una battuta d'arresto che si protrarrà per un intero decennio.

L'avvenuta diffusione nell'America degli anni Trenta di una moda balneare è testimoniata da un articolo del luglio 1934 pubblicato nella rivista statunitense, «*Movie Makers*» e firmato da Paul D. Hugon²⁹ nel quale la pratica cinematografica amatoriale viene relazionata all'occasione della vacanza da trascorrere in spiaggia con la famiglia. L'autore mette in evidenza come la possibilità per i componenti della famiglia di poter trascorrere il loro tempo lontano dalle occupazioni quotidiane costituisca l'elemento tale da rendere la vacanza al mare uno dei soggetti prediletti dall'obiettivo del dilettante in vacanza: in questa situazione, precisa Hugon, essi si troverebbero, infatti, liberi di agire con maggior naturalezza davanti alla camera. È quindi nella naturalezza e nell'assenza della messa in posa davanti all'obiettivo – e quindi in assenza di un il controllo da parte del filmmaker su ciò che si sta filmando – che viene riconosciuto dall'autore un aspetto fondamentale con cui i filmati delle vacanze dovranno essere realizzati. Ma non solo: al fine di annullare ancor più la percezione dell'obiettivo come sguardo estraneo rispetto all'azione filmata, viene riportata dall'autore la necessità di porre il punto di vista della camera, e quindi l'angolazione della ripresa, alla stessa altezza in cui si trovano gli occhi dei soggetti ritratti: per cui se questi si troveranno seduti, sarà necessario che colui che sta effettuando le riprese si abbassi ponendo il proprio obiettivo alla stessa altezza di dove si troverebbe lo sguardo di uno dei partecipanti. Il ricorso quindi a riprese effettuate dall'alto o dal basso – escamotage utilizzato secondo l'autore da molti dilettanti per variare la monotonia della ripresa – genererebbe però un punto di vista estraneo rispetto a quello “allineato” allo sguardo di un partecipante che assisterebbe alle riprese ritenuto più “veritiero”. Tale preoccupazione rifletterebbe quindi il desiderio

²⁸ Benché infatti il fenomeno turistico veda uno sviluppo anche in direzione della montagna, in questa ricerca, delimitata geograficamente alle destinazioni toscane, si è deciso di limitare lo studio alla tipologia vacanziera di tipo marittimo, che costituisce il maggior fenomeno turistico estivo legato al litorale toscano.

²⁹ Paul D. Hugon, «The family at the beach», *Movie Makers*, 1934, 7, pp. 280, 299.

di restituire un racconto mostrato non tanto dall'obiettivo, quanto dagli occhi stessi di un partecipante all'azione che si sta svolgendo, e non dunque dal punto di vista di chi sta invece assistendo alla scena dall'esterno. Nel momento in cui si intenda seguire con la cinepresa lo svolgersi di un'azione individuale, come quello di una «madre [che] prende un granchio con riluttante interesse, lo gira e lo restituisce al bambino ponendogli alcune domande»³⁰, nel farlo sarà preferibile tenere l'inquadratura ben stretta sui soggetti stando ben attenti a non comprendere all'interno del quadro un numero eccessivo di persone, le quali distoglierebbero l'attenzione dal racconto che invece si è scelto di sviluppare. La presenza di troppi soggetti intenti a compiere azioni tra loro non correlate rappresenterebbe uno dei problemi più ricorrenti relativi ai film delle vacanze.

Per narrare l'azione nel migliore modo possibile l'autore consiglia di mostrare la vicenda da molteplici punti di vista: per cui, nel caso in cui l'oggetto della ripresa sia un nostro amico che si sta allontanando in barca, sarà importante poter realizzare delle inquadrature anche dall'imbarcazione stessa con l'obiettivo rivolto verso la spiaggia. Il consiglio di mostrare la scena sfruttando diverse angolazioni sembra non solo una scelta funzionale alla struttura narrativa, quanto tesa alla restituzione di una pluralità di punti di vista, capace quindi di garantire la sensazione di un racconto corale, teso a restituire la molteplicità degli sguardi di coloro che prendono parte alla vacanza. La relazione con il film di famiglia, di cui le pellicole girate durante le vacanze possono quindi rappresentare una sotto-categoria, viene sottolineata dallo stesso Hugon, il quale riporta l'importanza di inserire all'interno delle riprese i primi piani di coloro che fanno parte del racconto. Come più volte è stato messo in evidenza, la riconoscibilità dei volti dei protagonisti della storia narrata rappresenta, infatti, un elemento di primaria importanza nel cinema familiare, poiché è intorno a loro che si articola il racconto, non solo all'interno della diegesi filmica, ma anche nelle pratiche di ri-narrazione che prendono forma durante le proiezioni domestiche. L'assenza di indicazioni su come realizzare riprese del paesaggio circostante sottolinea la secondarietà che l'ambiente va ad assumere all'interno di questo racconto, fatto di azioni e volti, intento quindi alla restituzione della memoria delle esperienze e non tanto dei luoghi. L'assenza di un'attenzione nei confronti dell'ambiente all'interno del quale si svolge la scena crea

³⁰ «The mother takes the crab with reluctant interest, turns it around and gives it back to the child with a few questions». Ivi, p. 280.

un'ulteriore relazione con il cinema familiare nel quale il luogo, con cui il dilettante ha familiarità, non rappresenta un elemento su cui puntare il proprio obiettivo e dove le stanze delle abitazioni si rarefanno nell'immagine concentrata nei bambini che compiono i loro primi passi. Per quanto concerne invece la difficoltà della costruzione di una sequenzialità narrativa capace di restituire, attraverso la sequenza delle riprese, un'organicità al racconto delle vacanze trascorse, si consiglia, in fase di montaggio, l'inserimento di didascalie attraverso le quali costruire una relazione tra le varie sequenze.

Come più volte è stato evidenziato, nell'Italia degli anni Trenta la relazione tra la pratica cinematografica e l'occasione della vacanza trascorsa in località marittime necessita condizioni riscontrabili solo in una ristretta élite.

È il mare di Livorno a fare da sfondo alle pellicole che raccolgono parte della storia della famiglia Liscia che vede nella Villa Giulia di Antignano il luogo intorno al quale si intrecciano le vite di una famiglia di origini ebraiche negli anni precedenti e durante il secondo conflitto mondiale³¹. Fortunato Liscia è originario di Tunisi ed arriva a Livorno negli anni Sessanta dell'Ottocento, con poco denaro, ma determinato a fare fortuna in Italia. Si stabilisce nel quartiere Venezia e sposa una cugina, Giulia Liscia, dalla quale avrà sei figli: Matilde, Adele, Fanny, Ines, Adolfo e Gustavo. Fortunato riesce ben presto ad arricchirsi grazie a spiccate doti commerciali: importava da Tunisi le olive che venivano poi lavorate nel frantoio di Livorno, ma anche, grazie al commercio con l'Inghilterra dei denti di elefante provenienti dall'Africa e coralli rossi pescati nei mari del canale di Sicilia; infine esportava argento dalla Gran Bretagna. A seguito di una nuova disponibilità economica, la famiglia Liscia lascia il quartiere Venezia per trasferirsi in un appartamento affacciato sul mare in Corso Regina Margherita (oggi Viale Italia). Dopo la morte di Giulia nel 1900 a causa di una tubercolosi, nel 1910, durante un viaggio a Nizza, anche Fortunato muore di setticemia,

³¹ Per la stesura di questa parte riguardante la famiglia Liscia, oltre alle conversazioni con due componenti, Aldo e Dora Liscia – che ringrazio – mi sono avvalsa del testo scritto da quest'ultima, il quale rappresenta una ricostruzione attuata attraverso i ricordi dello zio Aldo (che, infatti, firma l'edizione) della stessa famiglia ma, soprattutto della dimora. Scopo della pubblicazione è infatti quello di restituire la memoria di quella che dai livornesi è maggiormente conosciuta come "Villa Ciano", poiché acquistata dal gerarca fascista dai coniugi Lea e Adolfo Liscia, costretti a vendere i propri beni durante le leggi razziali. «La riacquisizione della proprietà dopo la guerra, ottenuta a seguito di un lungo processo, non ha naturalmente risarcito la famiglia di tutte le angherie e le vessazioni che ha subito e che, per quanto lo riguarda, Aldo racconta nel libro, ma è diventata il simbolo del "ritorno" e della volontà di ricostruire la propria vita». D. Liscia «Introduzione», a A. Liscia, *Villa Giulia e i suoi figli. Storia di una casa e di una famiglia ebraica livornese attraverso le leggi razziali e la guerra*, Salomone Belforte & C., Livorno 2012, p. 9.

lasciando ai figli una cospicua eredità. Ai fini dell'interesse di questa ricerca, la storia della famiglia si concentra sulle vicende di Adolfo Liscia, nato nel 1867, il quale studia medicina fino a divenire primario di chirurgia e urologia dell'ospedale di Livorno, carica che ricopre per quaranta anni, fino all'interruzione dell'esercizio a causa delle leggi razziali³².

Durante gli anni in cui lavorerà nell'ospedale livornese, dopo aver appreso in Germania le pratiche del dottore scozzese Joseph Lister per l'asepsi, introdurrà procedure più rigide per scongiurare le infezioni operatorie. Negli anni Adolfo Liscia ricopre molteplici cariche pubbliche: viene eletto consigliere provinciale della Sanità e diviene assessore alle opere pubbliche, fino ad essere insignito nel 1906 del titolo di Cavaliere e nel 1913 di Grand'Ufficiale del Regno, anno in cui riceve anche la promozione a Capitano medico. Nel 1912 fa costruire una villa sulla costa, che dedica alla madre, Villa Giulia. Per la costruzione della villa, intervento che suscita non poche polemiche poiché viene scelto per la sua costruzione uno dei tratti della costa ritenuti più belli, si interviene con un progetto che prevede lo smantellamento di una piccola collinetta e la costruzione di un alto muraglione per proteggere la struttura dalle violente raffiche di libeccio e dalle mareggiate. Alla fine, il progetto porta all'edificazione di un'imponente villa in due piani – tre sul lato del mare – in stile eclettico, introdotta da un cancello in stile liberty e circondata da un parco di cinquemila metri quadrati (fig. 262). La villa non è ad uso esclusivo del nucleo familiare ristretto tanto che, al primo piano del lato est, un appartamento viene riservato per ospitare durante i mesi estivi la sorella Fanny, ormai vedova Messiah, e il figlio Leon, i quali ogni estate partivano da Nizza, preceduti dai bauli con gli abiti e la biancheria, per trascorrere lì l'estate. Il secondo piano, durante i mesi estivi, è invece riservato ad ospitare la famiglia della sorella Ines Formiggini, con i figli Giacomo, Giulia e Vittorina. Se in questo caso non si può certo parlare di uno spostamento per il soggiorno estivo, appare comunque interessante ai fini di questa ricerca osservare come in questo caso la dimensione vacanziera si attui, con l'aumento degli abitanti della casa, all'interno delle stesse mura domestiche. Appare interessante poter osservare dunque attraverso le pellicole in che modo la villa assuma una nuova dimensione: durante i mesi estivi, infatti, in essa prende forma una dimensione stra-ordinaria rispetto a quella quotidiana.

³² Sull'introduzione delle leggi razziali in Italia si rimanda in particolar modo ad E. Collotti, *Il fascismo e gli ebrei: le leggi razziali in Italia*, Laterza, Roma 2003.

Avendo ormai consolidato la sua posizione sociale, Adolfo sposa il 3 aprile del 1915 Lea Corcos, più giovane di lui di ventisette anni; dalla loro unione nascono tre figli: Renato (nato il 26 dicembre 1916), Rodolfo (8 agosto 1918) e Aldo, l'autore del libro, (23 gennaio 1921). È in occasione del Bat mitzvah di Rodolfo che il ragazzo riceve nel 1931 in regalo una cinepresa Pathé Baby. Come spesso accadeva in questi casi, la cinepresa passa spesso nelle mani del padre e anche della madre. È, molto probabilmente, Lea Corcos a realizzare le riprese girate in occasione del matrimonio³³ della nipote Vittorina con Max Ottolenghi nelle quali compare a figura intera anche Adolfo mentre in compagnia del figlio maggiore si avvicina verso l'obiettivo (fig. 263) e che ritraggono il corteo dei parenti che "sfila" con lo sguardo fisso verso l'obiettivo (figg. 264-267), ed infine – sempre a favore di camera – gli sposi (figg. 268-269). La presenza di una cameriera a sistemare il velo della sposa (fig. 270) non fa che confermare lo stato di agiatezza in cui viveva la famiglia. L'inserito testuale al termine di ciascuna pellicola dove la parola "Fine", circondata da una ghirlanda e affiancata dallo stemma del Regno d'Italia e dal Fascio Littorio (fig. 271) – con grande probabilità aggiunto alla versione positiva della pellicola dallo studio che si occupa della stampa – lascia riaffiorare i tristi eventi che, in conseguenza delle applicazioni delle leggi razziali sul territorio italiano metteranno la vera parola fine alle vite di alcuni di coloro che compaiono nelle immagini delle pellicole. Le riprese successive testimoniano la funzione documentativa a cui la pratica cinematografica amatoriale era chiamata ad assolvere. Le riprese sono girate all'interno dell'ospedale di Livorno: Adolfo lascia mostra l'uso dello sterilizzatore per le pratiche di asepsi (fig. 272), la preparazione (figg. 273-274) e l'operazione stessa (figg. 275-276). Le pellicole confermano la diffusione negli anni Trenta in Italia di un altro tipo di villeggiatura invernale: quello che vede famiglie facoltose alle prese con le piste da sci.³⁴ La pellicola mostra Lea

³³ In questo caso non si è sicuri della relazione tra queste immagini con quelle seguenti del matrimonio.

³⁴ La diffusione di un turismo di tipo montano inizia a diffondersi nella seconda metà dell'Ottocento quando, grazie alla nascita di numerose associazioni in tutta Europa, vede legare a questi luoghi una vacanza in cui è proprio l'occasione di praticare sport che offrono appagamento allo «spirito d'avventura e [...]all'amore per il rischio diffusi in un ceto sociale che, grazie alla ricchezza, non era costretto ad affrontare altri tipi di sfida quotidiana». Se inizialmente sono i facoltosi turisti inglesi ad essere attratti dalla possibilità di effettuare scalate, dopo l'apertura in Gran Bretagna del primo Alpine club nel 1857, l'alternativa turistica montana in Italia viene promossa con l'apertura nel 1863 del primo club alpino. La vacanza trascorsa sulle vette innevate resta destinata ad una clientela d'élite, mentre si dovrà attendere gli anni Venti e Trenta affinché prenda piede «[l']invenzione di un nuovo prodotto montano: il trionfo dello sci», sport che troverà maggiore diffusione tra gli anni Cinquanta e Sessanta con l'apertura delle prime grandi stazioni sciistiche. Cfr. P. Battilani, *Vacanze di pochi, vacanze per tutti. L'evoluzione del turismo*

Corcos impegnata sulle piste innevate dell'Abetone a prendere confidenza con il nuovo sport (figg. 278-280).

Sono le immagini girate nella Villa Giulia di Antignano a rappresentare un elemento di interesse per questa ricerca, ed in particolar modo quelle girate durante i mesi estivi (le quali costituiscono la maggior parte del fondo stesso). Nonostante le occasioni delle vacanze non corrispondano in realtà ad un reale spostamento da parte del cineamatore e del suo nucleo familiare – quindi apparentemente sembrano in contrapposizione con le finalità di analisi a cui questa ricerca tende – si tenterà di dimostrare come il trasferimento dei parenti nella villa durante i mesi estivi corrisponda alla trasformazione del luogo stesso in “altro” diverso dalla quotidianità, che quindi val la pena di filmare. La scelta di filmare la famiglia soprattutto in queste occasioni conferma la percezione da parte del cineamatore che il luogo stesso si trasformi per dare vita a un'occasione diversa dalla normalità.

Le immagini successive sono girate dalla terrazza della Villa Giulia di Antignano: sullo sfondo c'è la costa labronica sulla quale sorge sulla destra il castello del Boccale che si affaccia sulla scogliera, in primo piano il figlio maggiore Renato, «il bello di famiglia»,³⁵ che “sorpreso” dall'obiettivo a scrutare l'orizzonte prima accenna un saluto alla cinepresa, poi si mette in posa (figg. 281-283). L'azione di mettersi in posa davanti all'obiettivo tradisce forse una relazione con il mezzo più prossima a quella dell'immagine fotografica – per cui viene chiesto al soggetto di trattenere la posa – che non a quella cinematografica. La messa in posa dei soggetti rappresenta una sequenza di fotogrammi ricorrente nel cinema di famiglia che supera la dimensione domestica: anche nel film di viaggio, spesso, mogli e figlie sono invitate dallo stesso cineamatore a posare davanti all'obiettivo, voltando le spalle al paesaggio.

Le immagini girate durante i mesi estivi in compagnia delle sorelle di Adolfo testimoniano la trasformazione della dimensione quotidiana in un'occasione di ritrovo per parte della famiglia Liscia durante la villeggiatura. L'obiettivo si sposta da destra a sinistra, per poi tornare indietro, per riprendere i parenti ben allineati a favore di camera (figg. 284-286). Tale posizione, che i soggetti ripresi sono chiamati ad assumere, mostra il desiderio comune al cinema familiare di rendere riconoscibili i volti dei soggetti

europo, cit., pp.120-136. Per un'analisi sulla trasformazione dell'immagine della montagna si rimanda a M. Cuaz, *Valle d'Aosta storia di un'immagine*, Laterza, Roma-Bari 1994.

³⁵ L'espressione è di Dora Liscia, figlia di Rodolfo, che ha appellato così lo zio Renato durante una nostra conversazione del 27 aprile 2016.

ritratti sui quali si sarebbero intrecciati i racconti di coloro che avrebbero assistito poi alle proiezioni. Ed è sempre il figlio Renato a dare dimostrazione di una consapevolezza del mezzo camera quando, avvicinandosi alla cugina più piccola, prima di sollevarla con le braccia per metterla in mostra, lancia uno sguardo verso l'obiettivo come per catturarne l'attenzione. Una volta sollevata volge però il proprio sguardo, e con un gesto anche quello della cugina, alla sua sinistra, verso un punto lontano da lui indicato, come a voler conferire maggiore spontaneità alla scena diretta (figg. 287-289).

Viene scelto di conservare memoria anche delle attività dei ragazzi più giovani, impegnati nella conduzione di una barca a remi (fig. 290) e di coloro che assistono dal piccolo molo alle "prodezze" (fig. 291), pur sempre con un'attenzione volta verso la camera. Appare interessante notare come in conformità di molte riprese del cinema di famiglia, il dilettante (anche se in questo caso si potrebbe dire "la" dilettante, proprio perché è spesso Lea dall'altra parte della cinepresa)³⁶ muova il proprio obiettivo esplorando lo spazio alla ricerca di nuclei d'azione, dove infatti la cinepresa indugia per seguire lo sviluppo delle azioni compiute da familiari e parenti. Tale modo di filmare lo spazio appare contrapposto a quello del turista cineamatore giunto nelle città d'arte che, come vedremo nei successivi paragrafi, muove invece lo sguardo tracciando traiettorie orizzontali e verticali per seguire le linee di edifici e monumenti. C'è un altro movimento che emerge in queste riprese e che appare opportuno segnalare: questo movimento non riguarda però la ripresa, quanto invece i soggetti posti davanti all'obiettivo. Viene infatti ripetuta per due volte una sorta di parata, dove la famiglia Liscia si muove con lo sguardo fisso in camera, verso l'obiettivo come verso una ribalta, mettendo in mostra i bambini o mandando baci (figg. 292-296).

La successiva ripresa nella quale viene mostrato l'arrivo della famiglia nella spiaggia di Tirrenia testimonia un litorale ancora non segnato dalle strutture balneari: l'auto viene parcheggiata in prossimità della spiaggia per favorire il trasporto degli ombrelloni e il resto dell'occorrente (figg. 297-299). Le riprese mostrano il successivo allestimento sulla spiaggia di una capanna di rami e frasche (figg. 300-301) davanti alla quale i ragazzi ne festeggiano il compimento esibendosi in una sorta di danza tribale alla quale, infine, prendono parte anche gli adulti (figg. 302-305).

I filmati del fondo Liscia conservano la memoria di viaggi, matrimoni e altre occasioni della vita della famiglia negli anni Trenta. Le leggi razziali, oltre a mettere

³⁶ Questa informazioni mi è stata data da Dora Liscia.

fine alla presenza della famiglia nella villa, acquistata poi dal gerarca fascista Galeazzo Ciano, pongono fine alle memorie impresse nella pellicola.

Se, come argomentato da Odin, il cinema familiare si contraddistingue per una volontà conservativa delle immagini ritenute più idonee di una rappresentazione familiare di cui si potrà conservare la memoria, in questo caso le immagini raccolgono la memoria di alcuni momenti lieti che trovano la loro contrapposizione non tanto in quelli contemporanei che il cineamatore ha deciso di non filmare, quanto quelli successivi al 1938 che, in relazione alla promulgazione delle leggi razziste che colpiscono la famiglia, non potranno trovar posto nelle occasioni di tempo libero in cui si istaura la pratica cinematografica amatoriale. Nonostante quindi tali immagini non attestano un reale spostamento per la villeggiatura estiva, testimoniano comunque la pratica di una famiglia benestante che negli anni Trenta si passa tra le mani una cinepresa e con questa filma la propria storia e la trasformazione della propria dimora principalmente durante i mesi estivi quando l'arrivo di zii e cugini, e la possibilità di maggior tempo libero da trascorrere tutti insieme nei giardini e nelle spiagge, crea l'occasione per vicende stra-ordinarie.

Se quindi negli anni Trenta la cinematografia amatoriale così come la villeggiatura estiva appaiono ancora destinate ad una ristretta élite, cosa accade quando nel secondo dopoguerra la maggiore possibilità di accesso agli apparecchi cinematografici per dilettanti coincide con un numero sempre maggiore di persone che possono trascorrere le proprie vacanze estive sulle spiagge italiane e, nel caso specifico, sui lidi toscani? Tenteremo di verificare se all'aumento di pellicole girate in questa occasione corrisponda una trasformazione dello sguardo del cineamatore.

Benché l'individuazione di una specifica data alla quale far risalire le origini del turismo di massa veda ancora gli studiosi su posizioni diverse³⁷, trova invece tutti concordi il riconoscimento della seconda metà del XX secolo come il periodo dello sviluppo del settore turistico, caratterizzato dalla diffusione delle possibilità per un numero sempre maggiore della popolazione ad effettuare vacanze e viaggi. Se infatti – fatta eccezione per gli Stati Uniti dove il fenomeno turistico assume tra gli anni Venti e Trenta già una «dimensione di massa» – le ragioni di un arresto dello sviluppo del settore turistico a cavallo tra le due guerre risulta imputabile ad «un clima politico ed

³⁷ Cfr. P. Battilani, *Vacanze di pochi, vacanze per tutti. L'evoluzione del turismo europeo*, cit., p. 147.

economico internazionale generalmente poco favorevole»³⁸, sarà negli anni Cinquanta³⁹, e con maggiore rilevanza nel decennio successivo che, con la progressiva colonizzazione dei litorali italiani da parte degli stabilimenti balneari, i quali con sdraio ed ombrelloni si apprestano ad accogliere un numero sempre crescente di bagnanti, vede l'affermazione della «nuova moda dell'abbronzatura»⁴⁰. Se infatti le immagini della famiglia Liscia mostrano una spiaggia di Tirrenia ancora “vergine” sulla quale costruire rudimentali accampamenti di fortuna, le immagini girate tra il 1968 e il 1969 in uno stabilimento balneare di Marina di Pisa testimoniano l'avvenuta colonizzazione da parte di stabilimenti che accolgono frotte di bagnanti (fig. 306).

Come già abbiamo avuto occasione di trattare nel secondo capitolo, sono questi gli anni che vedono gli italiani impegnati in una corsa per il raggiungimento di quei «simboli del benessere»⁴¹ di cui le vacanze trascorse in riva al mare, così come la pratica cinematografica dilettantesca fanno parte. Le pellicole girate dagli italiani nel periodo del “miracolo economico” «raramente mostrano il privato singolare degli italiani. Più spesso l'immagine che ci rinviano è quella pubblica e stereotipata dei loro desideri»⁴². Come messo in evidenza dalla Malta, è durante le vacanze che le pellicole si animano di sorrisi. Nei film girati in 8mm e Super 8 l'immagine stessa della spiaggia finisce per far sì che ogni lido assomigli all'altro, muovendo in direzione del prototipo rappresentato dalla costa Adriatica⁴³.

La studiosa riscontra allora nell'immagine stereotipata delle spiagge il luogo di sviluppo di «oggetti di ripresa [e] codici comuni»⁴⁴ che collegano il film di famiglia a quello sulle famiglie della Settimana Incom. Si tratta di filmati girati «ad altezza di bambino», tesi ad immortalare «ragazzi [che] danno esempi di prodezza fisica di tutti i tipi»⁴⁵. Il confronto tra alcune pellicole cineturistiche amatoriali girate tra la seconda metà degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta⁴⁶ da me effettuato lascia emergere alcuni

³⁸ La serie delle citazioni è tratta da Ivi, p. 148.

³⁹ Sulla relazione tra lo sguardo turistico e il cinema degli anni Cinquanta si ricorda il recente saggio di Valerio Coladonato e Paolo Noto, «In the Eyes of the Beholder. The Tourist Gaze and Gender in 1950s Italian Comedies», *La Valle dell'Eden. Semestrare di cinema e audiovisivi*, 2018, 31, pp. 117-126.

⁴⁰ Ivi, p. 147.

⁴¹ C. Malta, «La famiglia e la sua immagine...», cit., p. 546.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Ivi, p. 550.

⁴⁴ Ivi, p. 551.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ I filmati portati a documentazione del confronto rappresentano una selezione attuata presso l'archivio 8mmmezzo di Livorno. Il piccolo campione non rappresenta la totalità delle pellicole visionate durante la ricerca, ma i filmati sono stati selezionati in quanto rappresentative rispetto all'argomento trattato.

elementi ricorrenti in questo tipo di filmati. A tale fine si è infatti preferito sacrificare la puntuale descrizione ed analisi dei singoli filmati, preferendo invece una restituzione corale dell'esperienza vacanziera filmata dai cineamatori. Il confronto tra le pellicole girate da un cineamatore precedentemente alla nascita del figlio testimoniano la trasformazione di uno sguardo che “da marito”, si allinea poi a quello dei “padri di famiglia”⁴⁷: se infatti le immagini girate dal cineamatore pisano Orsini, nel 1957, in occasione del viaggio di nozze all'Isola del Giglio, indugiano sul corpo disteso al sole della moglie, o nelle riprese di lei adagiata su uno scoglio a mo' di sirenetta (figg. 307-310), durante la quale i due sposini si passano la cinepresa per filmarsi l'un l'altro (figg. 311-312) e dove il paesaggio – ricordando quanto riportato nel manuale dell'Amateur Cinema League del 1940 a proposito dei filmati girati dai cineamatori durante la luna di

L'analisi è stata realizzata sui seguenti fondi. Il fondo n.22 relativo al cineamatore livornese Renzo Orsini conta 6 pellicole girate tra il 1956 e il 1969 in 8mm sia in bianco e nero, sia a colori; si fa qui riferimento alle pellicole n.2 8mm in bianco e nero realizzata tra il 1959 e il 1960 e n.5 (frammento di pellicola n.1) in bianco e nero e a colori girata tra il 1968 e il 1969 in uno stabilimento balneare di Marina di Pisa. Il fondo n.35 Casalini è composto da 6 pellicole Super 8 a colori girate tra il 1969 e il 1975 dal cineamatore livornese Gianni Cavallini; si rimanda alle pellicole n.1, probabilmente girata nel 1974 e alla n.3, realizzata nello stesso anno. Il fondo n.39 Stiaffini-Volpe è composto da 16 pellicole girate dal cineamatore livornese tra il 1957 e il 1964 in 8mm sia a colore, che in bianco e nero; le pellicole a cui si fa riferimento sono la n.14 e la 15, entrambe del 1961 8mm in bianco e nero, nelle quali appaiono riprese girate nella spiaggia di Tirrenia. Il fondo n.42 accoglie le pellicole realizzate dal cineamatore pisano Orsini in 8mm in bianco e nero e a colori tra il 1957 e il 1974; le pellicole di riferimento sono la n.1 girata nel 1957 in 8mm in parte in bianco e nero, in parte a colori, la n.2 del 1960 8mm in bianco e nero girata nella spiaggia di Donoratico, la n.3 realizzata nel 1957 in 8mm a colori in occasione del viaggio di nozze all'Isola del Giglio. Il fondo n.55 relativo al cineamatore di Firenze Stefano Aiazzi conserva 21 pellicole girate in 8mm in bianco e nero e a colori tra il 1961 e il 1981; si fa qui riferimento alla pellicola n.1 girata nel 1971 a colori in una spiaggia dell'Isola d'Elba. Il fondo n.58, formato da 4 pellicole girate in Super 8 a colori tra il 1973 e il 1974, è attribuito alla livornese Elda Bonsignori (in questo caso l'archivio non è però in grado di sapere se le riprese siano state realizzate dalla donna o dal marito); il riferimento è alla pellicola n.1 girata nel 1973 che riporta le riprese realizzate al Bagno Rosa di Tirrenia. Il fondo n.62 Scarlatti conserva le pellicole girate dal cineamatore pisano tra il 1964 e il 1977 in 8mm e Super 8, sia in bianco e nero, sia a colori; le pellicole a cui si fa riferimento sono la n.16 e la 20, girate la prima nel 1977 in Super 8 a colori al Bagno Lido di Tirrenia e la seconda nel 1964 in 8mm bianco e nero al Bagno Amore del Lido di Camaiore. Il fondo n.67 è composto da 17 pellicole in 8mm in bianco e nero e a colori girate tra il 1953 e il 1958 dal cineamatore livornese Castellani; si fa qui riferimento alle pellicole girate nel 1955 n.2 in bianco e nero (della quale il frammento 1 mostra le immagini girate su una spiaggia a Tirrenia e il frammento 2 le riprese realizzate in una spiaggia toscana non identificata) e n.15 a colori in uno stabilimento balneare marchigiano nei pressi di Fano. Il fondo n.68 Grasso è composto da 8 pellicole 8mm in bianco e nero e a colori girate dal cineamatore livornese tra il 1961 e il 1974; si rimanda alla pellicola n.1, girata nel 1961 presso i Bagni Pancaldi. Il fondo n.71 raccoglie le 4 pellicole Super 8 a colori girate tra il 1968 e il 1976 dal cineamatore di Collesalveti (Livorno) Danilo Trabison; si rimanda al frammento 1 della pellicola n.1 girata nel 1968 ai Bagni Pejani di Livorno. Il fondo n.76 relativo al cineamatore genovese Andrea Pellegrini accoglie 3 pellicole 8mm sia in bianco e nero, sia a colore, realizzate tra il 1963 e il 1969; il riferimento è al quarto frammento della pellicola n.2 girata nel 1967 a colori nella spiaggia di Vada, frazione del comune livornese di Rosignano Marittimo.

⁴⁷ Si ricordi qui la distinzione della Malta, già riportata nel secondo capitolo, dei tre formati sui quali si delineano tre distinti «profili» dei cineamatori e che vede l'utilizzo dell' 8mm e del Super 8 principalmente destinato a quei «padri di famiglia [...] che si allineano al sogno, equipaggiandosi nel modo più semplice per tradurre i propri desideri in immagine». C. Malta, «La famiglia e la sua immagine...», cit., p. 547.

miele⁴⁸ – fa solo da cornice all’occasione di viaggio (figg. 313-315) di cui si vuole conservare la memoria, ben diverso è ciò che invece accade a tre anni di distanza nelle pellicole girate successivamente alla nascita del figlio nella spiaggia di Donoratico, in cui è il bambino a divenire il soggetto privilegiato dall’obiettivo (figg. 316-318).

Dalla comparazione delle pellicole del corpus da me analizzato emerge con forza l’immagine *totalizzante* del bambino come: il protagonista assoluto dei *film al mare* è lui, in assenza del quale sembra che la famiglia stessa perda l’interesse di filmarsi durante le vacanze. Sembra infatti delinearci nei fotogrammi delle pellicole girate in spiaggia un universo popolato principalmente dai più piccoli, ripresi mentre giocano in acqua (figg. 319-326), sugli scogli (figg. 327-329), sulla battigia (figg. 330-335), o sulla spiaggia (figg. 336-340); bambini che esplorano i fondali (fig. 341), che giocano a bocce (fig. 342) o che, invece, trasformano lo spazio di fronte alle cabine in un campo di calcio (figg. 343-347), che salutano (fig. 348) o, addirittura, corrono verso l’obiettivo (figg. 349-357). I bambini entrano nel fotogramma sfruttando tutti i possibili tagli dell’inquadratura: dal campo medio fino alle riprese più ravvicinate dei primissimi piani (figg. 358-369) nelle quali il cineamatore sembra indugiare per fissare nella pellicola quei tratti di un volto colto in una stagione dell’infanzia che, forse, troppo presto, finirà. Si tratta nella maggior parte dei casi di riprese frontali dove l’obiettivo è posto alla stessa altezza del soggetto: è un’immagine a dimensione di bambino, quella che si delinea nelle pellicole girate nelle spiagge tra gli anni Cinquanta e Settanta. Qui l’apparizione di padri, madri e nonni appare concessa quasi esclusivamente se finalizzata ad accompagnare e mettere in mostra i più piccoli (figg. 370-382). Si assiste addirittura al “sacrificio” del corpo dell’adulto: corpi talvolta decapitati o totalmente mutilati di cui resta il residuo di mani e braccia a fare da contorno al vero soggetto dell’inquadratura (figg. 383-388). La stessa ripresa realizzata nel 1955 con molta probabilità dalla moglie di Castellani mostra come in una ripresa realizzata in barca l’inquadratura tenda a concentrarsi esclusivamente sulla figlia, lasciando il volto del marito entrare ed uscire indifferentemente dal quadro (figg. 389-400). Se come sostenuto da Malta, le spiagge di questi *film al mare* finiscono tutte per assomigliarsi. Il soggetto si impone nell’inquadratura a tal punto da annullare qualsiasi riferimento spaziale, tanto che nelle riprese realizzate sempre da Castellani il solito anno la ripresa

⁴⁸Cfr. *The Acl Movie Book. A Guide to Making Better Movies*, Amateur Cinema League, New York, 1940, pp.125-126.

si concentra talmente sulla bambina da non lasciar modo di accorgersi che il lido in cui questa è ritratta si trova questa volta in una località marchigiana (figg. 401-402).

I viaggi compiuti dal turista cineamatore verso le località nelle quali trascorrere le vacanze estive non sempre hanno come unico soggetto quello del soggiorno balneare: è questo il caso delle riprese realizzate da Corrado Calanchi in occasione delle vacanze estive trascorse dal cineamatore insieme alla famiglia nel 1962 nelle località pistoiesi di Pracchia e Maresca e all'Isola d'Elba. Oltre al già citato ricorso da parte di Calanchi di riprese di cartelli attraverso le quali il cineamatore traccia le tappe del proprio viaggio, un altro elemento che sembra muovere l'interesse dell'obiettivo del bolognese è quello che lo vede più volte impegnato nella ripresa di quella fase del viaggio definibile come "passaggio" o "attraversamento". Dopo l'iniziale inquadratura che mostra la stazione ferroviaria di Bologna con sovrimpressa la scritta «Vacanze 1962» (fig. 403) le inquadrature successive mostrano prima la banchina vista dal treno in movimento, del quale viene registrato il progressivo aumento di velocità, e poi le rotaie che segnano l'allontanamento dal luogo di partenza (figg. 404-413). L'interesse per il cineamatore per questa fase del viaggio è testimoniato da una prima inquadratura girata attraverso il finestrino che, dopo una breve ripresa dell'interno della carrozza che mostra due donne che parlano tra loro, per ben venti secondi indugia sul paesaggio che scorre davanti all'obiettivo (figg. 414-417). L'arrivo nella stazione di Pracchia è segnato dalla ripresa del nome del luogo apposto sulla facciata dell'edificio, ripresa che dopo un breve spostamento verso il paesaggio circostante, torna ad insistere sulla scritta della stazione (figg. 418-422). La successiva tappa nella stazione di Maresca, introdotta da un brevissimo sguardo verso il paesaggio, vede una nuova ripresa della scritta, girata da più angolazioni che consentano di leggerla più chiaramente (figg. 423-425). L'obiettivo si sposta per mostrare, in lontananza, la moglie Maria Minardi seduta su una panchina insieme ai figli Stefano e Cristina e alla sorella Luisa Calanchi (fig. 426). Un ultimo sguardo verso la scritta prima di volgere la cinepresa verso un treno in arrivo, forse in attesa di quello che condurrà la comitiva verso la prossima destinazione (figg. 427-429). Le inquadrature successive che mostrano i figli alternarsi su un'altalena sono seguite da quelle in cui la famiglia Calanchi è adesso mostrata rilassarsi in un giardino mentre Corrado – questa volta all'interno dell'inquadratura – tenta di sfogliare, con seduta sulle ginocchia la figlia, una rivista, mentre le donne servono il caffè (figg. 430-433). Le immagini mostrano un diverso modo di trascorrere le vacanze all'insegna di maggior

relax e alla ricerca, forse, di refrigerio durante i mesi estivi. Nella sequenza successiva la famiglia Calanchi è in visita nella frazione di Mammiano Basso del comune di San Marcello Pistoiese. La moglie, i due figlie e la sorella, in fila uno dopo l'altro, attraversano il paesaggio – e, così facendo, l'inquadratura (figg. 434-438) – con una breve passerella sopra il muretto che delimita una piazzola panoramica. L'arrivo al ponte sospeso delle Ferriere viene puntualmente fissato con la ripresa della segnaletica stradale (fig. 439). Il passaggio della cinepresa dalle mani di Corrado a quelle della sorella Luisa, proprio di una pratica cinematografica che vede i componenti della famiglia alternarsi dietro la camera, è testimoniato dalle riprese che vedono come soggetti dell'inquadratura Calanchi con la moglie e i figli a passeggio per le strade del borgo (figg. 440-441). Il passaggio sul ponte, preceduto da un'inquadratura tesa a restituire la collocazione di questo all'interno del contesto paesaggistico – e con essa, forse, a sottolineare la “temerarietà” richiesta dall'impresa –, viene mostrato attraverso una ripresa capace di accentuare la soggettività del punto di vista dell'inquadratura aderente a quella del cineamatore durante l'attraversamento della passerella. Torna, ancora una volta, un soggetto caro al Calanchi, ovvero l'azione di filmare il passaggio, nella quale appare possibile riconoscere il desiderio del cineamatore di sottolineare proprio questo momento come uno degli elementi cardine intorno al quale si sviluppa l'esperienza del viaggio: le immagini in movimento sembrano rendere evidente la loro capacità di dare testimonianza dell'attraversamento corporeo dello spazio (figg. 442-453). Ma forse le immagini, in questo caso, non trovano dall'altra parte della cinepresa Corrado, o forse la camera è passata ancora una volta, quando l'uomo insieme alla moglie, oppure alla sorella, si trovavano a metà del ponte, dalle mani dell'uno a quelle dell'altra. Nella ripresa successiva è infatti il cineamatore il soggetto dell'inquadratura, ancora a metà del passaggio, che si avvicina verso l'obiettivo “al sicuro” dall'altra parte del ponte (figg. 454-456). Le immagini seguenti mostrano nuovamente la famiglia su un prato durante un momento di ristoro (figg. 457). Ma la camera torna ben presto a filmare il moto proprio del viaggio, questa volta con un camera-car attraverso il quale viene mostrato il paesaggio dell'Appennino tosco-emiliano che scorre (figg. 458-462). Una breve ripresa della moglie Maria insieme ai figli Stefano e Cristina sulla terrazza di un'abitazione (fig. 463) conclude la prima parte del viaggio, segnata dall'inquadratura in avvicinamento che si stringe sulla scritta «fine» apposta sotto un cartello con il quale si indica il termine del divieto di poter suonare il clacson (figg. 464-465).

Una nuova ripresa delle rotaie che corrono nell'inquadratura segna l'inizio di una nuova avventura: questa volta la destinazione è quella dell'Isola d'Elba. Così dopo il passaggio nella stazione di Populonia, sempre fissato dalla scritta della stazione ripresa dal treno in movimento e una breve serie di riprese nelle quali viene mostrato il porto e il momento dell'imbarcazione, il traghettaggio verso l'isola crea una nuova occasione per Calanchi di mostrare il paesaggio, questa volta costiero, e l'orizzonte marino che scorre davanti agli occhi del turista-cineamatore (figg. 466-480). Il soggiorno che la famiglia Calanchi si appresta a trascorrere nell'isola non prevede una finalità esclusivamente balneare, le diverse occasioni in cui la cinepresa viene chiamata a fissare nella pellicola i ricordi di questo viaggio consente, oltre a due brevi riprese in camera-car e alla costante fissazione delle località tramite l'impressione di insegne e cartelli, l'emergere in tre occasioni di ripresa in relazione alle quali si delineano all'interno della stessa pellicola tre diverse tipologie di sguardo: in primo le riprese realizzate in spiaggia, poi possono invece essere indicate tutte le sequenze in cui la famiglia è mostrata durante il consumo dei pasti, infine le immagini volte invece a restituire i panorami e le vedute che l'isola offre. Quando infatti la famiglia Calanchi si trova in spiaggia, l'occhio della cinepresa sembra abbandonare ogni interesse per il paesaggio circostante concentrandosi sulla moglie che gioca a racchettoni con il figlio o, addirittura, uniformandosi a quel cinema familiare "da spiaggia" a misura di bambino che vede figli, o nuovi piccoli amici, imporsi al centro del fotogramma (figg. 481-486). Anche le immagini nelle quali vengono mostrati i pasti consumati dalla famiglia riunita intorno al tavolo – che sia quello della casa delle vacanze per il pranzo, o quello di un bar per il gelato – e che ricorrono a scandire i momenti dedicati all'esplorazione delle località, appaiono totalmente indifferenti al contesto paesaggistico (figg. 487-489). Avviene ciò che riporta nelle sue osservazioni sul cinema familiare vacanziero Chiara Malta la quale trova una caratteristica precipua, nel cinema di famiglia girato in occasione delle villeggiature al mare, la presenza costante di riprese in cui la famiglia italiana della seconda metà del secolo appare riunita attorno ad una mensa per la consumazione dei molteplici pasti quotidiani⁴⁹. Ben diverso è ciò che accade quando Corrado Calanchi muove il proprio obiettivo lungo i profili del panorama, riprese in occasione delle quali la presenza umana (in questo caso dei componenti della famiglia) è concessa esclusivamente se pretesto narrativo per la successiva esplorazione dello

⁴⁹ Cfr. C. Malta, «La famiglia e la sua immagine...», cit., p. 550.

spazio circostante (figg. 490-495). C'è però, tra le riprese realizzate dal cineamatore in occasione del viaggio all'Isola d'Elba – del quale la presenza corporea all'interno del fotogramma ne attesta la firma –, una in particolare: si tratta di un segmento piuttosto breve che mostra i due piedi del cineamatore contenere la corsa di un motoscafo nel mare sullo sfondo (fig. 496). In questa pur breve immagine, la silhouette dei piedi di Calanchi si staglia in controluce verso l'orizzonte marino con la forza precorritrice della contemporanea tendenza dei selfie scattati in occasione delle vacanze⁵⁰ (fig. 497).

Per alcuni cineamatori anche le riprese effettuate in spiaggia possono offrire l'occasione per giocare con la pellicola: è questo il caso del cineamatore livornese Renzo Orsini che nell'estate tra il 1959 e il 1960 realizza alcune riprese di ragazze che scherzano sulla spiaggia. Il filmato, a cui in fase di montaggio viene inserita ad introduzione l'ironica didascalia: «Sirene... (ma non troppo) al mare» (fig. 498) offre l'occasione al cineamatore per sfruttare le possibilità tecnologiche dell'elaborazione della pellicola al fine di connotare umoristicamente le scene: alcune riprese vengono riproposte attraverso l'inversione della pellicola (figg. 499-501), mentre per dare enfasi alle cadute, queste vengono rallentate (figg. 502-516), così come appare velocizzata la sequenza in cui le ragazze tentano di disporsi una sopra all'altra per creare una torre (figg. 517-528).

Non sempre però il cineamatore agisce volutamente sulle proprie pellicole ed ovviamente questo non è l'unico caso in cui la doppia esposizione crea una sovrapposizione non solo di immagini, ma anche di significati che vanno a stratificarsi nelle pellicole girate durante le vacanze. L'immagine dell'uomo alla guida di un gommone si sovrappone a quella dello stesso adesso vestito, con una camicia chiara con le maniche risvoltate fino al gomito, che si adoppa a sistemare il tavolo da campeggio (figg. 529-530). I figli che ancora stanno giocando in acqua su un materassino si fanno evanescenti sulla loro nuova impressione che li ritrae a saltare la corda (figg. 531-533). e ancora torna l'immagine del nuotatore, che dopo una breve sosta sopra la tavola

⁵⁰ Ci si riferisce qui all'articolo «The New Selfie: Feet» pubblicato il 31 dicembre 2013 dal sito online www.hollywoodreporter.com nel quale Wendy Jenson, citando lo studioso di linguaggio del corpo dell'Università della Florida Joe Navarro ha commentato la nuova moda lanciata nell'estate 2013 dalle star hollywoodiane di fotografare i propri piedi con sullo sfondo destinazioni vacanziere così: «Riposare i piedi in una splendida ambientazione rivela quanto possiamo sentirci fortunati in questo momento, o semplicemente che ci stiamo prendendo un po' di tempo per goderci la vita rendendola più leggera [...] Segnala stato, autorità, potere, felicità o contentezza». Moda che è divenuta subito virale in rete. W. Jenson, «The New Selfie: Feet», in [Hollywoodreporter.com](http://www.hollywoodreporter.com), 31/12/2013 consultabile al seguente link: <https://www.hollywoodreporter.com/news/new-selfie-feet-660461>

apparecchiata, nuota verso la donna china sul tavolo (figg. 534-535).⁵¹ Se, infatti, per Chiara Malta è quella della tavola – spesso di un “alberghetto” – a rappresentare l’«altro luogo filmico ricorrente di questi film: [poiché] anche d’estate le famiglie italiane si raccolgono intorno a un tavolo per pranzo e cena e colazione»⁵², anche se in questo caso si tratta di un campeggio libero approntato dalla famiglia Bolognesi in una pineta di Marina di Bibbona le immagini appaiono ugualmente efficaci nella dimensione strettamente familiare delle riprese. Se in questa ricerca si è ritenuto opportuno concentrarsi maggiormente sulle immagini girate dai cineamatori in viaggio è infatti nella similitudine con cui il cinema di famiglia tratta l’ambiente domestico, in cui spesso risulta assente una volontà di connotazione degli spazi come conosciuti, anche nelle riprese effettuate dal cineamatore in vacanza la resa dei luoghi rimane nella maggior parte dei casi indifferente, di minore interesse per l’obiettivo. Ciò che viene impresso nella pellicola non è tanto il dove, ma il chi, che spesso finisce per essere il figlio. È dunque interessante notare come il cineamatore in vacanza, pur impegnato in uno spostamento, non sia interessato in questo caso a mostrare il luogo stra-ordinario, ma continui ad agire lo spazio come farebbe se si trovasse all’interno della sua casa: inseguendo con la propria cinepresa il proprio figlio che gioca con la sabbia o che impara a nuotare. La spiaggia non diviene luogo è un luogo da filmare, ma un’ulteriore occasione per imprimere sulla pellicola le immagini del bambino ancora piccolo.

IV. 3 *Film da proiettare. Perle d’Italia*

Lo sguardo del turista cineamatore non può certo dirsi unico: il contesto socio-culturale di provenienza, così come l’occasione che muove il turista a compiere il viaggio, sono soltanto due dei molteplici fattori capaci di concorrere allo sviluppo di un punto di vista individuale attraverso il quale raccontare soggettivamente, per mezzo della propria cinepresa, l’esperienza vissuta. Secondo la metodologia di analisi adottata da Urry, che vede negli «oggetti tipici dello sguardo del turista»⁵³ un metodo attraverso

⁵¹ La pellicola a cui si fa riferimento è la pellicola n.6 (frammento n.1) 8mm a colori girata a nel 1962 dal cineamatore volterrano Bolognesi durante un campeggio a Marina di Bibbona. La pellicola fa parte del fondo n.90, del quale fanno parte 21 pellicole 8mm in bianco e nero e a colori girate dal cineamatore tra il 1959 e il 1968 e depositate presso l’archivio 8mmezzo di Livorno.

⁵² C. Malta, «La famiglia e la sua immagine...», cit., p. 550 (corsivi in originale).

⁵³ J. Urry, *The Tourist Gaze*, cit., p. 17.

il quale indagare gli elementi che, per contrasto, rientrano a far parte della “normalità”, il filmato girato all’interno di occasioni differenti di soggiorno turistico, così come i filmati realizzati in previsione di una destinazione diversa da quella del salotto domestico, offrono l’occasione per l’indagine di un punto di vista, se non contrapposto, comunque diverso, del quale avvalersi per osservare lo sguardo del turista cineamatore in viaggio. In questa ricerca finalizzata all’individuazione di schemi narrativi e visuali ricorrenti, ma soprattutto ricorrenti, emergenti oltre lo “stile” cinematografico del singolo dilettante, se nel precedente paragrafo il criterio selettivo delle pellicole analizzate ha trovato la propria ragione in una specifica occasione data dalle vacanze estive trascorse dai turisti nelle località balneari, in questo caso l’individuazione presso l’archivio dell’Eye Film Institute di Amsterdam di una pellicola dal titolo *Perle d’Italia* ha permesso di praticare un approfondimento su i *film da proiettare*, di cui la pellicola è un esempio. Tale film, che trova nelle bellezze d’Italia il proprio soggetto, è destinato infatti ad una platea diversa da quella familiare.

Tra il 1956 e il 1959 Jan Barendzoon Scholten, discendente di un’abbiente famiglia di produttori tessili di Twente – regione situata sul confine est dei Paesi Bassi – in occasione di una serie di viaggi intrapresi in compagnia della moglie Eva Magdalena Roelvink in Italia, realizza il lungometraggio dal titolo *Perle d’Italia*. Quando Jan B. Scholten realizza *Perle d’Italia*, è già autore di una serie di «reisverslag», diari di viaggio, filmati amatoriali nei quali ritrae ad esempio il viaggio compiuto in India, o quello in auto tra la Danimarca, la Svezia e la Norvegia in occasione del quale filma le città di Brema, Amburgo e Oslo. Nel 1955 gira un documentario con finalità educative sul patrimonio culturale della Spagna, mentre nello stesso anno inizia a lavorare su un documentario amatoriale sulla città di Oslo e le tradizioni folcloristiche norvegesi (filmato che vedrà il proprio compimento nel 1960)⁵⁴. Jan B. Scholten si interessa anche all’immagine del proprio paese raccogliendo nella pellicola dal titolo *Folklore, kleederdrachten* immagini di manifestazioni folcloristiche olandesi filmate tra il 1928 e il 1953. Nel 1952 realizza *Amsterdam* «ritratto lirico» a colori nel quale la città olandese viene mostrata attraverso le viste caratteristiche di palazzi affacciati sui canali o il complesso del Begijnhof e «i famosi monumenti turistici» del Rijksmuseum, o del Van Heutsz-monument, intervallati dal passaggio dei ciclisti, o dai carretti con le

⁵⁴ *Naar Indië: maart-juli 1939* (1939); *Spanje* (1955); *Oslo, stad en folklore* (1955-1960); *Autoreis naar Scandinavië en experimenten* (1953 - 1954).

aringhe e le immagini del mercato ebraico di Waterlooplein, fino al calare della sera e la visione di Amsterdam illuminata⁵⁵. L'interesse verso il paesaggio cittadino contraddistinguerà anche successivamente la maggior parte delle sue pellicole⁵⁶, insieme ad alcuni film familiari⁵⁷ nei quali si articola la produzione cinematografica di Scholten. *Perle d'Italia* realizzato in 16mm a colori con un metraggio di 927 metri circa per una durata totale di 1 ora e 52 minuti, mostra – in aderenza con il titolo – un tour cineamatoriale, una selezione delle immagini rappresentative delle bellezze d'Italia. Il film catalogato come «amateurdocu» (documentario amatoriale), all'interno della categoria «Non-fictie» e appartenente al genere «amateuropname documentaire» (quindi aderente alla categoria non finzionale di genere documentario amatoriale), viene

⁵⁵ Il film *Amsterdam* (1952) è così descritto nella scheda d'archivio: «Lyrische amateurdocu van Amsterdam in kleur (Kodachrome) met veel aandacht voor de bekende toeristische hoogtepunten van de stad. Achtereenvolgens zijn te zien: de verkeersdrukte bij het Rokin; het paleis op de Dam; een lange rondvaart door de havens met veel beelden vanaf het water; de pontjes bij het IJ; een winkelstraat met draaiorgel, de poppenkast op de Dam en een sneltekenaar bij Peek; Bagijnhof; Rijksmuseum; markt op het Waterlooplein; haringeten aan de kar; Artis; de nieuwbouw in de Rivierenbuurt; Van Heutzmonument met spelende kinderen in het water; Apollolaan; veel fietsers; concertgebouw en stadsschouwburg; Carré met wintercircus; beelden van acrobatiek, dressuur en clowns; ten slotte..... Amsterdam bij nacht (neonverlichting)».

⁵⁶ Nel 1960 durante un soggiorno sulle Alpi svizzere realizza il «Film di viaggio - documentario naturalistico amatoriale» («Reisfilm - natuurdocu en amateurfilm») *Vierduizenders van het Berner Oberland* (1960). A due anni di distanza, in occasione di una visita alle città tedesche di Schwetzingen, Mannheim e Heidelberg gira il film *Bezoek aan slot Schwetzingen op de Palts* (1962). Nel 1964 realizza tre film di viaggio: *Nepal. Het dal van Kathmandu* (1964) e *Afghanistan: in en om Kabul* (1964); *India: Delhi, Jaipur, Agra, Benares*, 1964 (in questo caso il film è stato catalogato come «Non-fictie, amateuropname, documentaire»). Nel 1965 realizza *Bezoek aan Giethoorn* nel quale filma la visita nel villaggio olandese di *Giethoorn*.

⁵⁷ Oltre alle pellicole amatoriali già citate il cui soggetto è rappresentato dalle destinazioni di viaggio, il fondo conservato presso l'archivio dell'EyeFilm di Amsterdam relativo al cineamatore Jan B. Scholten si compone di una ricca produzione di film di famiglia e pellicole amatoriali catalogate come amatoriali-documentaristiche. Fanno parte del primo gruppo i film: *Jan en Barend: kindertijd op Vossenbosch en aan zee* (1928) una serie di scene che catturano momenti della vita familiare tra le quali le immagini di del primo compleanno e dei primi passi di Barend, il figlio del cineamatore; *De Familie trouwt* (1928 - 1935); *Bij opa en oma, naar Noordwijk, schoolfeest en uitjes* (1929 - 1935), *Rondom Vosschenbosch: Janneman en Bartie* (1930-1932), *Honden en kinderen op Vosschenbosch* (1934-1939), *Bezoek aan Borkum ter gelegenheid van het 12,5 jarig huwelijk* (1936); *Diverse uitjes, padvindskamp in Hellendoorn en kerstmis op de Vossenbosch* (1938 - 1939); *Burenvisite op Vossenbosch* (1959) ritraenti varie scene di vita familiare tra le quali quelle girate nella tenuta di proprietà della famiglia di Vossenbosch. Segue *Jannemans eerste jaren* (1957 - 1960), film sul primo nipote del cineamatore Gerards: dalle riprese girate nel 1957 dove compare il figlio più giovane Barend, in compagnia della moglie Lidy ancora in stato interessante, alle immagini del neonato girate in ospedale subito dopo la nascita. Seguono il primo compleanno, i primi passi, ed altre scene di vita quotidiana con bambino. La pellicola si conclude con le riprese del Natale 1959. E ancora i primi due anni del nipote *Gerards eerste jaren* (1960 - 1962). Articolato sulla documentazione della lavorazione del legno (dal taglio alla pulizia dei tronchi) e sull'attività agricola praticata nella tenuta di Vossenbosch, il film *Landgoed de Vossenbosch* 1943 - 1960 si configura come una raccolta di immagini legati alla villa della famiglia, pellicola che negli anni successivi vede il proprio seguito in *Landgoed de Vossenbosch* (1960 - 1970), successione di riprese di varie attività svolte dai componenti della famiglia mentre si trovano nella tenuta di Vossenbosch tra l'autunno 1960 e il febbraio 1970 come il taglio dell'albero di Natale o la gara di pattinaggio sul laghetto ghiacciato nel gennaio 1966 o le nuotate dei nipoti nello stagno durante il mese di agosto dello stesso anno.

descritto nella scheda catalografica come un «educatieve reisfilms», quindi come un film di viaggio educativo. La conservazione presso l'archivio di locandine ed articoli nei quali vengono pubblicizzate le proiezioni dei film realizzati da Scholten, destinate talvolta a coloro che per lui lavoravano, testimonia la destinazione delle pellicole per un pubblico più ampio di quello domestico.

Il titolo *Perle d'Italia* color giallo oro su uno sfondo effetto broccato rosso apre le tre pellicole (fig. 538). La suddivisione del testo filmico in capitoli e paragrafi è quindi scandita da ulteriori titoli dove le scritte sono realizzate con lettere in rilievo disposte sulla superficie di cartoline ritraenti il luogo che verrà mostrato.⁵⁸ Il secondo capitolo «De wyde omtrek van Firenze» (fig.539) introduce i luoghi ritenuti dal cineamatore di particolare rilevanza culturale presenti ne «I dintorni di Firenze».

IV.3.1 Siena, immagini di una città a misura d'uomo.

Dopo le immagini delle città di Bologna, Ferrara e Ravenna, il cineamatore giunge a «Sienna»⁵⁹ (fig. 540). L'ingresso nella città viene introdotto dalle immagini dell'esterno della storica Porta Camollia (fig. 541), porta che garantisce l'accesso al centro storico attraverso la cinta muraria medievale, mostrata successivamente nei dettagli degli elementi scultorei decorativi. La sequenza successiva conduce in una strada affollata del centro storico (fig. 542) dove sullo sfondo appare un altro luogo legato all'identità della città senese: la Loggia della Mercanzia. Ad introdurre l'ingresso in Piazza del Campo viene realizzata l'inquadratura fissa di un nuovo varco: in questo caso la scarsa luminosità presente nello stretto borgo, rendendo sottoesposto l'ambiente circostante, trasforma l'arco in una silhouette che circonda la vista "bruciata" dell'esterno (fig. 543) e iscrive al proprio interno la figura, forse, di un passante. I primi fotogrammi dedicati alla piazza mostrano l'accesso e la sosta ancora consentiti alle

⁵⁸ La suddivisione fisica della pellicola in tre rulli, suddivide il film in tre capitoli, articolati a loro volta nei paragrafi dedicati alle singole città: parte I - «Van Bergamo tot Venetië» («Da Bergamo a Venezia») coi seguenti paragrafi dedicati a le città di Bergamo, Vicenza, Verona, Padova; Venezia; parte II - «De wyde omtrek van Firenze» («L'ampia circonferenza di Firenze») con le città di Bologna, Ferrara, Ravenna, Sienna, Perugia, Assisi, San Gimignano, Pisa, Di Carrara; parte III - *Firenze*, interamente dedicata al capoluogo toscano.

⁵⁹ Si ipotizza in questo caso un errore grammaticale da parte del cineamatore: benché la lingua olandese preveda la scrittura di Siena con la doppia, l'errore sembrerebbe tale se relazionata con gli altri nomi delle città non riportate in olandese, ma bensì secondo la dicitura italiana.

vetture (fig.544). Il volo di uno stormo di uccelli accompagna la panoramica che dalla facciata del Palazzo Pubblico lentamente si innalza verso la sommità del campanile (fig. 545-546), mostrato successivamente con un'inquadratura fissa più stretta (fig. 547). La rappresentazione del luogo viene restituita attraverso l'articolazione di riprese tese a mostrare da vari punti di vista i monumenti presenti: con inquadrature fisse, alternando campi larghi a riprese più strette, vengono mostrati in successione il tabernacolo della Cappella di Piazza posto ai piedi della Torre del Mangia, le merlature che coronano la sommità del corpo centrale del Palazzo Comunale, il muro curvo di Palazzo Sansedoni (fig.551) che abbraccia parte del perimetro settentrionale della piazza, Fonte Gaia, ripresa in una sequenza di inquadrature in avvicinamento fino al dettaglio della scultura a forma di lupa (figg. 553-555).

A scandire il passaggio tra le immagini delle celebri architetture è proprio l'elemento umano, la cui presenza diviene essa stessa parte del racconto del paesaggio urbano senese: sono così catturati dall'obiettivo i bambini intenti ad attirare con il cibo i piccioni, o a bagnarsi le mani in una fontanella, o ancora la ripresa da dietro un banco di frutta che mostra i passanti nella piazza, o l'immagine di due anziani signori seduti su un gradone di pietra con gli occhi quasi totalmente celati dalle tese dei cappelli (fig. 557). L'inquadratura fissa di un vicolo anticipa lo spostamento verso un nuovo luogo caratteristico della città (fig. 558). Le sequenze successive dedicate a restituire la magnificenza degli elementi scultorei presenti nella facciata del Duomo, mostrano in modo evidente la cura con cui Jan B. Scholten interviene sul montaggio: la panoramica ascendente che dall'inquadratura occupata interamente dai tre portali segue la facciata a salire verso l'*oculo* e la cuspide sovrastante (figg. 559-560, 562-563) viene interrotta, in un montaggio alternato, dai dettagli del bassorilievo presente nell'architrave del portale centrale (fig. 561), dall'immagine del rosone mostrato prima dall'estero e poi filmato dall'interno (figg. 564-565) e dai torrioni laterali (fig. 567). La cura con cui viene costruito il montaggio alternato conferma un livello di elaborazione maggiore rispetto a quello riscontrata nelle comuni pellicole realizzate dai dilettanti. Nel caso delle riprese girate nella città di Siena sembra che il cineamatore, non limitando la narrazione del luogo attraverso la sola ripresa degli edifici artistici, ma facendo partecipare al racconto della città gli stessi cittadini, dai più piccoli mentre giocano con gli uccelli nella piazza, ai più anziani seduti sui gradoni ai suoi bordi, come a voler restituire la rappresentazione di una città sì d'arte, ma che comunque vede il proprio tessuto urbano

agito non solo dai turisti, ma ancora avvolto in una dimensione più intima. È questo il racconto che Scholten fa di Siena, restituendone l'immagine di una città d'arte a misura d'uomo, ovvero dove la presenza umana dei locali affianca quella del monumento o dell'edificio storico, agendo lo spazio senza alcun elemento artificioso, nella semplicità di coloro che quei luoghi li abitano.

Un'ulteriore ripresa dal basso verso l'alto percorre il corpo del campanile, seguito da una serie di dettagli delle sculture che adornano la facciata (figg. 568-576). Con una panoramica ascendente, questa volta effettuata dal lato sinistro e da maggior distanza, viene mostrata per l'ultima volta la cattedrale, seguita dall'immagine della lupa, che conclude il viaggio a Siena.

IV.3.2 San Gimignano, sguardi arditi e volti strapaesani

Una nuova cartolina con apposte le lettere in rilievo presenta la destinazione: «San Gimignano» (fig. 577). In questo caso è la meta stessa a rappresentare un elemento d'eccezione tra le immagini in movimento dei diari di viaggio realizzati dai turisti cineamatori giunti in Toscana, tale da mettere ancora una volta in evidenza la singolarità del filmato. Il luogo sembra infatti solitamente escluso dai tour cineamatoriali. Le tre sequenze di apertura rendono evidente la definizione di un modello ricorrente adottato dal cineamatore al fine di introdurre il luogo da mostrare con un effetto di avvicinamento fisico e visivo solitamente risolto attraverso un'inquadratura in campo lungo seguito da altre in cui il luogo viene mostrato progressivamente da minor distanza ed è solitamente concluso con la presenza di un varco (spesso un arco o una porta) che introduce l'ingresso, ed al contempo l'inizio, dell'esplorazione del luogo stesso. In questo caso, l'immagine attraverso la quale il borgo turrato appare per la prima volta nell'inquadratura fissa in campo lungo mostra la ricerca da parte del cineamatore di un equilibrio compositivo dell'immagine. Il punto di vista scelto mostra una vista nella quale lo spazio tra il primissimo piano occupato dalle fronde sulla destra e il paese nello sfondo si articola in almeno tre piani intermedi: il primo dei quali è occupato dal prato con gli ulivi, il secondo delimitato dalle verdi fronde e il terzo con la collina che scorge nella parte destra del fotogramma (fig. 578).

La fronda sulla destra sembra voler introdurre l'inserimento nel quadro di una piccola porzione di cornice, tentativo che sembra trovare maggior compimento nell'inquadratura successiva dove l'immagine del paese questa volta ripreso da una distanza più ravvicinata appare incorniciato sul lato sinistro da una porzione di muro e sul lato destro dal tronco e parte della fronda di un pino. A delimitare l'immagine nella parte inferiore è una strada in discesa, percorsa da una persona del posto che di spalle, spingendo la sua carriola, si allontana dall'obiettivo scomparendo sulla sinistra (fig. 579). La strada è qui un elemento compositivo e, al contempo, narrativo capace di rinforzare la sensazione di un avvicinamento tanto visivo quanto fisico. Segue l'immagine del varco: dove la Porta di San Giovanni appare un po' troppo sbilanciata verso destra per ottemperare al tentativo di una composizione pienamente equilibrata (fig. 580).

Nelle sequenze successive in cui prende forma l'esplorazione del luogo, nelle immagini in movimento realizzato da Scholten i ritratti degli autoctoni, scelti talvolta nei loro aspetti più folcloristici (figg. 581, 586-588), quasi strapaesani, alternati alle inquadrature degli elementi architettonici, vengono chiamati a partecipare come attori inconsapevoli al racconto di San Gimignano. In particolar modo nel caso del piccolo borgo senese, fatta eccezione per le torri, le quali costituiscono forse l'unico elemento di riconoscibilità e alle quali, appunto, viene dedicata l'unica panoramica ascendente (figg. 582-584), l'assenza di elementi iconici rilevanti, sembra offrire l'occasione al cineamatore di cercare un punto di vista ardito, sperimentando attraverso una serie di inquadrature fisse composizioni prospettiche e geometricamente articolate (fig. 585).

IV.3.3 Pisa, l'immagine del souvenir

Ad aprire la serie delle riprese dedicate alla città di Pisa non vi è alcuna cartolina, sostituita da un cartoncino ceruleo con apposte le lettere gialle in rilievo a formare il nome della città (fig. 589). In questo caso è l'elemento stesso dell'arco che, oltre a introdurre il raggiungimento della meta diviene la cornice all'interno della quale appaiono iscritti i protagonisti di questo capitolo del racconto: il Duomo di Santa Maria Assunta e la celebre torre pendente (fig. 590). Dopo una breve ripresa in cui compaiono alcuni compagni di viaggio a dare inizio al processo di avvicinamento ai monumenti è

l'inquadratura in un campo lungo della Piazza dei Miracoli nella quale, insieme alle due architetture già citate, compare il Battistero (fig. 591). La finalità educativa del filmato emerge qui con grande evidenza nella serie delle inquadrature fisse che – ad eccezione di una brevissima panoramica sull'ingresso della torre – insistono con piglio didascalico sul ciclo delle formelle bronzee, sui dettagli scultorei e sulle architetture. Appare interessante notare come, diversamente da una sintassi visiva per mezzo della quale la restituzione dell'immagine della Torre appare risolta, nella maggior parte dei casi, in un'inquadratura che dal basso verso l'alto ne segue lo sviluppo, in questo caso il cineamatore preferisca invece procedere nel racconto attraverso la serie delle inquadrature fisse (figg. 605-606) per restituire attraverso un il punto di vista ribassato (fig.604) la suggestività caratteristica del monumento. Ed è proprio ciò che non viene registrato dall'obiettivo a conferire una particolare specificità alle immagini: il resto della città si perde divenendo un dettaglio trascurabile nella narrazione del luogo. La celebre piazza appare così scollata dal resto del tessuto urbano e l'immagine souvenir si trasforma nell'immagine *del* souvenir, dove l'esplorazione del luogo viene limitata dai confini spaziali delle miniature tridimensionali in vendita per i turisti, che sintetizzano il ricordo da conservare della città nella piazza dalla quale si erge, talvolta in compagnia del Duomo e del Battistero, l'icona pisana per eccellenza. L'assenza stessa tra le immagini della presenza della popolazione "caratteristica" locale, sostituita da quella dei visitatori (fig. 602-603, 609) rinforza la restituzione di un'esperienza della città limitata alla dimensione turistica.

IV.3.4 Carrara e la dimensione antropologica

Un simile processo di isolamento dello spazio caratterizza la narrazione visiva di Carrara il cui racconto non si snoda attraverso gli scorci o i monumenti nella città ma trova il proprio fulcro narrativo nelle cave di marmo. Dopo il consueto titolo a lettere gialle su cartolina (fig. 610), due riprese fisse in campo lungo mostrano il contesto all'interno del quale il racconto prende forma (figg. 611-612). In queste sequenze è lo spirito documentaristico del cineamatore ad emergere, dove le immagini degli imponenti declivi mutilati, lontano dalle mete turistiche dei monumenti d'arte, si

trasformano nelle quinte che ospitano il racconto dei lavoratori impegnati ad estrarre la pregiata pietra (figg. 613-621).

IV.3.5 Firenze, città d'arte e d'artigianato

Così dopo la scritta «einde» su broccato rosso (fig. 622), che segna la fine del secondo capitolo di *Perle d'Italia*, ha inizio la successiva pellicola, interamente dedicata alla città di Firenze. Sulla superficie della cartolina ritraente il panorama della città sono apposte le consuete lettere (fig. 623). Ad aprire il racconto per immagini è un'inquadratura fissa – e non una panoramica laterale come invece sembra consuetudine del turista cineamatore – nella quale l'immagine della città – di cui appaiono ben distinti la cupola di Santa Maria del Fiore e Palazzo Vecchio – è mostrata dall'alto della vista offerta da Piazzale Michelangelo (fig. 624). La ripresa si offre come un'introduzione, come il primo momento del processo di avvicinamento che, attraverso la sequenza delle riprese ritraenti Ponte Vecchio, mostra l'attraversamento visivo, e al contempo fisico, del fiume Arno verso la parte nord della città. Due panoramiche dal basso verso l'alto, una dall'esterno, l'altra girata nel cortile (figg. 626-630), mostrano la maestosità di Palazzo Strozzi. Dal dettaglio di un decoro dorato l'immagine passa con un montaggio in dissolvenza a quella di una signora con un bastone in mano utilizzato, come mostrato dall'inquadratura successiva, per raggiungere le borse in vendita poste più in alto (figg. 631-634). È attraverso l'immagine del decoro, forse di un mobile antico visto attraverso la vetrina di un negozio di antiquariato, e nella successiva parete di borse in vendita che il cineamatore tenta forse di racchiudere il racconto dell'artigianato, altro elemento caratterizzante la città toscana. La finalità educativa del filmato emerge nuovamente nel ricco repertorio dei monumenti offerto dalle sequenze successive nelle quali il cineamatore cattura le chiese, i palazzi e le sculture con dettagli e vedute d'insieme girate attraverso il ricorso ad una molteplicità di punti di vista. Così dopo la sequenza dedicata a Santa Maria Novella, le cui immagini descrivono non solo l'esterno della facciata, ma ne consentono l'accesso al Chiostro Verde, l'esperienza esplorativa vicaria della città viene restituita attraverso una serie di riprese in avvicinamento, dove la presenza della strada all'interno dell'inquadratura appare funzionale ad accrescerne il senso di progressiva prossimità non solo visiva, ma anche fisica (fig. 638), per cui

anche lo spettatore è invitato a partecipare allo spostamento percorso dal cineamatore catturato dall'obiettivo, arrivando prima da una visione a distanza (figg. 646-648) fino a poter scrutare proprio lì dove indicano i giovani sacerdoti (fig. 649): il dettaglio del bassorilievo della Porta est del Battistero (fig. 650). Il segno indicale catturato dall'obiettivo, se da un lato testimonia la permanenza degli aspetti legati al consumo del cinema delle origini, tanto da avvicinare durante la proiezione il cineamatore ad un imbonitore le cui parole accompagnano le immagini dello schermo, dall'altra la presenza di tale gesto, montato all'interno di una serie di riprese dedicate alle formelle, sembra partecipare al gioco di esplorazione virtuale al quale lo spettatore è invitato. In questa pratica l'occhio della cinepresa si trasforma da estensione dello sguardo del cineamatore a protesi estensoria dello sguardo dello spettatore stesso. L'inserimento dell'inquadratura in cui compare l'atto indicale sembra inoltre attestare la volontà di comprendere all'interno della stessa diegesi filmica elementi atti ad accompagnare la narrazione che del luogo si farà in un secondo momento: non è necessario che la finalità del film sia educativa, in quanto il filmato potrà essere proiettato al ritorno della vacanza a parenti ed amici. Nel filmato girato da E.M. Thomas⁶⁰ nel 1955 durante un viaggio in Italia in occasione del quale vengono visitate e filmate le città di Firenze e Pisa, è proprio nelle riprese dedicate alla seconda città che compare nuovamente il gesto indicale. Dopo una breve panoramica nella quale l'obiettivo percorre – questa volta dall'alto verso il basso – il corpo della Torre, seguita da brevissime riprese in cui compaiono i compagni di viaggio e l'immagine di una segnaletica stradale che riporta il nome della città, l'immagine di alcune formelle della Porta di San Ranieri della Cattedrale pisana di Santa Maria Assunta ben si presta alla lettura della volontà del cineamatore di creare l'occasione, in fase di proiezione, di una breve illustrazione del programma iconografico (fig. 651). In particolar modo è proprio il gesto indicale presente nell'inquadratura successiva con il quale vengono scandite le figure presenti

⁶⁰ In relazione al cineamatore E.M. Thomas all'interdo del'archivio dell'EyeFilm Institute non sono presenti informazioni sulla persona. Sappiamo solo che il cineamatore è autore tra il 1955 e il 1980 di almeno cinque film (le cui pellicole sono presenti nell'archivio olandese) girati in occasione di viaggi e vacanze. Oltre alla già citata pellicola in 8mm *Italia* in cui il Thomas filma il viaggio avvenuto nel settembre del 1955 in alcune località della penisola (oltre alle città di Firenze e Pisa, ad aprire la pellicola sono le immagini dedicate a Salò), nello stesso anno è autore di un'altra pellicola 8mm girata in parte in Italia: *Door de Dolomieten* è un «vakantiefilm» in occasione del quale Thomas realizza alcune riprese dei dintorni del lago austriaco di Weissensee e del viaggio nelle Dolomiti. Nel 1977 gira *Servië*, pellicola nella quale filma il viaggio attraverso la Serbia, mentre nel 1979 in *Kerst in Matrei* (Super8 film) raccoglie le immagini del un soggiorno natalizio nella località austriaca di Matrei in Osttirol. L'ultima pellicola conservata nell'archivio *Onze vliegreis* (Super8 film) mostra il viaggio fatto dal cineamatore in Grecia nel 1980: tra le località riprese quelle di Delfi, Corinto, Meteora e Atene.

nel bassorilievo sulla *Cavalcata dei Magi* (figg. 652-653) a suggerire che durante la proiezione questa ripresa avrebbe potuto offrire occasione di una dotta narrazione.

Tornando adesso alle immagini dedicate alla città di Firenze del film *Perle d'Italia*, dopo aver percorso i muri del Palazzo Medici Riccardi (figg. 654-655) – dando una breve sbirciata al cortile interno (figg. 656-657) –, attraversato il mercato di San Lorenzo (figg. 658-660), il cineamatore procede con la visita alla Chiesa di Santa Croce e al suo chiostro, e al cortile del Museo del Bargello (figg. 661-663). Attraverso una lunga serie di sguardi diviene possibile ammirare Piazza della Signoria. È proprio nella restituzione della piazza e dei monumenti presenti ritratti attraverso molteplici punti di vista che si ripropone con maggior evidenza il tentativo di condurre lo sguardo dello spettatore nell'esplorazione dello spazio. Questa volta però la sensazione visiva di un processo di avvicinamento viene disattesa: attraverso un montaggio dove punti di vista più distanti, alternandosi a visioni ravvicinate, sono interrotti nel loro svolgersi da un inserto di immagini di una serie di opere filmate all'interno della Galleria degli Uffizi si risolve in una restituzione dello spazio attuata forse in modo caotico. Per cui, alla prima inquadratura fissa in campo lungo, dove la Loggia della Signoria appare ripresa lateralmente dalla parte ovest della piazza (fig. 664), segue una ripresa girata dal lato opposto con il gruppo scultoreo di Ercole e Caco catturato dall'interno del Palazzo Vecchio e iscritto nell'arco del portone visto di taglio (fig. 665). Nelle inquadrature successive ci troviamo ancora all'esterno, prima con un campo medio sul David, poi con una panoramica che dal basso si alza fino alla sommità della Torre di Palazzo Vecchio, per trovarsi di nuovo in lontananza dove l'edificio viene nuovamente mostrato attraverso una panoramica verso l'alto, girata questa volta dal Piazzale degli Uffizi (figg. 666-668).

Come in una breve visita alla Galleria, segue la serie di immagini di alcune opere dove l'esperienza esplorativa dei quadri viene restituita sia attraverso i movimenti della camera, sia attraverso ad avvicinamenti ottici (figg. 669-677). Ma il gioco degli sguardi torna di nuovo in piazza, dove con una serie di inquadrature delle statue del David e dell'Ercole, del Perseo, del gruppo scultoreo del Ratto delle Sabine, e quello di Giuditta e Oloferne, della Fontana del Nettino e del Monumento equestre di Cosimo I vengono scrutati da molteplici punti di vista (figg. 678-689). La mancanza di un ordine visivo teso a restituire la sensazione di una "passeggiata" all'interno della piazza dove i monumenti vengono mostrati nel loro lato migliore, è forse qui sostituito dal desiderio

di offrire un'esperienza quanto più a 360° alla ricerca dei molteplici punti divista dai quali esplorare i vari elementi. Dopo una breve sosta al Giardino di Boboli, con una panoramica laterale che lascia scorgere dal fianco di Palazzo Pitti la cupola vista in lontananza (figg. 690-692), una breve inquadratura su un venditore ambulante di fiori e il dettaglio di un mazzo di crisantemi, un'ultima serie di riprese girate dal Piazzale Michelangelo tra le quali un ultimo sguardo alla città dall'alto (figg. 693-694), concludono il racconto di Firenze e, con esso, quello di *Perle d'Italia*.

Tale pellicola non rappresenta un classico esempio di film di viaggio amatoriale, innanzitutto per la cura della composizione dell'immagine, spesso costruita da inquadrature fisse o da lente panoramiche che, diversamente da quanto accade alle riprese semi-istantanee del diario di viaggio, si sviluppano occupando un tempo maggiore tale da consentire allo spettatore di esplorare l'immagine – e così poter conoscere con una finalità ancora più esplicita di esperienza vicaria del viaggio – il paesaggio urbano ritratto. Tale qualità raggiunta, fa di *Perle d'Italia* un «semiprofessional film»⁶¹, un *film da proiettare*. In realtà a determinare tale aspetto concorre la finalità *educatieve* secondo la quale la visione ad un pubblico ben più ampio di quello del salotto impone una cura maggiore della confezione del prodotto e l'adozione di una sintassi cadenzata, intervallata dal ricorso all'immagine pittoresca il cui inserimento rappresenta un elemento narrativo utile al racconto del luogo.

IV. 4 *Film di città d'arte. Lo sguardo altro dei turisti cineamatori*

La grande attrattiva del paesaggio toscano quale meta turistica per il viaggiatore alla ricerca di un paesaggio che si modella fondendosi con l'arte ha offerto la possibilità di estendere lo sguardo oltre i confini regionali e nazionali. Le ricerche di Paolo Simoni⁶² propongono di seguire il cineamatore nel momento in cui esce da casa e inizia

⁶¹ Qui riporto l'espressione di Dorette Schootemeijer, esperta presso l'Eye Film Institute di Amsterdam di amateur film, ciné film, Dutch East Indies, con la quale ha definito durante una nostra conversazione questa tipologia di filmati troppo "ben fatti" per essere considerati semplicemente amatoriali.

⁶² A proposito delle ricerche sviluppate da Paolo Simoni sulla pratica cineamatore si rimanda in particolar modo a P. Simoni, *Lost Landscapes. Il cinema amatoriale e la città*, Kaplan, Torino, 2018; P. Simoni, «La mappa di Bologna negli archivi dei film di famiglia», in C. Jandelli (a cura di), *Filmare le arti. Cinema paesaggio e media digitali*, Edizioni Ets, Pisa 2017, pp.223-234; P. Simoni, I. Ferretti, N. M. Dusi, «Play the City. Geografia della "città amatoriale": teorie, applicazioni, prospettive», in *Cinergie*,

a filmare, vagando, i luoghi della propria città. Ancora poco indagate, invece, risultano quelle pellicole di viaggio girate in un ambiente urbano da uno sguardo «altro». La ricerca e il successivo confronto di questi filmati amatoriali girati in Toscana tra gli anni Trenta e gli anni Settanta, permetterebbe allora di verificare quanto lo sguardo del turista cineamatore si muova liberamente nell'osservazione della città alla ricerca di *scorci inediti* oppure quanto egli costruisca il proprio racconto della città ricorrendo ad un repertorio fatto di immagini pre-figurate, attraverso quindi delle *viste museificate*.

IV.4.1 I Kahop e il confronto con il *film d'esplorazione*

Nel 1932 Arthur Monroe Tode e Kate Eisig Tode, in visita a Siena e Pisa, filmano le due città. Quando i due americani si trovano in Italia, la loro pratica cinematografica amatoriale vanta già un decennio. È iniziata negli anni Venti in occasione della loro luna di miele. Grazie alla cinepresa 16mm, Arthur e Kate Tode, che firmeranno i loro film con la sigla “Kahop” (Kate + “Hop”), raccoglieranno testimonianza fino agli anni Cinquanta dei loro viaggi intorno al mondo. Nel 1979 Kate, in seguito alla morte di Arthur, dona le pellicole al Museo dell'Università della Pennsylvania, dove tutt'ora sono conservate⁶³. In realtà i documenti depositati presso l'archivio testimoniano l'esistenza di due cineprese utilizzate spesso contemporaneamente dai due coniugi durante i loro viaggi, le cui pellicole impresse venivano spesso montate insieme risultando filmati di duplice autorialità. I due coniugi sono tra i primi membri del Circumnavigators Club, associazione che imponeva, come requisito di appartenenza, l'effettuazione di un viaggio nel quale fosse stato percorso longitudinalmente l'intero globo, viaggio che i Tode compiono almeno due volte. Ciò consente ad Arthur, ingegnere capo e tenente della Marina durante il primo conflitto mondiale, e Kate di

10, 2016, pp.118-135; P. Simoni, «Eyewitnesses of History: Italian Amateur Cinema as Cultural Heritage and Source for Audiovisual and Media Production», in *View*, 2015, vol.4, 8 [<http://ojs.viewjournal.eu/index.php/view/article/view/JETHC092/204>, ultima consultazione 17/07/2018]; P. Simoni, «Non basta premere un bottone. Riflessioni sul cinema amatoriale. Le fasi tecnologiche, i contributi teorici, le pratiche culturali e artistiche», in A. Giannarelli (a cura di), *Il film documentario nell'era digitale*, Annali Aamod, Ediesse, 2006, pp. 95-108; P. Simoni, «Il film di famiglia. L'ambiguità delle immagini felici», in M. Bertozzi (a cura di), *Schermi di pace*, Ediesse, Roma 2005, pp. 63-70.

⁶³

visitare negli anni molti paesi asiatici e sudamericani⁶⁴ in quanto membri del Propeller Club di New York. Nato per difendere il ruolo della marina mercantile americana e del commercio marittimo, vede Arthur nel 1923 nel ruolo di uno dei fondatori. I filmati girati dai Tode in Giappone, Cina, in India così come a Panama e in Brasile offrono testimonianza di luoghi che vedranno i loro profili profondamente trasformati nei decenni successivi.

Nel 1932 i due coniugi intraprendono un viaggio in Europa. Qui le pellicole vengono montate e articolate in cinque film, il quarto dei quali mostra la visita delle città di Siena e Pisa. Se solitamente nelle pellicole Kahop le destinazioni vengono introdotte e articolate da titoli di testa e didascalie – pratica che, oltre a ricondurre tali film alla realizzazione di un prodotto “ben finito”, proprio del cinema amatoriale americano degli anni Trenta, ricorda un’ipotetica destinazione delle pellicole per le proiezioni pubbliche all’interno dei cineclub –, in questo caso le città italiane non sono presentate da alcun inserto testuale. La pellicola utilizzata per le riprese riporta la rigatura tipica della lavorazione lenticolare, che avrebbe permesso quindi, con l’aggiunta delle lenti, la proiezione del film a colori.

In questa parte della ricerca incentrata sull’individuazione di uno sguardo adottato dal turista cineamatore in visita presso le città d’arte toscane, le pellicole realizzate dai coniugi Tode offrono l’occasione di verificare ricorrenze o differenti punti di vista adottati per filmare mete di viaggio diverse. È dunque possibile differenziare uno sguardo del viaggiatore che attraversa i luoghi sconosciuti rispetto a quello turistico di un cineamatore in visita nei luoghi d’arte toscani? Per tale fine si è deciso allora di confrontare due differenti tipologie di filmati girati dagli stessi cineamatori a distanza di pochi anni: un *film d’esplorazione* con un *film di città d’arte*. Come *film di città d’arte* si è scelto di selezionare, all’interno delle pellicole impresse nel 1932 durante il viaggio

⁶⁴ Tra le pellicole conservate al Penn Museum di Philadelphia si ricordano quelle girate in occasione del viaggio a Singapore (1930), nello stato malaysiano di Penang (1930), a Rangoon nell’ex Birmania (oggi Yangon, 1930), nella città della Cina meridionale di Canton (1930), in Giappone (1930), nell’Oceano Pacifico (1930) nella regione indiana del Darjeeling (1930) nel sito preistorico iraniano di Tepe Hissar (1930), la navigazione nelle Indie Occidentali a bordo della S.S. Mauritania (1931, raccolto in due pellicole), a Rio de Janeiro e a Trinidad (1934), il viaggio in Sud America (1936, raccolto in tre pellicole) durante il quale vengono toccate le città di Punta Arenas, Buenos Aires, Santiago del Cile, Panama, La Paz, quello lungo il corso del fiume Paraná, in Paraguay e Brasile (1936), in Guatemala (1940), a Puerto Rico (1940), a Pago Pago e Samoa (1940), in Nord America (1941) e nello Yucatan (1954). Per la consultazione dei filmati si rimanda al sito del Penn Museum <https://www.penn.museum/collections/videos/> e al canale youtube dedicato *Arthur and Kate Tode Collection* al seguente link: https://www.youtube.com/playlist?list=PLsnLPcXMHBKP0J_GEW85Zb0YRCl_wNkbG.

in Italia, le sequenze girate in Toscana. Per quanto riguarda invece il *film d'esplorazione* si è deciso di scegliere il filmato realizzato nel 1930 in occasione del viaggio fatto a Singapore durante il periodo coloniale britannico, dal quale sono state estrapolate alcune riprese.

Il secondo film è introdotto dal consueto inserimento del titolo di testa nel quale si riporta, oltre alla firma, l'indicazione della pellicola n. 31 realizzata, appunto, nel 1930⁶⁵ (fig. 696). Una seconda didascalia introduce al luogo di destinazione: «Dopo aver tagliato i mari blu cobalto dello stretto di Malacca, la S.S. Edavanna in uscita da Poulo Penang arriva alla fine del melting pot dell'Asia ... a Singapore» (fig. 697). La ripresa della nave in arrivo nel porto girata dalla terra ferma, seguita da una seconda realizzata invece dall'interno attraverso un oblò, introduce l'arrivo dei viaggiatori a «Singapore, la città del Leone, crocevia dell'Est» (figg. 698-700). Un primo sguardo dall'alto sul porto della città asiatica mostra, con la linea dell'orizzonte mediana, le numerose navi e imbarcazioni presenti nelle acque circostanti: «Il porto più attivo sulle rotte commerciali orientali» (figg. 701-704). Come a voler sottolineare l'evidente differenza tra una civiltà ancora “vergine” autoctona e quella moderna occidentale, l'inquadratura, che prima insiste su una porzione di porto brulicante di piccole imbarcazioni asiatiche a remi, si sposta sulle possenti navi occidentali (figg. 705-710). La sequenza successiva, introdotta da un'ulteriore didascalia, mostra «I taxi di Singapore» (fig. 711). Ed è in questa ripresa, girata dall'alto, dove l'obiettivo si muove libero nello spazio prima alla ricerca, poi a seguire i caratteristici mezzi di locomozione, che emerge lo sguardo adottato dal viaggiatore quando si trova al cospetto di culture lontane dalla propria (figg. 712-716). L'inquadratura che accompagna i riscìò nella loro corsa, oltre a restituire un'esplorazione libera dello spazio, al contempo sembra tradire l'emergere di uno sguardo colonizzatore impegnato nella rappresentazione della cultura ospite attraverso la ricerca di aspetti “curiosi”⁶⁶.

⁶⁵ Singapore 1930, Arthur and Kate Tode, 1930, 16mm, bianco e nero, 16' 39". Il presente filmato è visibile al seguente link: Link per la visualizzazione online:

<https://www.penn.museum/collections/videos/video/368> [Data ultima visualizzazione: 15/10/2018].

⁶⁶ Tra i molteplici contributi sugli *Postcolonial Film and Media Studies*

si rimanda in ambiente italiano alle ricerche di Farah Polato di cui si ricordano le recenti pubblicazioni: «Nelle gabbie della visione, tra ipervisibilità e invisibilità: Venere nera e La ragazza del dipinto» in E. Bordin e S. Bosco (a cura di), *A Fior di pelle*, Edizioni Kaplan, Torino 2017, pp. 57-69; «Ritorno ad Adua. Adwa. An African Victory di Haile Gerima», *La Valle dell'Eden*, 2017, 30, pp. 83-89; «Where are my houses?», *Cinema & Cie*, vol. XVII, pp. 71-81; «Strappare/riannodare la trama simbolica. Dans la maison de mon père di Fatima Jebli Ouazzani», in L. Cardone, C. Tognolotti (a cura di), *Imperfezioni. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, ETS, Pisa 2016, pp. 29-38; «Il cinema, il postcoloniale e il

interessato alla rappresentazione di una civiltà così lontana dalla propria da ricercarne e raccogliere testimonianza, attraverso l'impressione sulla pellicola, di quegli spetti più distanti e caratteristici della cultura ospite.

Se infatti nell'esplorazione dello spazio asiatico l'obiettivo della cinepresa dei coniugi Tode sembra muoversi liberamente alla ricerca e all'inseguimento dei risciò, nei quali i cineamatori individuano dei soggetti capaci di restituire l'essenza del luogo visitato, ben diverso è ciò che accade quando i due si trovano nelle città d'arte toscane. In particolar modo in occasione della prima tappa, l'intera visita alla città senese viene riassunta nelle immagini del Duomo. Se lo sguardo dei due cineamatori appare infatti libero di muoversi nello spazio asiatico, al cospetto della facciata marmorea questo sembra subire un irrigidimento trovando come unico movimento consentito all'inquadratura quello del lento percorrere le linee verticali nelle quali la struttura dell'edificio e i suoi elementi e dettagli scultorei trovano il proprio sviluppo (figg. 717-728). Anche in occasione della visita alla città di Pisa lo sguardo dei due cineamatori americani sembra riproporre il solito *modus operandi*: con la rappresentazione della città limitata ad una serie di lente riprese verticali attraverso le quali l'occhio dei cineamatori scivola, prima in una vista dall'alto, lungo i fianchi del Battistero verso la cupola (figg. 729-731), poi, seguita da l'unica ripresa orizzontale tesa a ripercorrere il corpo longitudinale della Cattedrale (figg. 732-737), un duplice movimento prima verso l'alto, dopo verso il basso, segue lo sviluppo in altezza della celebre torre pendente (figg. 738-743). Ed ancora la facciata del Duomo, filmata di nuovo verticalmente, e così le lunette dalle quali si scivola verso i portali, mostrati di seguito in una nuova ripresa che ripercorre dall'alto verso il basso, alcune formelle (figg. 744-752). Per poi passare ad una nuova inquadratura nella quale l'obiettivo segue lo sviluppo decorativo di una delle colonne, poi un'ultima ripresa, sempre verticale, della torre nella quale si concludono le immagini girate nella città toscana (figg. 753-758).

nuovo millennio nel panorama italiano», Aut Aut, 2014, vol.364, pp. 173-182; «Rachid, Theo, Dagmawi e gli altri. Voci e forme di un nuovo cinema», in L. De Franceschi (a cura di), *L'Africa in Italia. Per una controistoria postcoloniale del cinema italiano*, Aracne Editrice, Roma 2013.

IV.4.2 Eva Braun e gli *scorci inediti*

Alla fine degli anni Trenta un'altra cineamatrice filma la propria visita in Toscana: si tratta di Eva Braun⁶⁷. La donna il 3 maggio 1938 è giunta in Italia insieme ad una folta delegazione che accompagna Hitler nella visita ufficiale alle città di Roma, Napoli e Firenze⁶⁸. È da qui che i treni speciali tedeschi vengono fatti ripartire il 9 maggio alla volta di Berlino. Braun però, insieme ad altre accompagnatrici, non torna indietro e si ferma qualche giorno in più nella città toscana, per poi ripartire alla volta di Capri. La donna non svolge il ruolo di accompagnatrice ufficiale del Führer – a causa della segretezza che avvolgerà per anni la relazione tra i due – ed è quindi libera di muoversi a spasso tra le strade e i borghi italiani come una normale, sebbene privilegiata, turista. Le immagini a colori girate all'inizio del soggiorno italiano mostrano, sin dalle prime inquadrature, le difficoltà relative all'utilizzo del mezzo e il supporto fotosensibile ancora non così performante, tanto che nel desiderio di riprendere il tramonto di Portofino l'intera ripresa girata da Braun appare sottoesposta, con la risultante di un paesaggio cupo, visibile solo attraverso i profili marcati in controluce (fig. 759). Perfino le riprese successive nelle quali appare il paesaggio ligure testimoniano il palesarsi dell'annoso problema della ripresa panoramica girata a mano libera che, anche in questo caso, appare tremolante e troppo veloce (fig. 760-761). Eva Braun non è inesperta nell'utilizzo della camera: l'incontro nell'ottobre del 1929 tra Hitler ed Eva Braun avviene proprio nell'atelier fotografico di Heinrich Hoffman. Hoffman, oltre ad essere un noto fotografo ritrattista e fotoreporter, era anche un

⁶⁷ Per quanto riguarda le vicende biografiche di Eva Braun si è fatto riferimento principalmente al testo di Heike B. Görtemaker, *Eva Braun. Leben mit Hitler*, Verlag C.H. Beck oHG, München 2010 [tr. it. *Eva Braun. Vivere con Hitler*, Mondadori Milano, 2011]. In relazione invece alla pratica cinematografica amatoriale di Eva Braun e al valore documentale dei filmati da lei girati si rimanda soprattutto al seguente contributo: F. Guerin, *Through Amateur Eyes: Film and Photography in Nazi Germany*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2012, e nello specifico al quinto capitolo «At Home, at Play, on Vacation with Eva Braun: From the Berghof to YouTube and the Imperative to Remember», pp. 217-286.

⁶⁸ Si segnala che la datazione inserita nella scheda descrittiva del filmato dell'Holocaust Memorial Museum degli Stati Uniti riporta è quella del 1940. Anche se nel 1940 Hitler si trova nuovamente a Firenze, sembra più probabile che le immagini siano state girate da Braun durante il soggiorno in Italia del 1938. Le riprese girate a Portofino, Rapallo e Capri, che precedono quelle girate in Toscana confermerebbero la possibilità che le riprese siano state realizzate proprio in questa occasione. Verificando le voci descrittive della scheda d'archivio emerge che in realtà il filmato, i cui dati derivano da un'identificazione compiuta dal Bundesarchiv non riportano come data sicura quella del 1940, quanto una datazione approssimativa: «Parts of this record correspond to Imperial War Museum film GWY 1173; information based on Bundesarchiv identifications; production date given is c.1940». [vd. <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1000354>, ultima visualizzazione 13/10/2018] Per tali ragioni si è ritenuto più corretto attribuire la data del 1938.

convinto nazionalsocialista che già il 6 aprile del 1920 aveva aderito al Partito tedesco dei lavoratori il quale, dalla sua fondazione avvenuta a Monaco nel gennaio del 1919, ben presto muta il proprio nome in Partito nazionalsocialista tedesco dei lavoratori. Hoffman è anche responsabile della pubblicazione della stampa antisemita settimanale *Auf gut Deutsch (In buon tedesco)*, il cui caporedattore è lo scrittore Dietrich Eckart, colui che sarà ritenuto il mentore di Hitler. Qui lavora la giovane Eva Braun. Come riportato dalla storica tedesca Heike B. Görtemaker, la ragazza non svolge qui soltanto mansioni da commessa ma, è anche apprendista nel laboratorio fotografico; dal 1933 viene inoltre incaricata da Hofmann stesso di occuparsi esclusivamente di fotografia⁶⁹.

Ed è forse la sua esperienza nell'immagine fotografica – connessa alla conoscenza della difficoltà di realizzare buone riprese attraverso un movimento di camera – che porta Eva Braun a preferire ritrarre la città di Firenze attraverso inquadrature fisse, rispetto alle riprese panoramiche.

In compagnia della madre Franziska “Fanny” Braun (nata Kronberger), della sorella Ilse Braun e di Annie Brandt, moglie del medico personale di Hitler, Karl Brandt, che spesso appaiono nelle inquadrature, dopo l'arrivo nella città di Firenze, il viaggio di Eva prosegue con la visita nelle località di Rapallo per poi procedere – seguendo la successione data dal montaggio – nella costa campana dove vengono ripresi il Vesuvio, Capri e i siti archeologici di Pompei ed Ercolano. Seguono le immagini girate a Firenze che, aprendosi con un'inquadratura fissa sul ponte Santa Trinita (fig. 763), riportano al valore documentale di questo tipo di riprese. È infatti soprattutto nelle pellicole girate da Eva Braun che riaffiorano le immagini di un cinema amatoriale in tensione tra una dimensione privata e una pubblica, a cui spesso questo tipo di documenti sono chiamati a partecipare o, più precisamente, tra le storie di quel cinema di famiglia, all'interno del quale i film girati dalla cineamatrice tedesca trovano la loro collocazione, e quella Storia con la “S” maiuscola, che vede le stesse pellicole porsi come testimonianza dei momenti trascorsi insieme al dittatore. Forse, per questo nel 1994 l'Holocaust Memorial Museum degli Stati Uniti acquista dalla National Archives di Washington (dove dopo la caduta del nazionalsocialismo erano stati trasferiti molti reperti e documenti sequestrati dagli americani in Germania) dieci film girati dalla donna tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta. Ma c'è un'altra storia all'interno della quale le pellicole di Braun entrano a far parte, che è quella che trova tra

⁶⁹ Cfr. H. B. Görtemaker, *Eva Braun. Leben mit Hitler*, cit., p.14.

i Women Film Studies ancora pochi contributi tesi alla restituzione di uno sguardo femminile del cinema amatoriale⁷⁰.

Il valore documentale a cui è chiamata ad assolvere la ripresa girata nel 1938 del ponte fiorentino di Santa Trinita appare quanto più evidente dal momento che ritrae un'immagine del ponte precedente alla sua distruzione per mano dei tedeschi durante la ritirata del 4 agosto 1944. Il filmato di Braun insiste più volte nell'immagine del ponte ripreso da più angolazioni: visto da Lungarno Guicciardini (fig. 763), dagli archi di Ponte Vecchio, dove la donna realizza una delle poche riprese panoramiche – questa volta lenta ed abbastanza stabile – presenti nel filmato girato a Firenze (fig. 765-767), e ancora sull'altra sponda del fiume, dal Lungarno degli Acciaiuoli (fig. 768).

Ricordando le riflessioni tracciate da Dondero adottate per la definizione della categoria di *scorci inediti*, a cui la pratica turistica cinematografica di Eva Braun può essere ricondotta, a caratterizzare questo tipo di filmati sarebbe il riconoscimento della presa come atto di “conquista”. Questa sarebbe però da intendere non tanto come conquista di luoghi inesplorati e, quindi, “scoperti” dal turista, quanto piuttosto la scoperta di punti di vista attraverso i quali mostrare la città senza aderire a viste prefigurate. Ed è qui che la traccia mnemonica del filmato non può certo dirsi conclusa nella dimensione visiva: gli *scorci inediti* andrebbero così a rappresentare non solo un modo di raccontare lo spazio attraverso le immagini, ma si rivelerebbero capaci di conservare una sorta di traccia motoria che porta il turista ad esplorare lo spazio fino alla “scoperta” di quegli angoli “scovati” dai quali costruire il proprio racconto del luogo.

Braun non sembra interessata tanto alla restituzione delle celebri architetture, quanto all'impressione delle viste che le si presentano nel suo perdersi tra i borghi e le strade della città: trovatasi infatti all'interno del cortile di Palazzo Pitti, non filma il celebre edificio, ma preferisce invece restituire lo scorcio sui palazzi fiorentini che l'arco d'ingresso dell'atrio incornicia (fig. 764). Alla ricerca di viste meno note, si avventura fino alla collina di Bellosguardo (fig. 769-771), dove realizza alcune riprese del panorama fiorentino che abbraccia la parte sud-ovest la città.

Anche la finestra dell'hotel Excelsior offre ad Eva Braun un punto di vista privilegiato dal quale posare lo sguardo, attraverso una serie di riprese, sulla chiesa di S.

⁷⁰ Si ricorda qui il contributo italiano agli studi sulle cineamatrici nel cinema familiare di Sara Filippelli, *Le donne e gli home movies. Il cinema di famiglia come scrittura del sé*, ETS, Pisa 2012.

Frediano in Castello (fig. 772), per poi seguire il corso dell'Arno che lacera in due la città di Firenze (figg. 773-777).

È all'immagine dei ponti che attraversano il tratto fiorentino dell'Arno e dello scorrere delle sue acque che Braun sembra voler affidare gran parte del racconto della città di Firenze (figg. 763, 765-768, 773-782), una città che vede stretto il proprio legame con il fiume sia nei momenti di gloria, sia in quelli più drammatici della propria storia.

La predilezione di Eva Braun per l'immagine fissa si fa evidente anche quando si trova al cospetto di Ponte Vecchio dove, invece che seguirne lo sviluppo nella sua lunghezza, preferisce fissare la struttura iconica attraverso due riprese fisse, la seconda delle quali finisce poi per scivolare per pochi fotogrammi lungo i palazzi che sorgono sul lungarno. Il desiderio di restituire il racconto della città non tanto nelle viste più note, quanto attraverso gli *scorci inediti*, incontrati durante la sua esplorazione, torna nella ripresa successiva nella quale una nuova vista sull'Arno, conclusa in uno degli archi aperti del celebre ponte, mostra sullo sfondo, ancora una volta, il ponte di Santa Trinita (fig. 783).

Le due riprese fisse seguenti, girate con l'obiettivo rivolto verso il corso di Ponte Vecchio, mostrano i passanti che sfilano davanti alle vetrine e Annie Brandt che insieme a Franziska Braun si avvicinano alla cinepresa (figg. 784-785). La ripresa successiva in soggettiva, che mostra le compagne di viaggio mentre salgono le rampe che conducono a Piazzale Michelangelo (fig. 786) per raggiungere la cineamatrice, sembra riportare il racconto alla dimensione motoria nella quale si sviluppa l'esplorazione della città.

Se Eva Braun sviluppa il suo racconto attraverso la ricerca di punti di vista meno noti, di *scorci inediti* sulla città, anche nell'ultima parte del filmato resta coerente con la sua scelta narrativa. In una sorta di saluto alla città, per rivolgere l'ultimo sguardo a Firenze, non sceglie infatti la nota vista del Piazzale Michelangelo, ma quella offerta da una delle vasche sottostanti del cammino che da Porta San Niccolò conduce alla celebre terrazza panoramica. In una serie di riprese fisse si ricompongono i profili della città, seguiti dall'immagine del gruppo che posa davanti all'obiettivo e che conclude il soggiorno di Eva Braun nella città di Firenze (figg. 787-790).

IV.4.3 I turisti cineamatori e le *visioni museificate*⁷¹

Un uomo ben vestito e con gli occhiali si sporge dal finestrino del treno; fra le mani trattiene l'asta di una bandiera con su scritto «Forza Bologna». Il cineamatore sale a bordo e la ripresa, prima frontale, adesso mostra dal finestrino la lunga fila di carrozze che, insieme alle rotaie del binario, tracciano le linee di fuga della stazione (figg. 791-792). Le volute di vapore che escono da sotto il treno lasciano presagire l'imminente partenza. L'inquadratura successiva mostra il corteo dei tifosi che avanza per le strade del centro storico di Firenze (fig. 793). Il legame identitario che connette la città alla propria squadra è talmente forte che l'immagine del cartello «Qui giace la Fiorentina» (fig. 794), issato tra i borghi, sembra un affronto non solo alla squadra di calcio, ma alla città intera. Si procede in direzione dello stadio e così il cineamatore, trovatosi al cospetto di Santa Maria del Fiore, decide – seppur in pochi fotogrammi – di impressionare la propria pellicola con le immagini della cattedrale e, nello specifico, con l'inquadratura dal basso della cupola brunelleschiana (fig. 795). Nelle immagini successive, lo stadio appare affollato e la partita si concluderà con un sei a tre per la Fiorentina⁷² (fig. 796).

Il filmato in bianco e nero, girato il 23 novembre 1958, è di Emilio Nicoletti⁷³, cineamatore. A distanza di quasi vent'anni, questa volta è il figlio Pietro⁷⁴, anch'esso cineamatore, a tornare nella città insieme alla famiglia e a mostrarci – questa volta a colori – Firenze.

Il dettaglio di una mano che sfoglia una guida turistica, funzionando come una didascalia, presenta la gita nella città. Ma la prima non soddisfa il cineamatore che decide di girare di nuovo la scena (figg. 797-802). È il 1976 e le riprese vengono realizzate dalla terrazza panoramica di Piazzale Michelangelo. Innanzitutto si presentano i compagni di viaggio: le due figlie Silvia e Daniela e la moglie Adriana

⁷¹ Il presente paragrafo sono stati in parte pubblicati nel contributo «La memoria del paesaggio toscano attraversato dall'arte» al volume curato da C. Jandelli, *Filmare le arti. Cinema, paesaggio e media digitali*, Ets, Pisa 2017, pp.175-186.

⁷² *Partita di calcio Bologna-Fiorentina e gite varie* (E. Nicoletti, 1958). Video consultabile al seguente link <http://www.cittadegliarchivi.it/>, ultima consultazione 11 marzo 2017.

⁷³ Autore di 23 bobine 8mm, realizzate tra il 1956 e il 1979, Nicoletti gira i propri filmati principalmente nel tempo libero, in compagnia della moglie Giuseppina Ansaloni e dei figli.

⁷⁴ Pietro Nicoletti è autore di venticinque bobine 8mm girate dal 1957 al 1980 e digitalizzate da Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia.

Repetto. Poi Firenze e, nello specifico, Ponte Vecchio e l'Arno (figg. 803-804). Dal primo piano della figlia più piccola l'inquadratura si allarga e la cupola del Brunelleschi spunta da dietro il fazzoletto indossato in testa dalla bambina (figg. 806-807). L'immagine va a stringere sul volto della maggiore (figg. 808).

Sin dalle prime immagini girate dal figlio appare evidente il passaggio da una generazione all'altra di cineamatori: come già era emerso nella storia delle tecnologie inizialmente tracciata, il ricorso a continue zoomate sembra rappresentare negli anni Sessanta e Settanta uno degli aspetti più ricorrenti della pratica cinematografica amatoriale.

Seguono una serie di brevissime inquadrature-cartolina: la basilica di Santa Croce, Santa Maria del Fiore e la torre di Palazzo Vecchio (figg. 809-811). Poi il David, ma non l'originale, bensì la copia realizzata in bronzo e qui installata nel 1873 quando, in linea con il progetto di risanamento cittadino, il centro storico viene coinvolto in una serie di lavori di riqualificazione determinati dall'innalzamento di Firenze a capitale del Regno (fig.812). Lo sguardo torna sulla moglie, in primissimo piano, con i suoi grandi occhiali. L'inquadratura si allarga iscrivendone il profilo all'interno di una cartolina panoramica di Ponte Vecchio (figg. 813-814).

Poi le immagini di Santa Maria del Fiore ci conducono in un salto nel passato, al filmato di Emilio Nicoletti, in città venti anni prima per la partita Fiorentina-Bologna. Il lasso temporale che divide la memoria del padre da quelle del figlio viene attraversato in pochi fotogrammi. Un salto temporale tra i gangli della memoria dove, come attivatori delle sinapsi, troviamo proprio le immagini della cattedrale e della cupola ripresa dal basso (figg. 815-817). È proprio l'elemento artistico, quell'opera che tutti riconoscono come parte identitaria del luogo, ad essere immancabilmente catturata dal turista cineamatore il quale, però, nel farlo restituisce un'immagine perfettamente aderente alle rappresentazioni stereotipate presenti nelle guide turistiche della città di Firenze. Se la città raccontata da Eva Braun si sviluppa nell'esplorazione dello spazio alla ricerca di *scorci inediti*, la via scelta dal turista sembra invece condurre sempre a visioni pre-figurate in cui il racconto della città d'arte trova la sua forma nelle *visioni museificate* le quali raccolgono, come in un museo, le immagini iconiche della città riprese da un punto di vista noto, quasi "istituzionalizzato".

Così, invece che perdersi tra i vicoli fiorentini, Nicoletti torna ad insistere sui luoghi già conosciuti attraverso guide, riviste, cataloghi e cartoline, individuati

precedentemente dalla terrazza panoramica, questa volta però da una distanza più ravvicinata. Abbandonando la visione della città dall'alto e spostandosi tra le piazze e le vie, torna nuovamente a Palazzo Vecchio, poi filma piazza della Signoria che ha nel suo sfondo la Loggia dei Lanzi, la composizione marmorea del *Ratto delle Sabine* del Giambologna e la *Fontana del Nettuno* di Bartolomeo Ammanati⁷⁵ (figg. 821-826).

Il suo sguardo non indugia su alcuno scorcio, originale o imprevisto, scoperto durante il viaggio. Se l'aspetto affascinante della città appare proprio nella stratificazione delle epoche che l'hanno plasmata, il filmato non racconta questa storia ma si limita a dare conto dei luoghi riconoscibili, raddoppiando nella pellicola le immagini turistiche già note della città.

Dopo un anno dal viaggio di Pietro Nicoletti un altro cineamatore filma la città di Firenze. Si tratta di Bruno Barbieri il quale, durante il viaggio di nozze nel 1976, dà inizio ad una serie di riprese delle gite e dei viaggi che si dipanerà negli anni a venire. Nel 1977 Barbieri si trova a Firenze. Le prime immagini sono di Ponte Vecchio, anche questa volta girate dalla terrazza di Piazzale Michelangelo (figg. 827-829). Barbieri dalla posizione panoramica si guarda intorno. La camera è protesa verso il tessuto urbano fiorentino alla ricerca delle celebri architetture: di nuovo la torre di Palazzo Vecchio, la cupola di Santa Maria del Fiore e, di nuovo, Santa Croce (figg. 830-832). Barbieri raggiunge così Ponte Vecchio dal quale, individua e cerca di raggiungere, attraverso una zoomata, la cupola brunelleschiana (figg. 833-835). Nelle immagini successive, attraverso due movimenti della camera, si ripercorre prima dal basso verso l'alto Palazzo Vecchio e poi la facciata di Santa Maria del Fiore, dalla quale l'obiettivo scivola a seguire, ancora verso l'alto, lo sviluppo del celebre Campanile di Giotto (figg. 836-844). Attraverso un ulteriore movimento di zoom sul passaggio di Ponte Vecchio viene restituita l'immagine di una città d'arte gremita di turisti.

Oltre ai tre esempi sopra descritti, la visione di ulteriori filmati accomunati da uno sguardo turistico sulla città, sguardo che ne isola i luoghi iconici, conduce a una riflessione sulla pratica del filmato amatoriale⁷⁶. Si è voluto qui tentare, attraverso un

⁷⁵ *Gita a Grottoammare e a Firenze e vacanze a Mentone* (P. Nicoletti, 1976). Video consultabile nel sito <http://www.cittadegliarchivi.it/>, ultima consultazione 12 marzo 2017].

⁷⁶ I filmati utilizzati per il confronto visivo rappresentano una piccola selezione di quelli ritenuti più rappresentativi tra le pellicole visionate durante la ricerca. Questi sono stati girati da turisti cineamatori stranieri tra gli anni Cinquanta e Settanta. La comparazione è stata costruita attraverso il ricorso ai fotogrammi estrapolati dai seguenti film: *Florence, Pisa, Naples, Italy 1960*, autore sconosciuto, 1960 ca., formato pellicola n.d., colore, 04' 01"; *Florence 1974*, autore sconosciuto (austriaco), 1974, Super8, colore, 02' 49"; *Florence 1979*, autore sconosciuto (austriaco), 1979, Super8, colore, 09' 46"; senza titolo

approccio di analisi forse rischioso, in quanto apparentemente indifferente alle specificità del singolo filmato o, più in generale, alla produzione cinematografica amatoriale relativa al singolo dilettante, la comparazione visiva di filmati girati dai turisti cineamatori giunti tra gli anni Cinquanta e Settanta in visita a Firenze. Si è infatti ritenuto opportuno in questa ricerca finalizzata principalmente all'individuazione di differenze e ricorrenze nelle strutture narrative e visive filmiche della pratica amatoriale del cineamatore turista, lasciare che fosse la giustapposizione dei fotogrammi stessi a far riaffiorare la sintassi visiva sulla quale si sviluppa il racconto del turista cineamatore.

Il confronto tra i filmati permette la messa a fuoco di alcuni elementi già emersi fin qui sporadicamente. Innanzitutto il soggetto che con maggior forza riesce ad imporsi nelle pellicole girate dai cineamatori turisti in visita alle città d'arte toscane è individuabile nelle immagini degli edifici iconici (figg. 848-907), ricercati anche nelle viste da lontano (figg. 914-925), e nelle celebri sculture (figg. 926-937) alle quali viene affidata, oltre alla riconoscibilità del luogo, l'intera narrazione dello stesso.

Come secondo elemento ricorrente è l'esclusione, nella maggior parte dei casi, delle immagini ritraenti i compagni di viaggio i quali, quando entrano nel fotogramma, sembrano però doversi adattare, con la propria posa, all'immagine paesaggistica (sia panoramica, sia urbana). Appare interessante mettere in evidenza come il confronto dei fotogrammi lasci emergere l'aderenza del cineamatore a schemi visivi, o più propriamente a *visioni museificate* attraverso le quali sembra allinearsi il punto di vista del cineamatore in viaggio che, trovatosi al cospetto di monumenti ed edifici storici, raramente sembra abbandonarsi ad un'esplorazione libera dello spazio, aderendo invece nella maggior parte dei casi ad un modo pre-determinato e pre-figurato di guardare quel particolare tipo di soggetto. Nei filmati girati tra gli anni Sessanta e Settanta, i continui movimenti della cinepresa e il ricorso allo zoom sembrano incapaci di restituire una reale esplorazione dello spazio urbano, che invece appare pur sempre limitata a quelle *visioni museificate* attraverso le quali si compone il racconto dei *film di città d'arte* del turista cineamatore. Le celebri architetture e sculture sembrano infatti imporre la scelta di un punto di vista attraverso cui essere guardate, ed anche i movimenti di camera (con

(*Florence 1961*), autore sconosciuto (filmmaker britannico), 1961, 8mm, colore, 4' 52"; *The World Through a View Finder, Part II*, Edwin Mayer, Minnie Mayer, anni '50, formato della pellicola n.d., colore, 56' 28"; *Vakantie Italie (Vacanze in Italia)*, Klaas Brouwer, 1965, 8mm, colore, 21' 23"; *Vakantie Italië (Vacanze in Italia)*, Piet Schendstok, 1968, 16mm, colore, 24' 23"; *Greece and Italy*, Almarie Wagner, James Wagner, 1972 ca. Super8, colore, 17' 36".

maggior ricorrenza dal basso verso l'alto e da sinistra verso destra) attraverso i quali i loro corpi potranno essere ri-percorsi.

Il turista cineamatore, giunto a Firenze, costruisce il suo racconto fatto di immagini in movimento attraverso le visioni celebri e note di quelle architetture e di quelle opere d'arte che potranno essere poi riconosciute come testimonianza del viaggio nella «culla del Rinascimento». Quando egli attraversa tali luoghi, tenta di fissare quelli che riconosce quali testimoni e icone di quell'identità culturale. E proprio come accadeva con le cartoline che ritraevano i principali monumenti, e che non sempre venivano poi spedite, ma che spesso restavano in un cassetto a memento del soggiorno, è al paesaggio-cartolina composto nelle *visioni museificate* che il cineamatore affida la memoria del proprio viaggio, le cui pellicole testimoniano la successione delle tappe raggiunte. I monumenti, le sculture si palesano come *landmark*, oggetti fisici definiti da Kevin Lynch come luoghi ad alta valenza identitaria, facilmente identificabili e solitamente riconoscibili da molteplici angolazioni e distanze⁷⁷, di cui però la pratica cineamatoriale turistica restituisce, nella maggior parte dei casi, un'immagine sempre uguale a se stessa.

Questa ricerca mira a definire lo sguardo attraverso il quale il cineamatore, nel ruolo di turista, guarda non solo la città di Firenze, ma più in generale le città d'arte toscane e come tale sguardo si differenzi nelle possibili occasioni che vedono il turista imbracciare la propria cinepresa. Altri sguardi già consolidati nell'osservazione del cinema a passo ridotto hanno contribuito alla definizione del percorso seguito e alla scelta dell'orizzonte verso il quale si è guardato attraverso questo studio. In particolare, il punto di vista scelto può essere riconosciuto in quello definito da Bertozzi delle «sfide poste da pratiche popolari, quali il cinema amatoriale o il cinema di famiglia: sfide molecolari “colte dal basso”»⁷⁸; quello – citando Paolo Simoni – «del *flâneur*: di chi passeggia, riprende come se fosse la “prima volta” del cinema e si porta il mondo in casa»⁷⁹. Simoni a proposito dei possibili punti di vista cita Vrääth Öhner il quale sostiene che:

⁷⁷ Cfr. K. Lynch, *The Image of the City*, Cambridge, MIT Press, 1960 [tr. it. *L'immagine della città*, Venezia, Marsilio, 2001].

⁷⁸ M. Bertozzi, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Venezia, Marsilio, 2012, p. 45.

⁷⁹ P. Simoni, «Alla ricerca di immagini private. Un progetto per la memoria filmica di famiglia», in M. Bertozzi (a cura di), *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, Torino, Lindau, 2003, p. 239.

il punto di vista del cineamatore sulla città sia poco definibile, in quanto eccessivamente multiforme. Egli differenzia lo sguardo del cineamatore sul proprio luogo di residenza, trattato come mero sfondo alle scene ritratte, da quello sulle città visitate, i luoghi *altri*, che catturano il centro della scena e vengono in genere riprese in vedute da cartolina⁸⁰.

Per Öhner il videoamatore spesso tenterà di restituire un'immagine della città nella maggior parte dei casi aderente alla rappresentazione che di essa già esiste attraverso le cartoline, attraverso le quali prendono forma le visioni "istituzionalizzate" del luogo.

È lo stesso Öhner a citare Michel de Certeau il quale in *L'invention du quotidien* afferma che «l'intenzione di vedere la città precede le possibilità del suo compimento». L'invenzione della fotografia e, in seguito, quella delle immagini in movimento hanno cambiato poco l'intenzione di rendere la complessità della città, leggibile in un'immagine⁸¹.

In realtà, lo sguardo del *flâneur* baudeleriano – come ricorda Francesco Zucconi – si muove come quello di un «soggetto errante che accetta ben volentieri di perdersi nel tessuto urbano»; egli «opera una rappresentazione dell'ambiente nel quale muove i propri passi soltanto a partire da una presentazione di se stesso», nel cui processo di definizione sono chiamate ad agire le «facoltà cognitive e emotive» del soggetto stesso.

Ben diverso appare dunque lo sguardo del cineamatore in viaggio, il quale non vaga per la città o, anche se lo fa, preferisce fissare sulla pellicola solamente le tappe di un percorso usualmente seguito, alla ricerca non dello scorcio imprevisto, insolito, quanto di punti di vista già noti.

Sandro Bernardi, in apertura di *Il paesaggio nel cinema italiano*, riferendosi a scenari naturali e portando come esempio «l'orizzonte salato sulle rive dell'isola Ogiaia – dai versi di Omero, ai colori di Böcklin –, [...] le Indie che appaiono per la prima volta agli occhi di Cristoforo Colombo, descritte nelle pagine del suo diario; [...] la malinconia di Goethe seduto a meditare sulla vetta di una montagna, come appare nel famoso quadro di Tischbein»⁸² individua delle «immagini-tipo»: quelle «immagini che

⁸⁰ P. Simoni, I. Ferretti, N. Dusi, «Play the City. Geografia della "città amatoriale": teorie, applicazioni, prospettive», in *Cinergie*, 2016, 10, pp. 118-135.

⁸¹ V. Öhner, *The Amateur's Point of View of the City*, abstract del paper presentato all'European Social Science History Conference, Glasgow University (12-14 aprile 2012).

⁸² S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 7.

immediatamente accorrono alla mente, quando si parla di paesaggio». Possono essere dunque inserite tra le pagine del solito album quelle immagini cartolina, o quelle *visioni museificate*, attraverso le quali vengono ritratti gli elementi artistici presenti nel tessuto urbano di Firenze percepiti come riconoscibili e riconducibili alla città. Ma addentrandosi nel «gioco più complesso di punti di vista», attraverso il quale Bernardi invita il lettore a porsi in osservazione del paesaggio nel cinema, questo si disvela come «rapporto fra diversi livelli di sguardo; c'è l'osservatore, che è un personaggio, e la cinepresa, che osserva l'osservatore. [...] Dietro l'osservato e dietro la cinepresa però un altro sguardo sta in agguato, nell'ombra, quello dello spettatore»⁸³. Si tratta della stereoscopia degli sguardi, la possibilità di un'osservazione da più punti di vista dalla quale poter partire per articolare una riflessione che attraverso il paesaggio si estenda all'atto del «guardare inteso come atto conoscitivo»⁸⁴. Se nel cinema amatoriale turistico, in assenza nella maggior parte dei casi di un personaggio ripreso, il gioco dei punti di vista si contrae nel binomio composto dal cineamatore e da un ipotetico spettatore, è pur sempre vero che lo sguardo del primo si moltiplica nelle molteplici pellicole amatoriali che fissano in anni diversi la città di Firenze. Così, le immagini dei filmati dei Nicoletti, padre e figlio, di Bruno Barbieri e degli altri turisti cineamatori, restituiscono un racconto del luogo che pur ammettendo poche variazioni dei punti di vista e dove le architetture e i monumenti, moltiplicandosi nei film amatoriali prima in bianco e nero, poi a colori, si mostrano in tutta la loro riconoscibilità iconica la quale lascia, nella pellicola, poco spazio a scorci meno noti, allo stesso tempo le stesse immagini aprono a suggestive visioni tra loro diverse dei luoghi nel tempo.

E se nella prima metà dell'Ottocento, grazie ai due punti di vista dalla visione binoculare, l'immagine stereoscopica riusciva ad affrancarsi dalla superficie estendendosi illusoriamente alla ricerca di maggior spessore, allo stesso modo lo studio, l'osservazione del paesaggio filmato dal cineamatore, in opposizione a una stereotipia degli sguardi, non potrà prescindere dalla molteplicità dei punti di vista offerti dal cinema amatoriale attraverso i quali sarà possibile guardare il paesaggio alla ricerca di una visione capace di mostrarne le molteplici articolazioni spaziali. Lo sguardo plasma il paesaggio attraversato dall'arte il quale assume concretezza definendone i contorni nella memoria; così, allo stesso tempo, l'immagine del luogo, attraverso sia gli *scorci*

⁸³ Ivi, p. 16.

⁸⁴ *Ibid.*

inediti, sia le *visioni museificate* del passato, ricerca nel presente i profili della propria forma.

Conclusioni. E oggi?

Lo sguardo della memoria

Il filmato diviene traccia dell'esperienza vissuta, pronta per essere condivisa con i componenti della famiglia, parenti e amici, invitati alla proiezione. «La traccia degli eventi – scrive Francesco Casetti – consente di dar loro nuovo corpo, e dunque di prendere parte come se stessero di nuovo svolgendosi sotto i nostri occhi»¹. E, così come l'ambiente domestico ricopre un ruolo centrale nella determinazione dello spazio d'azione del cinema di famiglia, il viaggio ne traccia una nuova linea di confine: «Il film di famiglia agisce e si riconosce in determinati spazi, crea delle cartografie che rimandano ad una ideale mappa che ricostruisce e organizza i luoghi della memoria familiare»².

Il viaggio come esperienza filmata in quanto vissuta attua «uno spostamento non solo reale, percepito attraverso le diverse ambientazioni, ma anche simbolico [...]. Le cineprese riprendono luoghi molto lontani dall'intimità familiare, dallo stretto spazio delle case e dai cortili emigrano verso i luoghi della collettività»³. Il cineamatore, uscendo dal proprio ambiente domestico, lascia lo spazio privato per affacciarsi in uno agito da una pluralità di soggetti. Il racconto del turista cineamatore, pur sempre relativo al proprio vissuto, diviene meno intimo, quasi pubblico, come i luoghi che filma e attraversa. Si sposta così dalla casa alla piazza, e non quella della propria città, non quella da lui abitualmente frequentata, ma luogo comunque già noto grazie alle immagini realizzate da altri viaggiatori, oppure da fotografie di riviste e guide turistiche. Egli osserva uno spazio all'interno del quale, al contempo, si muovono altri sguardi di turisti alla ricerca ciascuno di immagini da conservare a memoria del proprio viaggio. Infatti, il cineamatore che filma la propria città tesse un racconto seguendo le trame e i punti da cui si dipanano storie e ricordi di luoghi agiti sia personalmente, sia dalla sua

¹ F. Casetti, Premessa, in Id. (a cura di), «Lasciare tracce, essere tracciati», in *Comunicazioni sociali. Rivista di media, spettacolo e studi culturali*, 2010, 1, p. 4.

² S. Filippelli, *Le donne e gli home movies. Il cinema di famiglia come scrittura del sé*, cit. p. 107.

³ *Ibidem*.

comunità di riferimento. Se le immagini dell'autoctono seguono i tragitti dei mezzi pubblici e mostrano piazze e altri spazi dove la gente del luogo è consueta ritrovarsi, come emerso dal confronto delle pellicole girate dai turisti cineamatori, quando questo, però, si sposta in un luogo a lui sconosciuto, sembra incapace di restituire l'esperienza in modo personale e preferisce affidare la costruzione del ricordo del proprio viaggio a una serie di immagini facilmente riconoscibili.

D'altra parte, se le registrazioni su pellicola delle vedute cittadine perpetuate tra gli anni Trenta e Settanta dai vari turisti cineamatori concorrono alla formazione di una visione stereotipata della città, allo stesso tempo queste immagini si trasformano in uno strumento di monitoraggio capace di mostrare i mutamenti sopraggiunti o, diversamente, i profili del paesaggio che hanno resistito ai cambiamenti dei tempi.

Oltre al viaggio, la memoria. Il soggetto, per dirla con Zucconi, si costituisce «in quanto raccoglitore di esperienze sensoriali e di oggetti culturali»⁴. Attraverso le teorie proposte dai Memory e Media Studies⁵, i filmati amatoriali, pur rappresentando una sorta di punto di vista nel passato soggettivo, si rivolgono verso il futuro assumendo la funzione di riattivatori di memorie; permettendo il passaggio di contenuti da una generazione all'altra, attivano così un processo di trasmissione. Il fenomeno della trasmissione culturale risulta inoltre strettamente connesso al continuo evolversi dei dispositivi della memoria, veri e propri mediatori sia nel processo di scrittura, sia nella fase di archiviazione tanto da far estendere il campo della cosiddetta memoria mediale,

⁴ F. Zucconi, «Il poeta, il flâneur, il veggente. Note per un'archeologia della riflessività intermediale», in *Comunicazioni sociali*, 2012, 3, p.436.

⁵ Tra i molteplici contributi critici alla riflessione sulla memoria culturale e memoria mediale si ricorda: E. Agazzi, voce «memoria culturale», in M. Cometa, C. Coglitore, F. Mazzara (a cura di), *Dizionario degli studi culturali*, Molteni, Roma 2004, pp. 254-261; E. Agazzi, V. Fortunati, *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, Booklet, Milano 2007; A. Assmann, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C.H.Beck, München 1999 [trad. it. *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, il Mulino, Bologna 2002]; F. Casetti (a cura di), «Lasciare tracce, essere tracciati», *Comunicazioni Sociali*, 2010, 1; A. Erll, *Memory in Culture*, Palgrave Macmillan, New York 2011; A. Erll, A. Nunning (eds.), *A Companion to Cultural Memory Studies*, De Gruyter, Berlin-NewYork 2010; W. Ernst, *Digital Memory and the Archive*, University Of Minnesota Press, Minneapolis 2012; J. Garde-Hansen, *Media and Memory*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2011; G. Namer, *Mémoire et société*, Klincksieck, Paris 1987; P. Jedlowski, *Memoria, esperienza e modernità*, Franco Angeli, Milano 2002; M. Neiger, O. Meyers, E. Zandberg, *On Media Memory*, Palgrave-Macmillan, London 2011; J. K. Olick, V. Vinitzky-Seroussi, D. Levy, *The Collective Memory Reader*, Oxford University Press, Oxford 2008; S. Radstone, B. Schwarz, *Memory: Histories, Theories, Debates*, Fordham University Press, New York 2010; J. Van Dijck, *Mediated Memories in the Digital Age*, Stanford University Press, Stanford 2007.

inizialmente pertinente alle sole memorie prodotte attraverso i media, alla memoria processata per mezzo dei media stessi e a quella divulgata tramite il loro utilizzo⁶.

Lo studioso Roger Odin, che per primo ha proposto una nuova prospettiva attraverso la quale indagare i filmati amatoriali secondo un approccio semio-pragmatico, colloca gli home movie all'interno dello spazio di una comunicazione della memoria familiare, una memoria intima, privata, la quale è chiamata ad allinearsi ai modelli e gli schemi imperanti all'interno della comunità nella quale la famiglia è inserita; perché non tutto dovrà essere tramandato o mostrato⁷. Proprio come accade all'interno dello spazio domestico, anche i momenti ripresi durante i viaggi e le visite nelle mete turistiche, da ricordare, vengono scelti dal cineamatore il quale, così facendo, ne definisce il filtro della memoria.

Appare evidente, quindi, quanto egli tenda così alla restituzione di un viaggio forse fin troppo «ideale», privo di momenti critici, dove tutti i soggetti coinvolti sorridono di fronte all'obiettivo mentre sullo sfondo si trovano luoghi di inestimabile bellezza. Egli crea un racconto del viaggio che, proprio perché tale, non mostra l'esperienza vissuta nella sua totalità, né nella sua oggettività, ma, come spesso si comporta il cineamatore impegnato in un atto autorappresentativo, ne restituisce l'immagine migliore da mostrare con orgoglio a parenti e amici.

Come messo in evidenza da Alice Cati, la capacità narrativa del film di famiglia risiede nel superamento dei limiti di un ricordo individuale, riuscendo così a prendere parte ad una “memoria collettiva”⁸. Lo studio delle forme di mediazione ha rivelato ormai obsoleta la precedente tendenza al riconoscimento di posizioni opposte per cui si distingueva «una “memoria interna” e psicologica da «una “memoria esterna” prodotto di oggettivazioni culturali»⁹.

⁶ Cfr. A. Cati, *Immagini della memoria teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*, Mimesis, Udine 2013, p.17.

⁷ Cfr. R. Odin, *Les Espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2011 [tr. it. *Gli spazi di comunicazione. Introduzione alla semio-pragmatica*, La Scuola, Bologna 2013]; si veda anche R. Odin, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck, 2000 [tr. it. *Della finzione*, Vita e Pensiero, Milano 2004].

⁸ «Dando per superata la distanza epistemologica tra memoria personale e memoria collettiva, appannaggio l'una della psicologia e l'altra della sociologia, si può dire che le memorie individuali corrispondono alla memoria del gruppo sociale nella misura in cui la seconda rappresenta la struttura formale, entro la quale le prime hanno l'opportunità di costituirsi. La memoria collettiva va ben oltre un mero aggregato di memorie individuali, perché rappresenta quell'istanza che informa ogni attivazione memoriale». A. Cati, *Immagini della memoria*, cit., p. 14.

⁹ *Ibidem*, p. 18.

Van Dijck, riconoscendo alla memoria mediale una sua capacità di trasmissione, la colloca al centro dello sviluppo di una serie di linee orizzontali che collegano il sé agli altri, la sfera privata a quella pubblica e l'individuo alla collettività, che al contempo trovano la loro intersezione con un asse verticale che connette il passato al presente e al futuro¹⁰. Vengono riconosciuti come oggetti della memoria tutti quelli ad opera dell'uomo a sostegno dei propri ricordi. Perciò il film di famiglia entra a farne parte accanto all'album fotografico e all'ancora precedente diario.

Estendendo queste riflessioni alle pellicole dei cineamatori in viaggio, se il filmato diviene testimonianza dell'esperienza effettuata, allo stesso tempo, quale mediatore culturale, concorre a determinare la forma che la città assumerà sia nella memoria di coloro che hanno effettuato il viaggio, sia nell'immaginazione di chi, mediante l'esperienza vicaria delle proiezioni, quei luoghi li ha visti solo attraverso gli occhi dell'altro.

Se dunque il filmato rappresenta lo sguardo attraverso il quale la memoria conserva le forme del paesaggio, ampliando l'orizzonte sul panorama dell'arte, risulta possibile scorgere quelle concretizzazioni che si sono stratificate nel tessuto urbano e che oggi delineano i contorni dei paesaggi naturalistici ma, soprattutto, urbani conservandone e costituendone i profili della traccia mnestica. La città come cronotopo, nella quale il luogo si sviluppa in un continuo dialogo tra presente e passato, per ripercorrere con lo sguardo volto alle architetture, ai monumenti, ai giardini, agli affreschi e alle sculture i vari strati della storia urbana che si sedimentano e ne delineano i profili.

Nuovi orizzonti d'archivio

Le osservazioni sul processo di rilocalizzazione e di ricontestualizzazione vedono i filmati amatoriali all'interno degli archivi essere chiamati a funzionare in «modo documentarizzante», giungendo ad assurgere al ruolo di oggetto della conoscenza. Il

¹⁰ Cfr. J. Van Dijck, *Mediated Memories in the Digital Age*, Stanford University Press, Stanford 2007.

filmato amatoriale, infatti, potendo mostrare «un modo di vita scomparso e di cui i testimoni si fanno rari»¹¹ riesce a dare spazio alla memoria di una storia “minore”.

Negli ultimi anni il cinema di famiglia è stato interessato da una rinnovata attenzione soprattutto perché, spesso libero da diritti di copyright, ha visto ampliare il proprio impiego non solo all'interno delle pratiche legate al *found footage film*¹², bensì i fotogrammi del cinema amatoriale sono stati interessati da un processo di migrazione verso nuove forme di riutilizzo che, in collaborazione con il web e la geolocalizzazione, hanno contribuito a tracciare nuove spazialità fruibili.

Nella contemporaneità una parte fondamentale del processo di trasmissione della memoria può essere individuato nelle tipologie di rielaborazione dell'oggetto attuate attraverso molteplici mediatori: non solo immagini fotografiche e filmati, ma anche pagine di social network o applicazioni per *mobile device* i quali, a loro volta, attuano una diversa rappresentazione dell'oggetto referenziale. In questa rete di relazioni sarà importante far dialogare i Memory Studies con gli studi sui New Media: dal tentativo di delineare l'effetto dei media sulla società così come teorizzato da Marshall McLuhan ne *La galassia di Gutenberg*, alla complessità del mondo immerso in uno spazio di flussi digitali così come rappresentato da Manuels Castells nella *Galassia di Internet*; dagli studi sulla rimediazione di Jay David Bolter e Richard Grusin, a quelli sulla rilocalizzazione mediale di Francesco Casetti; dalle nuove strutture assunte attraverso la rete telematica in un tessuto di relazioni e collegamenti dell'intelligenza connettiva di Derrick De Kerckhove, fino agli studi sui “big data visualization” sviluppati recentemente da Lev Manovich.

Una nuova direzione di sperimentazioni vede infatti le pellicole dei cineamatori impiegate, attraverso il ricorso alle nuove tecnologie, con il fine di sviluppare inedite forme di valorizzazione del patrimonio paesaggistico, mostrando così le possibilità offerte dal linguaggio dell'audiovisivo e dai nuovi media nella comunicazione dei beni culturali.

Appare necessario chiedersi verso quali nuovi orizzonti di studio tale ricerca possa trovare non tanto una conclusione, bensì un proseguimento. I recenti sviluppi di riflessione sulla pratica cinematografica amatoriale trovano uno dei padri di questo

¹¹ M. G. Bonazzetti Pelli, « “Mi ritorna in mente”. Un archivio della memoria collettiva fatto di ricordi privati, in A. Grasso (a cura di), *Fare storia con la televisione*, Vita e Pensiero, Milano 2006, p. 208.

¹² A tal proposito si ricorda M. Bertozzi, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia 2012.

settore di studi, Roger Odin, direzionare il proprio campo di attenzione verso le pratiche amatoriali attuate attraverso il ricorso alle nuove tecnologie per mezzo delle quali prendono forma le nuove strutture narrative e visuali dei racconti fatti di immagini in movimento dei dilettanti contemporanei¹³.

Risulta qui necessario soffermarsi sul tentativo di definire verso quali orizzonti questi filmati, una volta usciti dall'archivio, possano trovare la loro proiezione; quali divengono quindi gli spazi all'interno dei quali avviene la loro ri-locazione, quali i luoghi della fruizione?

Proprio di un gioco di "ruoli" a cui la pratica cinematografica amatoriale più volte chiama familiari ed amici – talvolta inconsapevoli attori, poi spettatori – a prender parte, i *mobile device* – in cui la coesistenza delle possibilità produttive e fruibili rappresenta il perno intorno al quale trovano il loro sviluppo le riflessioni accolte dal volume edito nel 2009 a cura di Maurizio Ambrosini, Giovanna Maina ed Elena Marcheschi dal titolo *I film in tasca. Videofonino, cinema e televisione*¹⁴ – ha spostato nelle ricerche sviluppate in ambito italiano il focus dell'interesse dalle possibilità di una pratica cinematografica attuata attraverso il ricorso ai *mobile devices*, a quelle legate al loro utilizzo come mezzi di fruizione dei filmati d'archivio, dove quindi tefonini e tablet divengono strumenti attraverso i quali non tanto registrare il mondo, quanto aprire una nuova finestra verso nuovi orizzonti d'archivio. Si fa qui riferimento alle ricerche sviluppate dal gruppo dell'Università di Reggio Emilia ed in particolar modo ai contributi di Nicola Dusi, Ilaria Ferretti e Paolo Simoni grazie ai quali la problematizzazione dell'accesso ai contenuti d'archivio del cinema di famiglia ha portato alla sperimentazione di un'applicazione per *mobile devices* *Play The City Re.*

¹³ Sulle nuove ricerche sviluppate da Roger Odin sulla relazione tra la pratica cinematografica e i *téléphone mobile* si rimanda in particolar modo a R. Odin (a cura di), «Il cinema nell'epoca del videofonino», in *Bianco e Nero*, LXXI, 568, settembre – dicembre 2010; R. Odin «Spectator, Film and the Mobile Phone», in I. Christie (ed.), *Audiences. Defining and Researching Screen Entertainment Reception*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2012, pp. 155-169; a L. Allard, L. Creton, R. Odin (ed.) *Téléphone mobile et création*, A. Colin/Recherches, Paris 2014 e soprattutto al saggio di Odin, «Quand le téléphone portable rencontre le cinéma» pp. 37-54. In Italia un contributo alle ricerche sulla produzione cinematografica attuata attraverso l'uso del videofonino porta la firma di Elena Marcheschi della quale si ricorda i saggi: E. Marcheschi, «Realizzare sguardi utopici. Il videofonino come mezzo di ripresa», in M. Ambrosini, G. Maina, E. Marcheschi (a cura di), *I film in tasca. Videofonino, cinema, televisione*, Felici, Pisa 2009 pp.29-41; E. Marcheschi, «Famiglie allargate: dal cinema al videofonino. Storia degli inseparabili che da tre divennero quattro», in S. Lischi, E. Marcheschi (a cura di), *Senza meta/No Destination*, INVIDEO. Mostra internazionale di video e cinema oltre, catalogo XIX edizione, Mimesis Milano 2009, pp. 36-38; E. Marcheschi, «Videophone: A New Camera Stylo?», in F. Casetti, J. Gaines, V. Re (a cura di), *Dall'inizio, alla fine. Teorie del cinema in prospettiva/In the Very Beginning, at the Very End. Film Theories in Prospectives*, Forum, Udine 2010.

¹⁴ M. Ambrosini, G. Maina, E. Marcheschi (a cura di), *I film in tasca*, cit.

Tale applicazione consente, grazie alla geolocalizzazione, la fruizione di alcuni filmati amatoriali raccolti dall'archivio Home Movies di Bologna negli stessi luoghi della città di Reggio Emilia che furono oggetto delle riprese. *Play The City Re* trova il così il proprio spazio a fianco di quelle sperimentazioni che già in una dimensione internazionale vedono trasformare smartphone e tablet da mezzi di registrazione a strumenti di visione, e l'oggetto da riprendere in oggetto da osservare.

Un simile esempio può essere rintracciato nell'applicazione *Streetmuseum* creata dal *Museum of London* la quale permette, grazie alla geolocalizzazione e alla realtà aumentata, di poter effettuare all'interno delle strade di Londra un viaggio non tanto nello spazio, quanto nel tempo, per poter vedere la città inglese attraverso le immagini – questa volta non in movimento, ma fotografiche – nel suo aspetto passato. L'applicazione inglese sembra poter essere ricollegata ad una suggestione tratta da una delle *Città invisibili* di Italo Calvino. Le immagini del luogo passato da fruire in realtà aumentata attraverso le strade londinesi sembrano infatti condurre a Maurilia, luogo dove il viaggiatore è invitato a visitare la città e nello stesso tempo a osservare certe vecchie cartoline illustrate che la rappresentano com'era prima. Il rimando alle pratiche di geolocalizzazione di documenti quali fotografie e filmati amatoriali realizzati nel passato da fruire tramite applicazioni per dispositivi mobile, appare immediato.

Altro progetto che in questo ambito merita almeno una menzione è quello di *Historypin*, progetto che vede la propria nascita dalla collaborazione tra Google e la società non-profit Shift (precedentemente We Are What We Do) all'interno di una serie di attività volte allo sviluppo dell'inclusione digitale. Nel giugno del 2010 la versione beta del sito web è stata presentata al Royal Institute di Londra, mentre il lancio della versione definitiva ha avuto luogo nel luglio dell'anno successivo al Museum of the City di New York. *Historypin*, che ad oggi conta oltre 200.000 contributi principalmente locati in Gran Bretagna, negli Stati Uniti e in Australia, funziona come un archivio digitale partecipato, in cui sono proprio gli utenti di tutto il mondo ad essere chiamati a condividere foto storiche, filmati, immagini e ricordi personali di cui gli utenti sono autori o proprietari. I contenuti, tramite l'utilizzo di Google Maps, possono così essere fissati o appuntati (*to pin*) ai luoghi a cui l'immagine, il filmato o il ricordo si riferiscono. Grazie all'estensione di Google Street View diviene inoltre possibile per gli utenti sovrapporre immagini del passato creando così una relazione con la versione odierna del luogo stesso.

Sono proprio gli studi sui *locative media* e le *moving maps* ad offrire spesso le prospettive maggiormente adottate attraverso le quali tali esperimenti applicativi di valorizzazione e condivisione dei documenti fruibili nella spazialità urbana vengono osservati¹⁵.

Gli esperimenti applicativi fin qui citati sembrano mostrare il comune fascino della possibilità data all'utente di poter aprire delle finestre nel passato per lasciare che strade e vite si intreccino e lascino che le trame della città si dispieghino attraverso le maglie della rete per raccontare le loro storie a chiunque le percorra. A fornire ulteriori spunti di riflessione in questa direzione sono le considerazioni sviluppate da Matteo Giuseppe Romanato nel breve saggio *Images from Nowhere*¹⁶. Lo studioso vede infatti nel web, e più in generale nello spazio digitale, una nuova dimensione spaziale capace di posarsi, come una seconda pelle, sui profili della città per disvelare ciò che non è visibile ad occhio nudo. Benché tali osservazioni trovino il loro punto di partenza in

¹⁵ Tra i principali contributi alle riflessioni sui *locative media* si rimanda a: J. Hallam and L. Roberts, *Locating the moving image: new approaches to film and place*, Indiana University Press, Bloomington 2013; L. Manovich, *Software Culture*, Olivares, Milano 2010; F. Montanari, *Immagini coinvolte*, Bologna, Esculapio, 2016; L. Roberts, *Film, mobility and urban space: a cinematic geography of Liverpool*, Liverpool University Press, Liverpool 2012; L. Roberts, *Mapping Cultures: Place, Practice, Performance*, Palgrave, Basingstoke 2012; R. Wilken, G. Goggin (a cura di), *Locative Media*, Routledge, New York-London 2015. Le ricerche sviluppate da Nicola Dusi e Paolo Simoni testimoniano l'importanza delle riflessioni sviluppate da Les Roberts. Sulle riflessioni sviluppate dal gruppo di ricerca dell'Università di Reggio Emilia si rimanda a P. Simoni, I. Ferretti, N. M. Dusi, «Play the City. Geografia della "città amatoriale": teorie, applicazioni, prospettive», in *Cinergie*, 10, 2016, pp.118-135; N. Dusi, I. Ferretti, D. Razzoli, «Dai cineamatori alla street-art digitale, percorsi di ricerca su tecnologie mediali e paesaggio urbano», in C. Jandelli (a cura di), *Filmare le arti. Cinema paesaggio e media digitali*, Edizioni Ets, Pisa 2017, pp.235-267. Si ricorda, inoltre, l'importante contributo alle ricerche verso nuovi orizzonti d'archivio per il cinema familiare apportato dalle riflessioni di Paolo Simoni di cui si ricorda soprattutto: P. Simoni, «Alla ricerca di immagini private. Un progetto per la memoria filmica di famiglia», in M. Bertozzi (a cura di), *L'idea documentaria*, Lindau, Torino 2003; P. Simoni, «La nascita di un archivio per il cinema amatoriale: il caso dell'Associazione Home Movies», in *Comunicazioni Sociali*, 2005, 3, pp.479-485; P. Simoni, G. Edmonds and K. Fiorini, «Associazione Home Movies, l'Archivio Nazionale del Film di Famiglia: An Interview with Paolo Simoni and Karianne Fiorini of Italy's Amateur-Film Archive», in *Film History: An International Journal*, 2008, 19, 4, pp. 423-428; P. Simoni, «Der öffentliche Raum des Archivs. Strategien und Praktiken der Aufwertung», in S. Matzl, C. Lesky, V. Öhner (eds.) *Abenteuer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms*, Ingo Zechner, Vienna 2015, pp.150-160; P. Simoni, «Eyewitnesses of History: Italian Amateur Cinema as Cultural Heritage and Source for Audiovisual and Media Production», in *View*, 2015, vol.4, 8 [http://ojs.viewjournal.eu/index.php/view/article/view/JETHC092/204, ultima consultazione 17/07/2018]; P. Simoni, «La mappa di Bologna negli archivi dei film di famiglia», in C. Jandelli (a cura di), *Filmare le arti. Cinema paesaggio e media digitali*, Edizioni Ets, Pisa 2017, pp.223-234; P. Simoni, *Lost Landscapes*, cit.

¹⁶ Il contributo a cui si fa riferimento è stato oggetto di relazione in occasione del VIII Congresso AISU dal titolo *La città, il viaggio, il turismo. Percezione, produzione e trasformazione* (Napoli, 7-9 settembre 2017), confluito nella relativa pubblicazione degli atti. Cfr. M. G. Romanato, «Images from Nowhere», in G. Belli, F. Capano, M.I. Pascariello (a cura di), *La città, il viaggio, il turismo. Percezione, produzione e trasformazione*, Circe - Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea, Università degli Studi di Napoli Federico II, Napoli 2017, pp. 833-838.

ulteriori progetti tesi alla conservazione della memoria urbana grazie alla condivisione di immagini storiche, risultano comunque decisamente pertinenti rispetto alle possibilità offerte dalla rete nella costruzione partecipata – non presente nell’esperimento emiliano e in quello londinese, ma sicuramente caratterizzante l’archivio di *Historypin* – di una memoria visiva connessa al luogo costruita sulla condivisione di materiale privato. In continuità lungo la linea evolutiva che dal «villaggio globale»¹⁷ mcluhaniano conduce alla «Galassia Internet» di Castells, dove l’accumulo delle pagine stampate si smaterializza nei flussi digitali¹⁸, fino ad assumere per De Kerckhove le forme flessibili del pensiero stesso¹⁹ il nuovo sistema di comunicazione via web, vedrebbe prevalere progressivamente contenuti sempre più «emotivi e interattivi»²⁰.

Come messo in evidenza da Romanato, nonostante la persistenza di una «natura passiva del web», appare necessario interrogarsi sul «ruolo attivo» svolto dai canali digitali: piattaforme quali Pinterest e Youtube – in connessione con i siti in cui le stesse immagini e gli stessi video vengono caricati e condivisi – darebbero vita «ad un livello più alto [... a] un nuovo territorio di esperienze, ricezione dati, narrazione pubblica e percezione estetica»²¹. Il rimando ad una dimensione «collettiva», e soprattutto «connettiva»²² ma memoriale appare evidente. Nello specifico l’intervento di Romanato

¹⁷ Cfr. M. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press, 1962 [trad. it. *La galassia Gutenberg*, Armando Editore Roma 2011].

¹⁸ «I will explore some of the future implications for our living environment of information technologies in the making. I am going to do so by relying on the analysis of William Mitchell. [...] I hope to add a new dimension to the understanding of the spatial transformations associated with the rise of the Internet, and its future expansion as a communications environment (Mitchell, 1999, personal communication, 2001). Trends in the relationship between architecture, design, and technology, seem to be moving in the direction of building “intelligent environments”. [...] Networking technologies [...] would allow these objects to communicate among themselves, and with us at our request, in a flexible environment of information». M. Castells, *The Internet Galaxy, Reflections on the Internet, Business and Society*, Oxford University Press, Oxford 2003 (I ed. 2001), pp.235-236.

¹⁹ «[T]utta l’informazione passa da uno stato solido alla smaterializzazione e all’immaterialità. Da una parte la smaterializzazione dell’informazione le fa perdere la garanzia di un supporto solido, ma dall’altra le fa guadagnare la straordinaria flessibilità che è propria del nostro pensiero. Quando pensiamo a qualche cosa, possiamo trasformare questo pensiero in tutte le maniere. Possiamo aggiungervi tutto ciò che vogliamo, e possiamo ricostruire questo pensiero o questa immagine in tutti i modi possibili. Stiamo arrivando a questa condizione anche nelle nostre applicazioni interattive». D. de Kerckhove, *Dall’alfabeto a internet. L’homme «littéré»: alfabetizzazione, cultura, tecnologia*, Mimesis 2008, pp. 189-190.

²⁰ «emotional and responsive contents». M. G. Romanato, «Images from Nowhere», cit. p. 833.

²¹ «The social media themselves, due to their specific purpose, are a great opportunity for people to be “socially” linked to each other. New ways of interaction open a space for messages and contacts but at a higher level there is also a new territory of experience, data reception, public narration, aesthetical perception. Beside this passive nature of the web it is probably more important to emphasize the active role of digital channels to convey and share ideas, competence, expertise, personal considerations about almost every topic». Ivi, p.834.

²² «Che cos’è l’intelligenza collettiva? È un’intelligenza distribuita ovunque, continuamente valorizzata, coordinata in tempo reale, che porta a una mobilitazione effettiva delle competenze. Aggiungiamo alla

si concentra sulla città di Milano della quale riporta la risposta della comunità della rete fatta di volontari e fotografi alla ricostruzione della memoria di un paesaggio urbano che negli ultimi anni ha visto ridisegnati alcuni dei propri profili²³. Romanato allora vede in queste viste ormai scomparse «l'intangibile identità della città» capace di raccontare la storia del territorio «meglio di una molteplicità di dati tangibili»²⁴.

Appare quindi evidente che la suggestione offerta dalle applicazioni fin qui menzionate sia quella di consentire all'utente l'illusione di uno scavalcamento del cronotopo²⁵ o spaziotempo, concetto mutuato dalla fisica, secondo il quale si intende la struttura dell'universo secondo le tre dimensioni dello spazio (x,y,z) e quella del tempo (t) per cui ciascun fenomeno o evento non potrà che verificarsi in un punto spaziotemporale definibile con i valori delle quattro dimensioni. Attraverso questo tipo di applicazioni, grazie alla geolocalizzazione e alla realtà aumentata, un unico spazio viene proposto in una contemporaneità di tempi diversi per cui il punto spaziale determinato geolocalmente da x,y,z si trova a dialogare sia con il tempo della fruizione (tempo presente) il quale coesiste – ed è qui che si verifica lo scavalcamento virtuale del

nostra definizione questa precisazione indispensabile: il fondamento e il fine dell'intelligenza collettiva sono il riconoscimento e l'arricchimento reciproco delle persone, e non il culto di comunità feticizzate o ipostatizzate» P. Lévy, *L'intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*, Éditions La Découverte, Paris 1994 [tr. it. *L'intelligenza collettiva. Per un'antropologia del cyberspazio*, Feltrinelli Editore, Milano 2002, pp.34. Le due espressioni di «intelligenza collettiva» e «intelligenza connettiva» rappresentano uno dei principali punti di arrivo delle teorizzazioni sviluppate rispettivamente di da Pierre Lévy e da Derrick de Kerckhove. Entrambi gli studiosi vedono nell'evoluzione tecnologica la possibilità di determinare cambiamenti nei sistemi di comunicazione arrivando a condizionare il linguaggio o persino le strutture cognitive. Lo studioso francese, ritenendo ciascun periodo storico determinabile in una dimensione e percezione spaziale la quale, pur con l'arrivo di quella nuova, non cessa la sua esistenza, non subisce una sostituzione, ma si lascia incorporare.

²³ Attraverso Wikimedia commons sono state coinvolte in un processo di ricostruzione visiva del passato 135 luoghi e 128 chiese della città lombarda, ciascuno dei quali è stato associato ad un numero di immagini fotografiche compreso tra 1 e 53. A quei profili della città ormai andati persi è stata dedicata una specifica categoria “Milano sparita” nel cui forum è possibile leggere, secondo lo studioso, tra i commenti degli utenti in una sorta di atteggiamento nostalgico nei confronti della versione pre-industriale della città di cui, attraverso le immagini, si ripropone la traccia degli scorci pittoreschi, dei pavimenti di pietra, dei palazzi storici, delle facciate decorate e, più in generale, della vita cittadina.

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Palaces_in_Milan?uselang=it

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Churches_in_Milan?uselang=it

<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1232367>

²⁴ M. G. Romanato, «Images from Nowhere», cit. p. 837.

²⁵ In questo caso, infatti, si è deciso di specificare l'utilizzo della parola “cronotopo” come dimensione della fisica per differenziarla dal concetto postulato dal letterato e storico russo Michail Michailovič Bachtin il quale ricorre a tale termine per indicare «l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente» (M. M. Bachtin [1975] *Estetica e romanzo*, trad. it. Einaudi, Torino 1997, p. 231). Bachtin ricorre dunque al concetto di cronotopo in ambito letterario per rendere l'idea di una necessaria ed intrinseca connessione dei valori spaziali e temporali quali piani che si intersecano nella costruzione della realtà romanzesca. Si segnala su questo argomento l'interessante saggio di Cristiano Diddi, «Sulla genesi e il significato del cronotopo in Bachtin», *Ricerche slavistiche*, 7, 53, 2009, pp.143-156.

cronotopo – con il tempo in cui la fotografia o i filmati sono stati realizzati (tempo passato).

La dimensione temporale, svelata dalla traccia mnestica, rappresenta, con grande evidenza, uno dei punti di forza all'interno dei quali fotografie e filmati sono chiamati a creare i collegamenti e attraverso i quali l'utente può quindi raggiungere e effettuare nuove forme di viaggio – attraverso lo sguardo dell'altro – nei vari passati del luogo presente. Diviene allora necessario districarsi tra i molteplici punti di vista e le molteplici suggestioni a cui questo immaginario urbano può condurre e recuperare il senso di questo viaggio tra città reali e città immaginarie. Se quindi, come sostiene Romanato «[a]ndando a fondo nel web, i significati camminano attraverso un panorama in continuo mutamento senza confini tra passato, presente e futuro»²⁶, sembra proprio questa la finalità a cui immagini, filmati e, addirittura, ricordi privati sono chiamati a partecipare alla dimensione liquida²⁷ di una città in cui tempi diversi si trovano a coesistere. È qui che le pellicole girate dai turisti cineamatori conducono a nuove esperienze esplorative: dove il viaggio del turista contemporaneo trova, attraverso lo schermo di un cellulare, nello sguardo di coloro che prima di lui visitarono gli stessi luoghi, immagini in movimento della città solo apparentemente uguali, capaci infatti di aprire nuovi punti di vista nel presente da cui guardare il paesaggio toscano.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Si rimanda qui al testo di Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Polity Press, Cambridge 2000, [tr. it. *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari 2002].

Bibliografia

S. Aasman, «De geschiedenis van ‘De toekomst van de mediageschiedenis’» in *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*, 2014, vol.17, 1, pp. 53-54.

S. Aasman, «Hard times come again no more. De verbeelding van de hedendaagse economische crisis en het culturele geheugen op internet», in *Groniek*, nov., 2010, 187, pp. 171 - 186.

S. Aasman, T. Van der Heijden, «‘Hare Majesteit de Smalfilm’: De making of de vroege amateurfilm(er)», in *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*, 2014 vol.17, 1, pp. 7-26.

S. Aasman, «Home movies: A New technology, A New Duty, A New Cultural Practice», in V. Thill, S. Kmec (Eds.), *Private Eyes and the Public Gaze. The Manipulation and Valorisation of Amateur Images*, Kliomedia, Trier 2009, pp. 47-54.

S. Aasman, «How to keep our memories safe: ‘Changing platforms of ritualized memory practices. The cultural dynamics of home movies’ project, 2012–2015», in *New Cinemas: Journal of Contemporary film*, 2013, vol.11, 2-3, p. 183.

S. Aasman «Impossible family portraits: Users, new media technologies and the writing of amateur media history», in *New Cinemas: Journal of Contemporary film*, 2013, vol.11, 2-3, pp. 111-125.

S. Aasman, «Le film de famille comme document historique», in Odin, Roger (éd.), *Le Film de famille. Usage privé, usage public*, Méridiens Klincksieck, Paris 1995, pp. 97-111.

S. Aasman, *Ritueel van huiselijk geluk: een cultuurhistorische verkenning van de familiefilm*, Rijksuniversiteit, Groningen, 2004.

S. Aasman, «Saving Private Reels? Archiving user generated content (formerly known as home movies) in the digital age», in L. Rascaroli, G. Young, B. Monahan (Eds.), *Amateur Filmmaking the Home Movie, the Archive, the Web*, Bloomsbury, London 2014, pp. 245-257.

S. Aasman, «The Well als utopische gemeenschap. De geschiedenis van de eerste 'settlers' in een digitale wereld», in M. Broersma, J. W. Koopmans (Eds.), *Identiteitspolitiek. Media en de constructie van gemeenschapsgevoel*, Uitgeverij Verloren, Hilversum 2010, pp. 59 - 70.

S. Aasman, J.C. den Hollander, «Cultuur en media», in A. De Baets, J. den Hollander, S. van der Poel (Eds.), *Grenzen in beweging. De wereld van 1945 tot heden*, Unieboek-Het Spectrum, Houten-Antwerpen 3012, pp. 388-424.

H.B. Abbott, *The Complete 9.5-mm. Cinematographer, The Amateur Photographer & Cinematographer*, Iliffe & Sons, London 1937.

M. Abegg, *Guida pratica al passoridotto*, Ediz. Del Castello, Milano 1957 [ed. or. *Filmen, kurz und bündig!*, Gernsberg, Winterthur 1956].

R. Abel, *Encyclopedia of Early Cinema*, Routledge, Oxon 2005.

R. Abel, *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896-1914*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1994.

G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006.

E. Agazzi, V. Fortunati, *Memoria e saperi: percorsi transdisciplinari*, Meltemi editore, Roma 2007.

I. Agostini, L. Mazzei, «Sulle rotte dei travelogue. Primi itinerari dal cinema al paesaggio e viceversa», *Immagine. Note di Storia del Cinema*, 2014, 10, pp. 7-33.

M. Aime, *L'incontro mancato. Turisti, nativi, immagini*, Bollati Boringhieri, Milano 2005.

Amateur Cinema League, *Guide to Making Better Movies*, New York 1940.

M. Ambrosini, G. Maina, E. Marcheschi, *I film in tasca: videofonino, cinema e televisione*, Felici, Ghezzano, Pisa 2009.

R. Andò, L. Silvia, *Transmedia story telling e audience management*, Armando Editore, Roma 2014.

F. Antinucci, «Musei e nuove tecnologie: dov'è il problema?», in *Sistemi intelligenti*, agosto 1998, 2, pp. 281-306.

F. Antinucci, *Musei Virtuali*, Laterza, Bari 2007.

A. Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996 [tr. it. *Modernità in polvere*, Booklet, Milano 2001].

K. Arvanitis, «Museums outside walls: mobile phones and the museum in the everyday», in P. Isaias, C. Borg, P. Kommers, P. Bonanno (eds.), *Proceedings of the IADIS International Conference Mobile Learning*, Qawra, Malta 2005, pp. 251-255.

K. Askari, «Early 16mm Colour by a Career Amateur», *Film History*, 2009, vol. 21, 2, pp. 150-163.

A. Astruc, «Naissance d'une nouvelle avant-garde, la caméra-stylo», in *Ecran Français*, 144, 30/03/1948, riproposto in *Traffic*, été 1992, 3, pp. 147-150.

L. Avantageggiato, *Home stories. Il film di famiglia nelle pratiche artistiche contemporanee*, Bulzoni, Roma 2010.

M. Auer, M. Ory, *Histoire de la caméra ciné amateur*, Les éditions de l'Amateur, Paris Genève 1979.

J. Aumont (a cura di), «Professionnels et amateurs: la maîtrise», in *Conférence du Collège d'histoire de l'art cinématographique*, inverno 1994, 6.

W.H. Baddeley, *Arte e tecnica del montaggio*, Edizioni Del Castello, Milano-Cremona 1956 [ed. or. *How to Edit Amateur Films*, Focal Press, London 1951].

R. Bargeron, «Identifying and Documenting the Small Gauge Image: Researching Rare Footage of a First Nations School in the Canadian West», in *The Moving Image*, Fall 2002, vol.2, 2.

R. Barilli, *Culturologia e fenomenologia degli stili*, Il Mulino, Bologna 1982.

J. Barnes, *The Beginnings of the Cinema in England 1894-1901*, Short Run, London, 1976-1997.

R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Seuil 1980; [tr. it. *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980].

C. Bartolotta, *Filmameglio: guida per realizzare film più belli in super 8 e single 8 sonori, in colore e in bianco e nero*, Il castello, Milano 1975.

P. Battilani, *Vacanze di pochi vacanze di tutti. L'evoluzione del turismo europeo*, il Mulino, Bologna 2001.

N. Bau, *Il film da 8 mm: dalla ripresa alla proiezione*, U. Mursia & C., Milano 1963 [ed. or. *La pratique du 8 mm*, Publications Photo-Cinéma Paul Montel, Paris 1962].

N. Bau, *Il Super 8, Single 8, Doppio Super 8*, Mursia, Milano 1968 [ed. or. *La pratique du Super 8*, Publications Photo-Cinéma Paul Montel, Paris 1968].

J. L. Baudry, «Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base», *Cinéthique*, 7-8, 1970, pp. 1-8.

J. L. Baudry, «Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité», *Communications*, 23, 1975, pp. 56-72.

Z. Bauman, *Liquid Modernity*, 2000 [tr. it. *Modernità Liquida*, Laterza, Roma-Bari 2002].

S. Becker, «Family in a Can: The Presentation and Preservation of Home Movies in Museums», in *The Moving Image*, 2001, vol. I, 2, pp. 89-106.

W. Benjamin, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Einaudi, Torino 2012.

A. Baume, «Breve storia della pellicola a formato ridotto», in *Cinema Ridotto*, 1961, 3.

- D. Bennato, *Sociologia dei media digitali. Relazioni sociali e processi comunicativi del web partecipativo*, Laterza, Bari, 2011.
- A. Bergala, «Les bébés-caméras et l'eau du bain», in *L'image, le monde*, automne 1999, 1, pp. 52-56.
- S. Barberani, *Antropologia e turismo*, Guerini editore, Milano 2010.
- A. Bernardi, *Da «città del silenzio» a città delle macchine. Prato nel cinema degli anni '50*, University Press, Firenze 2011.
- A. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2004.
- A. Bernardi, «Il paesaggio non indifferente», in V. Zagarrìo (a cura di), *Paolo E Vittorio Taviani*, Marsilio editori, Venezia 2004, pp. 148-153.
- A. Bernardi, «Immagini di paesaggio», in A. Sainati (a cura di), *La settimana INCOM. Cinegiornali e informazione negli anni '50*, pp. 190-200, Lindau, Torino 2001, pp. 37-50.
- A. Bernardi, «Luoghi e paesaggi. Fascino della provincia e periferie dell'anima», in G. Canova (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Marsilio-Centro Sperimentale di Cinematografia Roma, Venezia, Roma 2002, pp. 190-200.
- A. Berque, *La Pensée paysagère*, Archibooks, Paris 2008.
- M. Bertozzi, *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*, Marsilio, Venezia 2018.
- M. Bertozzi, «Emozioni “dal vero”. Il paesaggio italiano nel cinema vedutista», in C. Jandelli (a cura di), *Filmare le arti. Cinema paesaggio e media digitali*, Edizioni Ets, Pisa 2017, pp. 53-66.
- M. Bertozzi, *L'occhio e la pietra. Immaginario urbano e il cinema delle origini*, Lindau, Torino 2003.
- M. Bertozzi, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia 2012.
- M. Bertozzi, G. Bertellini, «Visualising the Past: The Italian City in Early Cinema», *Film History*, 2000, Vol. 12, 3, Early Italian Cinema, pp. 322-329.
- G. Bettetini (a cura di), *I nuovi strumenti del comunicare*, Bompiani, Milano 2003.
- G. Bettetini, *L'audiovisivo: dal cinema ai nuovi media*, Bompiani, Milano 2001.
- G. Bettetini, A. Fumagalli, *Quel che resta dei media: idee per un'etica della comunicazione*, Franco Angeli, Milano 2005.
- M. Bini, *Il paesaggio costruito della campagna toscana*, Alinea Editrice, Firenze 2011.
- O. Blakeston, *La composizione del film: come si fa la sceneggiatura*, Edizioni del Castello, Milano-Cremona 1951 [ed.or. *How to Script Amateur Films*, Focal Press, London 1949].
- G. Boccia Artieri, *Stati di connessione. Pubblici, cittadini e consumatori nella (Social) Network Society*, Franco Angeli, Milano 2013.

E. Bonacini, *La visibilità sul web del patrimonio culturale siciliano. Criticità e prospettive attraverso un survey on line*, Maimone Editore, Catania 2012.

R. Bonadei, U. Volli (a cura di), *Lo sguardo del turista e il racconto dei luoghi*, Franco Angeli, Milano 2003.

M.G. Bonazzetti Pelli, «“Mi ritorna in mente”. Memoria collettiva e ricordi privati», in A. Grasso (a cura di), *Fare storia con la televisione. L'immagine come fonte, evento, memoria*, Vita e Pensiero, Milano 2006, pp. 205-212.

A. Boncompagni, *Il Grand Tour nel Mugello. Itinerari e percezione del paesaggio nei viaggiatori inglesi dal XVII al XIX secolo*, Centro Editoriale Toscano, Scandicci (Firenze) 1998.

P. Bourdieu, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Éditions de Minuit, Paris, 1965 [tr. it. *La fotografia: usi e funzioni sociali di un'arte media*, Guaraldi, Rimini 1972].

S. Brakhage «In Defense of Amateur», in B.R. McPherson (ed.), *Essential Brakhage - Selected Writings on Filmmaking by Stan Brakhage*, Documentext, New York 2001 (prima edizione 1971), pp. 142-150.

A. Brillì, G. Cantelli, L. Bonelli Conenna (a cura di), *Il paesaggio toscano*, Silvana, Milano 2005.

G. Bruno, *Atlas of emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, New York 2002, [tr. it. *Atlante delle emozioni*, Mondadori, Milano 2006].

P. Burke, *Eyewitnessing*, Cornell University Press, Ithaca-New York 2001, [tr. it. *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Carocci, Roma 2002].

R. Calisi, «Il film etnografico e sociologico», in *Audiovisivi*, Marzo-aprile 1962, II, pp. 9-10.

R. Calisi, «Regnault e la nascita del film etnografico», in *Audiovisivi*, Giugno 1962, II, pp. 7-9.

R. Calisi, «Sulla utilizzazione del film nella ricerca etnografica», in *Rivista di Etnografia*, 1960, vol. XIV, 61, pp. 36-58.

I. Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano 1996 (prima ed. 1972).

S. Capecchi, *L'audience attiva. Effetti e usi sociali dei media*, Carocci, Roma 2004.

P.L. Capucci (a cura di), *Il corpo tecnologico*, Baskerville, Bologna 1994.

F. Casetti, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015.

F. Casetti, E. Mosconi (a cura di), *Spettatori italiani. Riti e ambienti di consumo cinematografico (1900-1950)*, Carocci, Roma 2006.

F. Casetti, *L'occhio del Novecento*, Bompiani, Milano 2005.

- F. Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano 1986.
- E. Cassirer, *An Essay on Man*, Yale University Press, New Haven 1944 [tr. it. *Saggio sull'uomo. Introduzione a una filosofia della cultura*, Longanesi, Milano 1948].
- M. Castells, *The Network Society. A Cross-Cultural Perspective*, Northampton, Cheltenham 2004.
- T. Castro, «Cinema's Mapping Impulse: Questioning Visual Culture», in *The Cartographic Journal*, 2009, 46, 1, pp. 9-15.
- T. Castro, «Mapping the City through Film: from 'Topophilia' to 'Urban Mapscales'», in R. Koeck, L. Roberts (eds.), *The City and the Moving Image*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2010, pp. 144-155.
- L. Cataldo, *Dal Museum Theatre al Digital Storytelling. Nuove forme della comunicazione museale fra teatro, multimedialità e narrazione*, Franco Angeli, Milano 2011.
- A. Cati, «Auto/Rappresentazioni. La messa in forma del sé nel film di famiglia», in *Comunicazioni sociali*, 2005, 3, p. 503-509.
- A. Cati, «Backshadowing. Le ombre del futuro nelle immagini del passato», in *Fata Morgana*, 2015, 25, pp. 37-48.
- A. Cati, «Cineprese a portata di mano. Forme e generi del cinema amatoriale italiano negli anni Trenta», in A. Faccioli (a cura di) *Schermi di regime. Cinema italiano degli anni trenta: la produzione e i generi*, Marsilio Editore, Venezia 2010, p. 115-127.
- A. Cati: «Diario in movimento. Film di famiglia», in *Fata Morgana*, 2013, 9, p.172-175.
- A. Cati, «Famiglia, film di famiglia, memoria familiare», in *Archivio Trentino*, Museo del Risorgimento e della Lotta per la Libertà, Trento 2014, pp. 147-158.
- A. Cati, «Figure del sé nel film di famiglia», in *Fata Morgana*, 2011, 15, p. 35-44.
- A. Cati, *Gli strumenti del ricordo. I media e la memoria*, La Scuola, Milano 2016.
- A. Cati, *Immagini della memoria teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*, Mimesis, Udine 2013.
- A. Cati, «Il Conte Franco Mazzotti, cineamatore», in R. De Berti, M. Locatelli (a cura di) *Figure della Modernità nel cinema italiano fra le due guerre*, Edizioni ETS, Pisa 2008, p. 159-176.
- A. Cati, «Pathé-Baby e i dilettanti del cinema in Italia, tra il 1927 e il 1935», in *Comunicazioni sociali*, 2005, 3, pp. 438-441.
- A. Cati, *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, Vita e Pensiero, Milano 2009.

A. Cati, «“Sorrìdi alla mamma!” Presenze materne nelle pratiche cine-amatoriali», in M. Fanchi (a cura di), *Genere e generi. Figure femminili nell'immaginario cinematografico e culturale italiano*, «Comunicazioni Sociali», 2007, 2, pp. 218-222.

A. Cati, «Super 8. Una rivoluzione in sordina», in R. Eugeni, F. Colombo (a cura di), *Storia della comunicazione e dello spettacolo in Italia*, vol. II: *I media alla sfida della Democrazia (1945-1978)*, Vita e Pensiero, Milano 2015, pp. 156-157.

A. Cati, «Un'ora sola ti vorrei: la ricomposizione del volto materno», in *Fata Morgana*, 2007, 4, pp. 58-63.

A. Cati, G. Franchin, «Video-diary like auto-ethnography. A model for field research on the forms of self-documentation through audiovisual hand-held devices», in *Comunicazioni sociali*, 2012, 3, p. 507-518.

E. Cauda, *La cinematografia per tutti. Guida pratica per cinedilettanti*, Edizioni Aciep, Roma 1931.

R. Cedrini, *Figure dell'uomo. Antropologia e Cinema*, Sellerio, Palermo 1990.

R.M. Chalfen, «Cinéma Naïveté: A study of home movie making as visual communication» in *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, 1975, 2, pp. 87-103.

R.M. Chalfen, «Home movies as cultural documents», in T. Sari (ed.), *Film/Culture: Explorations of Cinema in Its Social Context*, Scarecrow Press, Metuchen 1982, pp. 126-138.

R.M. Chalfen, *Photogaffes: Family Snapshots and Social Dilemmas*, Dog Ear Publishing, Indianapolis 2012.

R.M. Chalfen, «Photography's Role in Tourism: Some Unexplored Relationships», in *Annals of Tourism Research*, October/December 1979, 4, pp. 435-447.

R.M. Chalfen, *Snapshot versions of life*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green (Ohio) 1987, [tr. it. *Sorrìda, prego. La costruzione visuale della vita quotidiana*, F. Angeli, Milano 1997].

R.M. Chalfen, «The Home Movies in a World of Reports: An Anthropological Appreciation», in *The Journal of Film and Video*, 38, 1986, p.102-110.

M. Citron, *Home Movies and Other Necessary Fictions*, «Visible Evidence», University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1998.

T.J. Clark, *The Painting of Modern Life*, Thames & Hudson, London 1984.

R.W. Clarke, *Edison the Man Who Made the Future*, G.P. & Sons, New York 1977.

B. Coe, *The History of Movie Photography*, Ash&Grant, London 1981.

E. Cohen, «Toward A Sociology Of International Tourism», in *Social Research*, spring 1972, vol. 39, 1, pp. 164-182.

- M. Cola, B. Prario, Giuseppe Richeri, *Media, tecnologie e vita quotidiana*, Carocci, Roma 2010.
- C. Coluzzi, *Comunicare il territorio nell'era del digitale*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2015.
- Communication Strategies Lab (a cura di), *Realtà aumentata. Esperienze, strategie e contenuti per l'Augmented Reality*, Apogeo, Milano 2012.
- S. Conti, P. Bonavero, *Riflessi italiani: l'identità di un paese attraverso la rappresentazione del suo territorio*, Touring Club, Milano 2004.
- P. Corvo, *I mondi nella valigia. Introduzione alla sociologia del turismo*, Vita e Pensiero, Milano, 2003.
- A. Costa, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino 2002.
- A. Costa (a cura di), *Le paysage au cinéma*, Cinémas, 2001, vol. 12, n.1.
- E. Costa, *Il cinelibro (passo ridotto): guida per cineasti dilettanti e professionisti sulla presa e proiezione muta e sonora*, Hoepli, Milano 1942.
- M. Costa, *L'estetica dei media. Avanguardie e tecnologia*, Castelvechi, Roma 1999.
- M. Costa, *Il sublime tecnologico*, Castelvechi, Roma 1998.
- P.G. Cozzi, *Turismo e web. Marketing e comunicazione tra reale e virtuale*, Franco Angeli, Milano 2012.
- L. Creton, «L'économie et les marchés de l'amateur: dynamiques évolutionnaires», in Odin (a cura di) *Le cinéma amateur*, Communications, 1999, 68, pp. 143-165.
- D. Crouch, R. Jackson, F. Thompson (eds.), *The Media & the Tourist Imagination. Converging Cultures*, Routledge, Abingdon (Uk)-New York 2005.
- P. D'Angelo, *Estetica e paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2009.
- J. T. Dallen, S. W. Boyd, *Heritage e turismo*, Hoepli, Milano 2007.
- R. De Gaetano, «L'immagine privata», in «Bianco & Nero», gennaio-marzo 1998, 58.
- D. de Kerckhove, *Brainframes: Technology, Mind and Business*, Bosch & Keuning, Utrecht 1991, [tr.it. *Brainframes. Mente, tecnologia, mercato*, Baskerville, Bologna 1993].
- D. de Kerckhove, *Connected Intelligence. The Arrival of The Web Society*, Somerville, Toronto 1997 [tr.it. *L'intelligenza connettiva. L'avvento della web society*, De Laurentis, Roma 1997].
- D. de Kerckhove, *The Architecture of Intelligence*, Birkhauser, Basel 2000 [tr. it. *L'architettura dell'intelligenza*, Testo & Immagine, Torino 2001].

D. de Kerckhove, *The Skin of Culture. Investigating the new electronic reality*, Somerville House Publishing, Toronto 1995 [tr.it. *La pelle della cultura: indagine sulla nuova realtà elettronica*, Costa & Nolan, Genova 1996].

D. de Kerckhove, C. Lumsden di *The Alphabet and the Brain: The Lateralization of Writing*, Springer-Verlag, Berlin Heidelberg 1988.

D. de Kerckhove, C. Miranda, *The Point of Being*, Cambridge Scholar Press, Cambridge 2014.

G. De Luna, G. D'Autilia, L. Crescenti (a cura di), *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia*, vol. III, *Gli Album di famiglia*, Einaudi, Torino 2006.

L. Debraine, «Amateur Aesthetics», in S. Kmec, V. Thill (eds.), *Private Eyes and the Public Gaze - The Manipulation and Valorisation of Amateur Images*, Kliomedia, Trier 2009, pp.131-134.

G. Deleuze, «Qu'est-ce qu'un dispositif ?» in *Michel Foucault philosophe. Rencontre internationale*, Paris 9, 10, 11 janvier 1988, Paris Seuil/Des travaux, pp. 185-195 [tr. it. *Che cos'è un dispositivo?*, Cronopio, Napoli 2007].

E. Dell'Agnese, A. Rondinone (a cura di), *Cinema, ambiente, territorio*, Unicopli, Milano 2011.

M. Della Casa, *Facciamo cinema: creatività filmica nella scuola e altrove, con e senza la cinepresa*, Paravia, Torino 1973.

D. Demetrio, *Album di famiglia: scrivere i ricordi di casa*, Meltemi, Roma 2002.

M. Deren, «Amateur Versus Professional», in *Film Culture*, Winter 1965, 39, pp.45-46

M. Dertouzos, *The unfinished revolution: human-centered computers and what they can do for us*, 2001 [tr.it. *La rivoluzione incompiuta. Manifesto per una tecnologia antropocentrica*, Apogeo, Milano 2002].

M. Desportes, *Paysages en mouvement. Perception de l'espace et transports (XVIII^e-XX^e siècle)*, Gallimard, Paris 2005 [tr. it. *Paesaggi in movimento. Trasporti e percezione dello spazio tra XVIII e XX secolo*, Libri Scheiwiller, Milano 2008].

R. Diodato, A. Somaini, (a cura di) *Estetica dei media e della comunicazione*, il Mulino, Bologna 2011.

M.G. Dondero, «La fotografia turistica fra souvenir di famiglia e reportage di viaggio», in P. Basso Fossali, M.G. Dondero, *Semiotica della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche d'analisi*, Guaraldi, Rimini 2006, pp. 269-282.

T. Druckrey, *Electronic Culture: Technology and Visual Representation*, Aperture, New York 1997.

- P. Dubois, F. Monvoisin, E. Biserna (eds.), *Extended cinema. Le cinéma gagne du terrain*, Campanotto, Pasian di Prato 2010.
- N. Dusi, *Dal cinema ai media digitali*, Mimesis, Milano 2014.
- N. Dusi, I. Ferretti, D. Razzoli, «Dai cineamatori alla street-art digitale, percorsi di ricerca su tecnologie medial e paesaggio urbano», in C. Jandelli (a cura di), *Filmare le arti. Cinema paesaggio e media digitali*, Edizioni Ets, Pisa 2017, pp.235-267.
- Eastman Kodak Company, *How to Make Good Movies*, Rochester, New York 1938.
- U. Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano 1979 (è stata consultata l'edizione del 2002).
- U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990
- P. Erens, «Home Movies and Amateur Filmmaking», in *The Journal of Film and Video*», Summer-Fall 1986, vol.38, 3-4.
- A. Erll, S.B. Young, *Memory in Culture*, Palgrave Macmillan, London 2011.
- W. Ernst, *Digital Memory and the Archive*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2012.
- J.P. Esquenazi, «Le film de famille, une mémoire en morceaux», in Id., *Film, Perception et Mémoire*, L'Harmattan, Paris 1994.
- J.P. Esquenazi, *Film, Perception et Mémoire*, L'Harmattan, Paris 1994.
- R. Eugeni , «Che cosa sarà un dispositivo. Archeologia e prospettive di uno strumento per pensare i media», in J.L. Baudry, *Il dispositivo. Cinema, media, soggettività*, La Scuola, Milano 2017, pp. 5-43.
- R. Eugeni, *Semiotica dei Media*, Carocci, Roma 2010.
- P. Fabbri «Istruzioni e pratiche istruite», E/C. Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici on-line, 2005, pp. 1-11.
- U. Fabietti, *Etnografia e culture; Antropologi, informatori, e politiche dell'identità*, Carocci, Roma 1998.
- F. Faeta, *Fotografi e fotografie. Uno sguardo antropologico*, Franco Angeli, Milano 2006.
- M. Fanchi, «Immaginari cinematografici e pratiche sociali della memoria», in *Comunicazioni Sociali*», settembre-dicembre 2005, 27, 3. pp. 489-496.
- M. Fanchi, *L'audience*, Laterza, Bari 2014.
- L. Farinotti, «Album di famiglia: la memoria degli oggetti», in L. Malavasi (a cura di), *Italia, cinema di famiglie. Storia, generi e modelli*, “Quaderni del CSC/9. Rivista annuale di cinema italiano”, 2013, pp. 240-242.
- L. Farinotti, *Fuori di Sé. Identità e immagine*, in A. Cati, G. Franchin (a cura di), *L'impulso autoetnografico. Radicamento e riflessività nell'era intermediale*, “Comunicazioni sociali”, n 3, 2012, pp. 446-458.

- L. Farinotti, «La ri-scrittura della storia: “Un’ora sola ti vorrei” di Alina Marazzi e la memoria delle immagini», in *Il metodo e la passione, Comunicazioni sociali*, 2005, 3, pp. 497-502.
- L. Farinotti, E. Mosconi (a cura di), «Il metodo e la passione. Cinema amatoriale e film di famiglia in Italia», in *Comunicazioni Sociali*, settembre-dicembre 2005, 27, 3.
- F. Ferrero, «Storia e sviluppo del cinema formato ridotto», in *Ferrania*, 1966, 8, pp.1-9.
- I. Ferretti, P. Simoni, «I film di Franco Cigarini. Un archivio di immagini in movimento per la città» in *Gli archivi di Giuseppe Soncini e Franco Cigarini* (catalogo della mostra omonima), Biblioteca Panizzi Edizioni, Reggio Emilia 2013, pp. 57-69.
- P. Ferri, *Nativi Digitali*, Bruno Mondadori Editore, Milano 2011.
- S. Filippelli, *Le donne e gli home movies. Il cinema di famiglia come scrittura del sé*, ETS, Pisa 2015.
- K. Fiorini, M. Santi, «Per una storia della tecnologia amatoriale», in *Comunicazioni sociali*, 2005, 3, pp. 428-437.
- J. M. Floch, «Siete esploratori o sonnambuli?», in Floch, *Semiotica, marketing e comunicazione*, Franco Angeli, 1992.
- V. Flusser, *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*, Duas Cidades, São Paulo 1983 [tr.en. *Post-History*, Univocal, Minneapolis 2013].
- G. Frezza (a cura di), *L’arca futura: archivi media digitali, audiovisivi, web*, Meltemi, Roma 2008.
- A. Friedemann, «Appunti per la storia di un formato substandard. Due proposte torinesi», in M. Canosa, G. Carluccio, F. Villa (a cura di), *Cinema muto italiano: tecnica e tecnologia, II: Brevetti, macchine, mestieri*, Carocci, Roma 2006, pp.90-102.
- A. Friedemann, *I brevetti del cinema muto torinese: 1897-1913*, II, Associazione Fert, Torino 2005.
- A.L. Gale, R. C. Holslag, *Making Better Movies*, Amateur Cinema League, New York 1932.
- E. Galeati, *Home Movies: Archivio nazionale del film di famiglia*, in «Bianco & Nero», settembre-dicembre 2005, 553, 66, pp.169-174.
- J. Garde-Hansen, *Media and Memory*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2011.
- J. Gartenberg, «The Fragile Emulsion», in *The Moving Image*, Fall 2002, vol. 2, 2, pp.142-153.
- G. Gasparini, *Sociologia degli interstizi. Viaggio, attesa, silenzio, sorpresa, dono*, Bruno Mondadori, Milano 1998.
- G. Gasparini, «Tempi delle ferrovie e tempi dei viaggiatori: l’attesa nelle stazioni», in *Studi di sociologia*, 1997, XXXV, 1, pp.13-30.

M. Gaudiosi, «Proiezioni Cartografiche: il cinema tra geografie transmediali e spazi urbani», in F. Zecca (a cura di), *Il cinema della convergenza. Industria, audience, racconto*, Mimesis, Bologna 2012, pp.179-192.

O.F. Ghedina, *Tecnica della ripresa*, Edizioni del Castello, Milano 1957.

S. Gibson, «A Set with a View: Tourism, (Im)mobility and the Cinematic-Travel Glance», in *Tourist Studies*, 2006, 6, pp- 57-78.

A. Gillespie, «Tourist Photography and the Reverse Gaze», *Ethos*, 2006, vol. 34, 3, pp. 343-366.

J. Gills, «Making Time for Family: The Invention of Family Time(s) and the Reinvention of Family History», in *Journal of Family History*, 1, 1996, pp.4-21.

E. Gipponi, «“È tanto più bello!”. I cineamatori italiani e il colore», in *Cabiria. Studi di cinema*, 174, maggio-agosto 2013, pp. 18-24;

E. Gipponi, «Il colore nei film di famiglia italiani: esempi e casi tra gli anni '30 e gli anni '60», in M. Rossi, A. Siniscalco (a cura di), *Colore e colorimetria. Contributi multidisciplinari*, Vol. IX A, Maggioli, Santarcangelo di Romagna (RN) 2013, pp. 864-871.

N. Goodman, *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing Co., Indianapolis 1978.

M. Gordon, «Lenticular Spectacles: Kodacolor's Fit in the Amateur Arsenal», in *Film History*, vol. 25, 4, 2013, pp. 36–61.

H. B. Görtemaker, *Eva Braun. Leben mit Hitler*, Verlag C.H. Beck oHG, München 2010 [tr. it. *Eva Braun. Vivere con Hitler*, Mondadori Milano, 2011].

G. Grasso, *Luci e ombre: riflessione e note introduttive agli album delle fotografie di famiglia*, Giarre, Catania 1996.

O. Grau, *Virtual art. From Illusion to Immersion*, MIT Press, Cambridge 2003.

D. Greenwood, «Tourism as an Agent of Change: A Spanish Basque Case», in *Ethnology*, 1, 1972, pp. 80-91.

D. Greenwood, William Stini, *Nature, culture and human history*, Harper & Row, New York 1977.

F. Guerin, *Through Amateur Eyes: Film and Photography in Nazi Germany*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2012.

T. Gunning, «‘The Whole World within Reach’: Travel Images without Borders», in J. Ruoff, *Virtual Voyages. Cinema and Travel*, Duke University Press, Durham and London, 2006.

J. Halas, B. Privett, *Come realizzare cartoni animati*, Edizioni Del Castello, Milano-Cremona 1953 [ed. or. *How to cartoon for Amateur Films*, Focal Press, London 1951].

- J. Hallam, «Civic Visions: Mapping the 'City' Film 1900-1960» », in *Culture, Theory and Critique*, 2012, 53, 1, pp. 37-58.
- G. Hendricks, *The Edison Motion Picture Myth, The Beginnings of American Film*, New York 1961.
- P. Henley, «Film-making and Ethnographic Research», in Jon Prosser, *Image-based Research. A Sourcebook for Qualitative Researchers*, London and New York 2003 (ed. or.1998).
- K.G. Heider, *Ethnographic Film*, University of Texas Press, Austin 1978.
- M. Hirsch, *Family frames: photography, narrative and postmemory*, Harvard University Press, Cambridge-London 1997.
- H.V. Hopwood, *Living Pictures: Their History, Photo Production and Practical Working*, Optician & Photographic Trades Review, London 1899.
- D. James, *The Most Typical Avant-Garde. History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles*, University of California Press, Berkeley e Los Angeles 2005.
- C. Jandelli (a cura di), *Filmare le arti. Cinema paesaggio e media digitali*, Edizioni Ets, Pisa 2017.
- P. Jedlowski, *Memoria, esperienza e modernità*, Franco Angeli, Milano 2002.
- N. Jenkins, *Come proiettare il film: guida all'operatore dilettante*, Edizioni Del Castello, Milano-Cremona 1953 [ed. or. *How to project substandard films*, Focal Press, London 1949].
- S. Jezěk, *La regia del film d'amatore*, Poligono, Milano 1947 [ed. or. *Režie amatérského filmu*, Československé filmové nakladatelství, Praha 1946].
- N. Kapstein, *The Jubilee Book. Essays on Amateur Film*, Association Européenne des Inédits, Charleroi 1997.
- M. Karloff, *Cinéma Super 8 & Video Légère*, Denoel, Paris 1980.
- A.D. Kattelle, *Home Movies: A History of the American Industry, 1897-1979*, Transition Publishing, Nashua, New Hampshire 2000.
- A.D. Kattelle, «The Evolution of Amateur Motion Picture Equipment 1895 – 1965», in *Journal of Film and Video*, 1986, 38, pp. 47-57.
- J. Kermabon J. (éd.), *Pathé: premier empire du cinéma*, Centre Pompidou, Paris 1994.
- L. Kirby, *Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema*, Duke University Press, Durham, (N. C.) 1997.
- L. Kissel, «The Research Value of Amateur Films: Integrating the Use of Amateur and Found Footage into a Film Production Course», in *The Moving Image*, Fall 2002, vol.2, 2, pp.153-157.
- F. Kittler, *Optische Medien / Berliner Vorlesung 1999*, Merve, Berlin 2002 [tr.en. *Optical Media: Berlin Lectures 1999*, Polity Press, Cambridge 2010, p.145-146].

B. Klinger, «The New Media Aristocrats. Clark Home Theater and the Domestic Film Experience», in *The Velvet Light Trap*, 1998, 42, pp. 4-19;

S. Kmec, V. Thill (eds.), *Tourists and Nomads. Amateur Images of Migration*, Jonas-Verlag, Marburg 2012.

R. Koeck, L. Roberts (eds.), *The City and the Moving Image*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2010.

M. Kuballm, *Familien Kino, die Geschichte d es Amateurfilms in Deutschland 1900-1960*, Rowohlt, Reinbek 1980.

K.C. Lahue, J.A. Bailey, *Grass, Brass, and Chrome. American 35mm Amateur Camera*, University of Oklahoma Press, Norman 1972.

S. Langer, *Philosophy in a new Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1942, [tr. it. *La filosofia in una nuova chiave. Linguaggio, mito, rito e arte*, Armando Editore, Roma 1972 (I ed. 1969).

V. Lattanzi, «Teste parlanti e finzioni interpretative: etnografia, audiovisivi, musei», in *La Ricerca Folklorica - Visioni in movimento: Pratiche dello sguardo antropologico*, 2008, 57, pp.93-99.

G. Lavarone, *Cinema, media e turismo. Esperienze e prospettive teoriche del film-induced tourism*, Padova University Press, Padova 2016.

G. Lavarone, «Quale Paesaggio?», in C. Jandelli (a cura di), *Filmare le arti. Cinema paesaggio e media digitali*, Edizioni Ets, Pisa 2017, pp.211-222.

R. Leacock, «L'art du film amateur», in G. Delavaud et P. Baudry, *La Mise en scène documentaire* (libretto d'accompagnamento al film), Magiemage, Ministère de la Culture, 1994, consultabile nella versione in lingua inglese a cura di Christine Louveau de la Guigneraye: R. Leacock, *The Art of Home Movies or "To Hell with the Professionalism of Television and Cinema Producers"*, 30 novembre 1993, www.richardleacock.com/leackessays.html [ultima consultazione: 26/02/2018].

E.J. Leed, *The Mind of the Traveler: From Gilgamesh to Global Tourism*, Basic Book, New York 1991 [tr. it. *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, Il Mulino, Bologna 2015].

D. Leone, *Sequenze di città. Gli audiovisivi come strumento di studio e interpretazione della città*, Franco Angeli, Milano 2010.

N. Leotta, *Approcci visuali di turismo urbano: il tempo del viaggio, il tempo dello sguardo*, Hoepli, Milano 2005.

A.C. Lescarboua, *The Cinema Handbook*, Scientific American Publishing Munn&Company, New York 1921.

C. Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Librairie Plon, Paris 1955 [tr. it. *Tristi tropici*, il Saggiatore 2015 (I ed. 1960)].

L. Lipton, *The super 8 book*, Straight Arrow Books, San Francisco 1975.

S. Lischi, *Il museo elettronico. Rassegna internazionale di Arte nel Video*, catalogo della mostra, Pisa, Palazzo Lanfranchi, 25, 26, 27 novembre '93, Associazione culturale Ondavideo, Pisa, 1993.

Sandra Lischi, Paolo Schembari (a cura di), *Immagini per una città: Amber City videofilm su Pisa di Jem Cohen*, Bandecchi & Vivaldi, Pontedera 1999.

M. Locatelli, «Lo sguardo del cineturista: cinematografia amatoriale e pratiche di consumo turistico», in *Comunicazioni sociali*, 2005, 3, pp. 553-560.

M. Locatelli, «Prove di modernità: il film "turistico" negli anni trenta», in A. Faccioli, *Schermi di regime. Cinema italiano degli anni trenta: la produzione e i generi*, Marsilio Editore, Venezia 2010. pp.178-189.

M. Lockett, «Filming the Family: Home movie system and the domestication of spectatorship», in *Velvet Light Trap*, Fall 1936, 36, pp. 21-32.

K. Lynch, *The Image of the City*, MIT Press, Cambridge 1960, [tr. it. *L'immagine della città*, Marsilio, Venezia 2001].

D. MacDougall, *The corporeal image. Film, ethnography and the senses*, Princeton University Press, Princeton 2006.

C. Malta, «La famiglia e la sua immagine: il film di famiglia nell'Italia del miracolo economico», in *Comunicazioni sociali*, 2005, 3, pp. 546-552.

L. Manovich, *The Language of New Media*, MIT Press, Cambridge (MA) 2001 [tr. it. *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano 2002].

G. Manzoli, G. Pescatore (a cura di), *L'arte del risparmio. Stile e tecnologia il cinema a basso costo in Italia negli anni Sessanta*, Carocci, Roma 2005.

F. Marano, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Franco Angeli, Milano 2007.

A. Marazzi, «Antropologia visuale. Modi e luoghi d'incontro» in la *Ricerca Folklorica: Visioni in movimento: pratiche dello sguardo*, 2008, 57, pp. 41-48.

A. Marazzi, *Antropologia della visione*, Carocci, Roma 2002.

O. Marc, *Psychanalyse de la maison*, Editions du Seuil, Paris 1972, [tr. it. *Psicanalisi della casa. L'architettura interiore dei luoghi domestici*, Red, Como 1994].

V. Maspero, D. Not, R. Paladini, *Impariamo a fare un film: manuale per cineamatori: l'idea, il soggetto, la sceneggiatura*, Ediesse, Roma 1984.

G.E. Matthews and R.G. Tarkington, «Early History of Amateur Motion-Picture Film», in *Journal of the SMPTE*, 03/1955, vol. 64, ristampato in R. Fielding (a cura di), *A Technological History Of Motion Pictures And Television, An Anthology From The Pages Of The Journal Of The Society Of Motion Picture And Television Engineers*, University of California Press, Berkeley e Los Angeles 1967, pp. 129-149.

M. Matzkin, *The Super 8 Film Makers Handbook*, Amphoto, Garden City, 1977.

L.H. Martin, H. Gutman, P.H. Hutton (eds.), *Technologies of the self: a seminar with Michael Foucault*, University of Massachusetts Press, 1988, [tr. it. *Tecnologie del sé. Un seminario con Michel Foucault*, Bollati Boringhieri, Milano 1992].

C. Maxia, «La cinematografia come mezzo di documentazione dell'etnografia, delle arti e delle tradizioni popolari», in *Atti del 7. Congresso nazionale delle tradizioni popolari*, 1959, pp.152-159

L. Mazzacane, «Sperimentazione e ricerca nel rapporto tra fotografia e antropologia in Italia negli ultimi trent'anni», in *Campo*, 1983, IV, 14-15.

H.C. McKay, *Motion Picture Photography for the Amateur*, Falk Publishing Company, New York 1924.

M. McNamara, K. Sheldon (eds.), *Amateur Movie Making Aesthetics of the Everyday in New England Film, 1915–1960*, Indiana University Press, Bloomington 2017.

M. McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill, New York 1964 [tr.it. *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 2015].

M. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*, 1962, [tr. it. *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Armando Editore, Roma 1976].

M. Menotti, *25 lezioni per filmare meglio*, Il castello, Milano 1971.

M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945 [tr. it. *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003].

M. Mikolas, G. G. Hoos, *Handbook of Super 8 Production*, United Business Publications, 1976.

L.F. Minter, *Titoli e didascalie nel film: creazione, disegno, ripresa, effetti speciali, montaggio*, Edizioni del Castello, Milano-Cremona 1955 [ed. or. *How To Title Amateur Films*, Focal Press, London 1949].

V. Minucciani, *Il museo fuori dal museo. Il territorio e la comunicazione museale*, Lybra Immagine, Milano 2005.

L. Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*, Albert Langen, Munich 1925 [tr. it. *Pittura, Fotografia, Film*, Einaudi, Torino 2010].

S. Mollica, *Tecnica della registrazione e della riproduzione del suono*, Edizioni Del Castello, Milano-Cremona 1958.

P. Monier, *Il libro completo del cine amatore. Tecnica, pratica, estetica*, Mursia Editore, Milano 1957 [ed. or. *Le Nouveau Cinéaste Amateur: technique, pratique, esthétique*, Photo et Cinéma Paul Montel, Paris 1956].

R.C. Montaña, *Portable Moving Images. A Media History of Storage Format*, Walter de Gruyter GmbH, Berlin-Boston 2017.

C. Montanaro, «Il cammino della tecnica», in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale, V: Teorie, strumenti, memorie*, Einaudi, Torino 2001, pp. 81-164, confluito in C. Montanaro, *Dall'argento al pixel: storia della tecnica del cinema*, Le Mani, Recco 2005.

J. Moran, *There's No Place Like Home Video*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2002.

E. Morelli, *Strade e paesaggi della Toscana: il paesaggio dalla strada, la strada come paesaggio*, Aliena, Firenze 2007.

E. Mosconi, «Il cinema per tutti: statuto e retorica dell'amatoriale nella pubblicistica e nei manuali degli anni Trenta», in *Comunicazioni sociali*, 2005, 3, p. 451-462.

J. Mottet (éd.), *Le paysage du cinéma*, Champ Vallon, Seyssel 1999.

G. Namer, *Mémoire et société*, Klincksieck, Méridiens-Klincksieck, Paris 1987.

R. Namias, *Manuale pratico di fotografia*, Società Anonima Cooperativa Tipografia degli Operai, Modena 1900.

M. Neiger, O. Meyers, E. Zandberg (eds.), *On Media Memory Collective Memory in a New Media Age*, Palgrave Macmillan, London-New York 2011.

H.N. Nicholson, *Amateur Film: Meaning and Practice, 1927-77*, University Press, Manchester 2012.

H.N. Nicholson, «At Home and Abroad with Ciné Enthusiasts: Regional Amateur Filmmaking and Visualizing the Mediterranean, c. 1928-1962 », in *GeoJournal*, April 2004, vol. 59, 4, pp. 323-333.

H.N. Nicholson, «British Holiday Films of the Mediterranean. At Home and Abroad with Home Movies, c.1925-1936», in *Film History*, Summer 2003, vol. 15, pp.152- 165.

H.N. Nicholson, «Cinemas of Catastrophe and Continuity: Mapping Out Twentieth-Century Amateur Practices of Intentional History-Making in Northern England», in L. Rascaroli, G. Young, B. Monahan, *Amateur Filmmaking The Home Movie, the Archive, the Web*, Bloomsbury, New York 2014, pp. 67-80.

H.N. Nicholson, «Cultural tourism in enterprising times», in *London Journal of Canadian Studies*, 8, pp. 57-69, 1992.

H.N. Nicholson, «Floating Hotels: Cruise Holidays and Amateur Film-making in the Inter-War Period», in D.B. Clarke, V. Crawford Pfannhauser, M. A. Doel (eds.), *Moving Pictures/Stopping Places: Hotels & Motels on Film*, Lexington Books, London 2009, pp. 49-71.

H.N. Nicholson, «Framing the view: holiday recording and Britain's amateur film movement c.1925-1950», in I. Craven (ed.) *Movies on Home Ground: Explorations in Amateur Cinema*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2009, pp. 93-127.

H.N. Nicholson, «In amateur hands: framing time and space in home-movies», in *History Workshop Journal*, 1997, 43, pp. 198-213.

H.N. Nicholson, «Journeys into Seeing: Amateur Film-making and Tourist Encounters in Soviet Russia, c. 1932», in *New Readings*, 2009, 10, pp. 57-71.

H.N. Nicholson, «Legends, Romance, and the Intelligent Knowledge of History: Storytelling on Film and Imagining the Past », in K. A. Morey, *Bringing History to Life through Film The Art of Cinematic Storytelling*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham – Boulder – New York – Toronto – Plymouth, 2013, pp. 89-109.

H.N. Nicholson, «Looking Beyond the Moving Moments: Adaptation, Digitization and Amateur Film Footage as Visual Histories», in L. Raw, D. E. Tutan, *The Adaptation of History: Essays on Ways of Telling the Past*, McFarland, Jefferson - North Carolina - London 2012, pp. 196-206.

H.N. Nicholson, «Manchester's Moving Memories: Tales from Moss Side and Hulme: archive film and community history-making», in S. Kmec, V. Thill (eds.), *Tourists and Nomads. Amateur Images of Migration*, Jonas-Verlag, Marburg 2012.

H.N. Nicholson, «Moving Memories: Image and Identity in Home Movies», in N. Kapstein (Ed.), *The Jubilee Book. Essays on Amateur Film*, Association Européenne Inédit, Charleroi 1997, pp. 35-44.

H.N. Nicholson, «Moving pictures, moving memories: framing the interpretative gaze?», in S. Kmec, V. Thill (eds.), *Private Eyes and the Public Gaze - The Manipulation and Valorisation of Amateur Images*, Kliomedia, Trier 2009, pp.71-80.

H.N. Nicholson, «Picturing the Past: Archival Film and Historical Landscape Change», *Landscape*, 2002, vol. 3, 1, pp. 81-100.

H.N. Nicholson, «Reconstructing memories: indigenous film-making, place-names and identities in Le Grand Petit European», in *British Journal of Canadian Studies*, 1999, 14, 1, pp. 21-34.

H.N. Nicholson, «Some timely secrets: geography re-invented», in *British Studies Now*, 1996, pp. 10-12.

H.N. Nicholson, «Telling Travellers' Tales: Framing the World in Home Movies 1935-1967», in T. Cresswell, D. Dixon (eds.), *Engaging Film: Travel, Mobility and Identity*, Rowman & Littlefield, Lanham 2002, pp.47-66.

H.N. Nicholson, «Two tales of a city: Salford in regional filmmaking, 1957-1973», in *Manchester Region History Review*, 2001, 15, pp. 41-53.

H.N. Nicholson (ed.), *Screening Culture. Constructing Image and Identity*, Lexington, Lanham, 2003.

H.N. Nicholson, «Seeing how it was?: childhood geographies and memories in home movies», in *Area*, 2001, 33, 2, pp. 128-140.

H.N. Nicholson, «Shooting in Paradise: Conflict Compassion and Amateur Filmmaking During the Spanish Civil War», in *Journal of Intercultural Studies*, 2006, vol. 27, 3, pp. 313- 330.

H.N. Nicholson, «Sites of Meaning: Gallipoli and Other Mediterranean Landscapes in Amateur Films (c. 1928-1960)», in M. Lefebvre, *Landscape and Film*, Routledge, London, 2006, pp. 167-188.

H.N. Nicholson, «Through the Balkan States: Home Movies as Travel Texts and Tourism Histories in the Mediterranean, c.1923-39», in *Tourism Studies*, 2006, 6, pp.11-16.

H.N. Nicholson, «“Where the land is blue like an orange”: image, meaning and option in rural tourism in Tunisia», in *Urban and Rural Change in the Developing World, Proceedings of the International Workshop on Urban Farming and Rural Tourism - Priorities for Action in the 21st Century*, University of York, 1994 , pp. 53-66.

R. Odin, «Cinema in my pocket», in *Exposing the Film Apparatus. The Film Archive as a Research Laboratory*, G. Fossati, A. van den Oever (eds.), Amsterdam University Press, Amsterdam, p. 45-55.

R. Odin, *De la fiction*, De Boeck, Bruxelles 2000 [tr.it. *Della finzione*, Vita & Pensiero, Milano 2004].

R. Odin, «De quelques formes de créativité dans le cinéma amateur», in O. Leclerc (éd.) *Savants, artistes, citoyens : tous créateurs ?*, éditions Science et Bien Commun, Québec 2017, p. 53-80.

R. Odin, «Il cinema amatoriale», in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale, V: Teorie, strumenti, memorie*, Einaudi, Torino 2001, pp. 319-351.

R. Odin, «Il film di famiglia», in *Bianco & Nero*, numero speciale monografico *L'home movie tra cinema video e televisione*, n. 59, 1998.

R. Odin, «Le cinéma amateur: un paradigme précaire», in B. Turquety et V. Vignaux (éd.), *L'amateur en cinéma: un autre paradigme. Histoire esthétiques, marges et institutions*, Afrhc, Paris 2017, p. 28-43.

R. Odin, «Le cinéma en amateur», in *Communications*, n. 68, 1999.

R. Odin, *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble 2011 [tr.it. *Gli spazi di comunicazione. Introduzione alla semio-pragmatica*, La Scuola, Bologna, 2013].

R. Odin (éd.), «Le film de famille», in *Médiascope*, 6, décembre 1993.

R. Odin (éd.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Meridiens Klincksieck, Paris 1995.

R. Odin, «Prospettive e problemi nella ricerca sul cinema amatoriale», in *Comunicazioni Sociali*, 2005, 3, pp. 418-423.

R. Odin, «Reflections on the Home Family Movie as Document. A Semio-Pragmatic Approach», in P. Zimmerman, K. Ishizuka (eds.), *Mining the Home Movie. Excavations into Historical and Cultural Memories*, University of California Press, 2008, p. 255-271.

R. Odin, «The Home Movie and Space of Communication », in L. Rascaroli, G. Young, B. Monahan (eds.), *Amateur Filmmaking The Home Movie, the Archive, the Web*, Bloomsbury, New York 2014, p. 15-26.

R. Odin, «Towns in Search of Identity», in W. Uricchio (ed.), *We Europeans? Media, Representations, Identities?*, Intellect, Bristol 2008, pp. 43-58.

R. Odin, «Visiting a city, watching a film», in M. Arbeit, I. Christie (eds.), *Where is History Today? New ways of representing the past*, Palacky University Olomouc, Olomouc, 2016, p. 70-77.

R. Odin, «Spectator, Film and the Mobile Phone», in I. Christie (ed), *Audiences. Defining and Researching Screen Entertainment Reception*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2012, p.155-169.

J.K. Olick, V. Vinitzky-Seroussi, D. Levy (eds.), *The Collective Memory Reader*, Oxford University Press, Oxford 2008.

- A. Ornano, L. Veronesi, *Impariamo a cinematografare*, Poligono, Milano 1947.
- F. Parisi, «Corpi e dispositivi: una prospettiva cognitivista», *Fata Morgana*, 24, settembre-dicembre 2014, p. 45-56.
- G.C. Pellegrini, *Paesaggi geografici nella cinematografia contemporanea*, Cuem, Milano 2003.
- M. P. Penna, S. Mocchi, C. Sechi, B. Pinna, «Il turista e i suoi paradossi», in A. Albanese, C. Cristini (a cura di), *Psicologia del turismo: prospettive future*, Franco Angeli, Milano 2007, pp. 100-112.
- C. Pennacini, *Filmare le culture. Un'introduzione all'antropologia visiva*, Carocci, Roma 2006.
- F. Penz, A. Lu, «Introduction: What is Urban Cinematics?», in F. Penz, A. Lu (eds.), *Urban Cinematics: Understanding Urban Phenomena Through the Moving Image*, Intellect, Bristol 2011, pp. 7-19.
- P. Petzold, *Il libro del cineamatore*, Effe, Roma 1975 [ed. or. *All-in-One Cine Book*, Focal Press, 1975].
- C. Pietrucci, *Il museo etnografico: le ragioni di una istituzione*, La Goliardica editrice universitaria di Roma, Roma 1984.
- E. Pincus, *Guide to Filmmaking*, New American Library, 1969.
- J. Piper, *Personal Filmmaking*, Reston Publishing Company, Reston 1975.
- F. Polato, «Riflessioni sparse all'epoca di Faro», in C. Jandelli (a cura di), *Filmare le arti. Cinema paesaggio e media digitali*, Edizioni Ets, Pisa 2017, pp. 199-210.
- V. J. Propp, *Морфология сказки*, Leningrado 1928 [tr. it. *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Milano 1966].
- L. Rascaroli, G. Young, B. Monahan (eds.), *Amateur Filmmaking The Home Movie, the Archive, the Web*, Bloomsbury, New York 2014.
- V. Re, M. Santi, «Diritto allo sguardo. Film di famiglia e patrimonio immateriale: il 'caso' veneziano», in L. Zagato, M. Vecco (a cura di), *Citizens of Europe Culture e diritti*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2015, p. 305-332.
- L. Roberts, *Film, Mobility and Urban Space: A Cinematic Geography of Liverpool*, Liverpool University Press, Liverpool 2012.
- L. Roberts, (ed.) *Mapping Cultures: Place, Practice, Performance*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2012.
- L. Roberts, «The Archive City: Film As Critical Spatial Practice» In B. Fraser (ed.), *Marxism and Urban Culture*, Lexington Books, Lanham, 2014, pp. 3-22.

M. Roepke, «Lichtspiele im Wohnzimmer. Der Filmamateur und sein Heimkino», in *Cinema*, 1999, 44, pp. 22-34.

M. G. Romanato, «Images from Nowhere», in G. Belli, F. Capano, M.I. Pascariello (a cura di), *La città, il viaggio, il turismo. Percezione, produzione e trasformazione*, Circe - Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea, Università degli Studi di Napoli Federico II, Napoli 2017, pp. 833-838.

G. Rose, *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*, Sage Publishing, New York 2013.

T. Rose, *Realizzazione e regia del film*, Edizioni del Castello, Milano-Cremona 1952 [ed.or. *How to direct as an amateur*, Focal Press, London 1949].

T. Rose, M. Benson, *Come recitare nel film: guida pratica per l'aspirante attore ed il regista*, Edizioni Del Castello, Milano-Cremona 1955 [ed. or. *How to act for Amateur Films*, Focal Press, Focal cine book London 1951].

J. Ruoff (ed.), *Virtual Voyages. Cinema and Travel*, Duke University Press, Durham and London, 2006.

M. Salazkina, E. Fibla-Gutierrez (eds.), «Toward a Global History of Amateur Film Practices and Institutions», in *Film History*, vol. 30, 1, Spring 2018.

A. Sangiovanni, «La storia in Super8. I “filmini” familiari come fonti storiche», *Contemporanea*, luglio 2008, Vol. 11, 3, pp. 459-470.

A. Savelli, *Sociologia del turismo*, Franco Angeli, Milano 1998.

A. Savelli (a cura di), *Turismo, territorio, identità. Ricerche ed esperienze nell'area mediterranea*, Franco Angeli, Milano 2008 (I ed. 2004).

L. Scacco, *Estetica mediale. Da Jean Baudrillard a Derrick de Kerckhove*, Guerini, Milano 2004.

I. Schaffner, «Tourist Snaps» *Art on Paper*, 1999, Vol. 3, 3, pp. 39-41.

Published by: Art in Print Review

<https://www.jstor.org/stable/24557773>

Page Count: 3

S. Schama, *Paesaggio e memoria*, Mondadori, Milano 1997.

H. Schmidt, *Come realizzare i film delle vacanze*, Edizioni del Castello, Milano 1960.

A. Schneider, «Arriva la zia Erica. Beginnings in Swiss Home Movies of the Thirties», in V. Innocenti, V. Re (a cura di), *Limina/Le soglie del film, Film's thresholds*, Forum, Udine 2004, pp. 241-246.

A. Schneider, «Autosonntag (Switzerland 1939) - A Film Safari in the Swiss Alps», in *Visual Anthropology*, 2002, 15, 1, pp. 115-128, rep. in J. Ruoff, *Virtual Voyages. Cinema and Travel*, Duke University Press, Durham and London, 2006.

A. Schneider, «“Felice Logatto”, “Bernardo l’eremita” e i “Boys”: il Sistema Pathé-Baby e il caso della famiglia U.», in *Comunicazioni sociali*, 2005, 3, pp.442-450.

A. Schneider, «Time travel with Pathé Baby: the small-gauge film collection as historical archive», in *Film History: An International Journal*, 2008, 19, 4, pp. 353-360.

S. Settis, *Il paesaggio come bene comune*, La scuola di Pitagora, Napoli 2013.

S. Settis, *La tutela del patrimonio culturale e paesaggistico e l'art. 9. Cost.*, Jovene, Napoli 2008.

R. Shand, «Theorizing Amateur Cinema: Limitations and Possibilities», in *The Moving Image*, vol. 8, 2, Fall 2008, pp. 36-60.

R. Shand, I. Craven (eds.), *Small-Gauge Storytelling: Discovering the Amateur Fiction Film*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2013.

W.J. Shannon, *Movie Making Made Easy. A Handbook for the Amateur Movie Maker Who Would Make the Best Use of His Equipment*, Moohfield & Shannon Publishers, Nutley New Jersey 1937 (2nd. ed.; 1st ed.1935).

P. Simoni, «Alla ricerca di immagini private. Un progetto per la memoria filmica di famiglia», in M. Bertozzi (a cura di), *L'idea documentaria*, Lindau, Torino 2003.

P. Simoni, «Der öffentliche Raum des Archivs. Strategien und Praktiken der Aufwertung», in S. Matzl, C. Lesky, V. Öhner (eds.) *Abenteuer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms*, Ingo Zechner, Vienna 2015, pp. 150-160.

P. Simoni, «Eyewitnesses of History: Italian Amateur Cinema as Cultural Heritage and Source for Audiovisual and Media Production», in *View*, 2015, vol. 4, 8 [<http://ojs.viewjournal.eu/index.php/view/article/view/JETHC092/204>, ultima consultazione 17/07/2018].

P. Simoni, «Il film di famiglia. L’ambiguità delle immagini felici», in M. Bertozzi (a cura di), *Schermi di pace*, Ediesse, Roma 2005, pp. 63-70.

P. Simoni, «La mappa di Bologna negli archivi dei film di famiglia», in C. Jandelli (a cura di), *Filmare le arti. Cinema paesaggio e media digitali*, Edizioni Ets, Pisa 2017, pp. 223-234.

P. Simoni, «La morte al lavoro. E in vacanza. Film di famiglia tra riscoperta e oblio», in *Cinegrafie*, 2003, 16, pp. 172-181.

P. Simoni, «La nascita di un archivio per il cinema amatoriale: il caso dell’Associazione Home Movies», in *Comunicazioni Sociali*, 2005, 3, pp. 479-485.

- P. Simoni, *Lost Landscapes. Il cinema amatoriale e la città*, Kaplan, Torino, 2018.
- P. Simoni, «Non basta premere un bottone. Riflessioni sul cinema amatoriale. Le fasi tecnologiche, i contributi teorici, le pratiche culturali e artistiche», in A. Giannarelli (a cura di), *Il film documentario nell'era digitale*, Annali Aamod, Ediesse, 2006, pp. 95-108.
- P. Simoni, G. Edmonds and K. Fiorini, «Associazione Home Movies, l'Archivio Nazionale del Film di Famiglia: An Interview with Paolo Simoni and Karianne Fiorini of Italy's Amateur-Film Archive», in *Film History: An International Journal*, 2008, 19, 4, pp. 423-428.
- P. Simoni, I. Ferretti, N. M. Dusi, «Play the City. Geografia della “città amatoriale”: teorie, applicazioni, prospettive», in *Cinergie*, 10, 2016, pp. 118-135.
- B. Singer «Early Home Cinema and the Edison Home Projecting Kinetoscope», in *Film History*, Indiana University Press, vol.II, 1, 1988, pp. 37-69.
- V. L. Smith «Hosts and Guests. Eskimo Tourism: Micro-Models and Marginal Men», in (Id., a cura di), *Hosts and Guests. The Anthropology of Tourism*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1989, pp.55-82 [I ed. V.L. Smith, «Hosts and Guests. Eskimo Tourism: Micro-Models and Marginal Men», in (Id., a cura di), *Hosts and Guests. The Anthropology of Tourism*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1977, pp. 51-70].
- S. Sontag, *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York, [tr. it. *Sulla fotografia. Realtà e immagine della nostra società*, Giulio Einaudi editore, Torino 2004 (I ed. 1978).
- I. Sordi, «Il super 8: un taccuino visivo», in la *Ricerca Folklorica*, *Visioni in movimento: pratiche dello sguardo*, 1981, 3, pp. 33-36.
- T. Soule, *On the Road with Travelogues, 1935–1995: A 60-Year Romp*, Peanut Butter Publishing, Seattle (Wash.) 1997.
- M. Stone, D. Streible, «Small-Gauge and Amateur Film», in *Film History. An International Journal*, 3003, 15, 2. pp. 123-125.
- W.A. Sutton, «Travel and Understanding: Notes on the Social Structure of Touring», in *International Journal of Comparative Sociology*, 2, 1967, pp. 218-223.
- Talbot, *Practical Cinematography and Its Application*, William Heinemann, London 1913.
- C. Tarnaud, G Fournié, *La cinepresa: pratica e tecnica*, Mondadori, Milano 1975 [ed. or. *Le cinéma amateur en 10 leçons*, Hachette, Paris 1973].
- C. Tepperman, *Amateur Cinema: The Rise of North American Moviemaking, 1923-1960*, University of California Press, Oakland 2015.
- C.L. Thomson, *Arte e tecnica del film a colori*, Edizioni Del Castello, Milano-Cremona 1954 [ed. or. *How to Use Color Film*, Focal Press, London 1950].
- C. Tosco, *Il paesaggio come storia*, Il Mulino, Bologna 2007.

- N. Tousignant (éd.), *Le film de famille*, Facultés Universitaires Saint-Louis, Bruxelles 2004.
- S. Traini, *Le due vie della semiotica*, Bompiani, Milano 2009.
- E. Turri, *Il paesaggio degli uomini. La natura, la cultura, la storia*, Zanichelli, Bologna 2003.
- E. Turri, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia 2001.
- B. Turquety et V. Vignaux (dir.), *L'amateur en cinéma: un autre paradigme. Histoire esthétiques, marges et institutions*, Afrhc, Paris 2017.
- K. Unbehaun, *Trucchi ed effetti per i vostri film*, Edizioni Del Castello, Milano 1962 [ed. or. *Tricks beleben den Film*, H. Lange, Braunschweig 1958].
- J. Urry, *The Tourist Gaze*, Sage Publications, London 1990 [tr.it. *Lo sguardo del turista. Il tempo libero ed il viaggio nelle società contemporanee*, Edizioni Seam, Formello (Roma)].
- A. Valeriano, *I film di famiglia come fonte storica: dibattiti, ricerche, prospettive*, in «Storia e Problemi Contemporanei», 2007, 46, pp. 143-152.
- G. Valperga (a cura di), *Il formato ridotto*, Museo Nazionale del Cinema, Torino 1988.
- T. van der Heijden, *Hybrid histories: technologies of memory and the cultural dynamics of home movies, 1895-2005*, Maastricht University Press, Maastricht 2018.
- J. Van Dijck, *Mediated Memories in the Digital Age*, Stanford University Press, Stanford 2007.
- A. Van Gennep, *Les rites de passage*, Emile Nourry, Paris 1909 [tr. it. *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 2012].
- F. Villa, *Botteghe di scrittura per il cinema italiano: Intorno a Il bandito di Alberto Lattuada*, Biblioteca di Bianco & Nero, Marsilio, Venezia 2002.
- F. Villa (a cura di), «Cinema e cultura popolare nell'Italia anni Cinquanta», *Comunicazioni Sociali*, 1995, 2-3, aprile-settembre.
- G. Wain, *Vademecum del cinedilettante: come si realizza il film*, Edizione del Castello, Cremona 1950 [ed. or. *How to Film as an Amateur*, Focal Press, London 1949].
- S. Worth (ed.), *Studying Visual Communication*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1981.
- S. Worth, *Toward an Anthropological Politics of Symbolic Forms*, in D. Hymes (ed.), *Reinventing anthropology*, Vintage, New York 1974 (I° ed. 1969), pp. 335-364.
- P.R. Zimmermann, «Geographies of Desire: Cartographies of Gender, Race, Nation and Empire in Amateur Film», in *Film History*, 1996, 8, pp. 85-98.

P.R. Zimmermann, «Hollywood, Home-Movies and Common Sense: Amateur Film as Aesthetic Dissemination and Social Control, 1950-1962», in *Cinema Journal*, 1988, 27, 4, pp. 23-44.

P.R. Zimmermann, «Morphing History into Histories: From Amateur Film to the Archive of the Future», in *The Moving Image*, Spring 2000, 1, 1, rep. in Ead, K. Ishizuka (eds.), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*, University of California Press, Berkeley 2007, pp. 126-141.

P.R. Zimmermann, *Reel Families. A Social History of Amateur Film*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1995.

P.R. Zimmermann, «Speculations on Home Movies: Thirty Axioms for Navigating. Historiography and Psychic Vectors», in V. Thill, S. Kmec (Eds.), *Private Eyes and the Public Gaze. The Manipulation and Valorisation of Amateur Images*, Kliomedia, Trier 2009, pp. 15-26.

P.R. Zimmerman, K. Ishizuka (eds.), *Mining the Home Movie. Excavations into Historical and Cultural Memories*, University of California Press, Berkeley 2007.

Filmografia¹

Titolo: *7-BL212. The Leaning Tower of Pisa Tuscany, Italy 1972*

Autore delle riprese: autore sconosciuto

Anno: 1972.

Durata: 01' 42"

Formato pellicola originale: n.d.

Colore: colore

Traccia audio: assente

Archivio conservatore: n.d.

Fondo archivistico: n.d.

Codice identificativo presso l'archivio: n.d.

Link per la visualizzazione online:

<https://www.youtube.com/watch?v=B9jSUA9qtg>

Utente che ha condiviso il filmato: Sonya Bartolomeo Williams

Data ultima visualizzazione: 03/08/2018

Contenuto (descrizione): n.d. (filmato amatoriale girato da un cineamatore nel 1972 a Pisa). (presumibilmente parente di Sonya Bartolomeo William).

Parole chiave (luoghi): Tower of Pisa; Pisa; Tuscany; Italy.

Titolo: *Firenze Florence Florenz*

Autore delle riprese: autore sconosciuto

Anno: 1974 ca.

Durata: 09' 14"

Formato pellicola originale: 8mm

Colore: colore

Traccia audio: assente (audio aggiunto successivamente alla fase di digitalizzazione)

¹ La presente filmografia raccoglie le pellicole selezionate per questa ricerca. Al fine di restituire la differenza di informazioni e il diverso livello di dettaglio descrittivo relativo a ciascun filmato si è deciso di riportare i vari dati il più fedelmente possibile: tale differenza è infatti determinata principalmente dalla presenza all'interno del corpus di filmati conservati presso istituti archivistici e di pellicole la cui versione digitalizzata è stata condivisa in rete da privati. Nel caso di filmati condivisi nella rete si è cercato di contattare l'utente responsabile del caricamento per avere maggiori informazioni. In molti casi in cui non è stato possibile risalire all'identità del cineamatore è stato indicato come "autore sconosciuto", dicitura a cui è stata aggiunta la nazionalità presunta, se conosciuta dal proprietario.

Un ulteriore problema riscontrato riguarda i titoli dei film: la mancanza di una omogeneità nel sistema di archiviazione dei filmati amatoriali ha rivelato, presso alcuni archivi, la mancanza di dati certi che ha portato ad attribuzioni solo presunte.

Anche in relazione alla descrizione del contenuto del filmato si è deciso di riportare fedelmente il testo così come presente presso l'archivio o la pagina web, quelli in lingua olandese sono stati riportati nella versione da me tradotta in lingua italiana. Quelli in lingua inglese sono stati mantenuti come in originale. Infine, trattandosi di una ricerca effettuata su specifiche coordinate geografiche, si è deciso di comprendere i descrittori relativi al luogo. Nel caso in cui la scheda d'archivio o la pagina web non presentasse tali dati, si è deciso di inserire le parole chiave relative ai luoghi presenti nelle altre voci come, ad esempio, le informazioni geografiche già evidenziate nel titolo.

Archivio conservatore: n.d.
Fondo archivistico: n.d.
Codice identificativo presso l'archivio: n.d.
Link per la visualizzazione online:
<https://www.youtube.com/watch?v=hFgjutNCGWo>
Utente che ha condiviso il filmato: Digitalarchiv
Data ultima visualizzazione: 03/08/2018
Contenuto (descrizione): n.d. (filmato amatoriale girato da un cineamatore nel 1974 nella città di Firenze).
Parole chiave (luoghi): Italia; Firenze; Florence; Florenz

Titolo: *Florence, Pisa, Naples, Italy 1960*
Autore delle riprese: autore sconosciuto
Anno: 1960 ca.
Durata: 04' 01"
Formato pellicola originale: n.d.
Colore: colore
Traccia audio: assente (audio aggiunto successivamente alla fase di digitalizzazione)
Archivio conservatore: n.d.
Fondo archivistico: n.d.
Codice identificativo presso l'archivio: n.d.
Link per la visualizzazione online:
<https://www.youtube.com/watch?v=rQbSkhbhXhM>
Utente che ha condiviso il filmato: Mackenzie Rough
Data ultima visualizzazione: 03/08/2018
Contenuto (descrizione): Florence, capital of Italy's Tuscany region, is home to many masterpieces of Renaissance art and architecture. One of its most iconic sights is the Duomo, a cathedral with a terracotta-tiled dome engineered by Brunelleschi and a bell tower by Giotto. The Galleria dell'Accademia displays Michelangelo's "David" sculpture. The Uffizi Gallery exhibits Botticelli's "The Birth of Venus" and da Vinci's "Annunciation." Pisa is a city in Italy's Tuscany region best known for its iconic Leaning Tower. Already tilting when it was completed in 1372, the 56m white-marble cylinder is the bell tower of the Romanesque, striped-marble cathedral that rises next to it in the Piazza dei Miracoli. Also in the piazza is the Baptistry, whose renowned acoustics are demonstrated by amateur singers daily, and the Caposanto Monumentale cemetery. Naples, a city in southern Italy, sits on the Bay of Naples. Nearby is Mount Vesuvius, the still-active volcano that destroyed nearby Roman town Pompeii. Dating to the 2nd millennium B.C., Naples has centuries of important art and architecture. The city's cathedral, the Duomo di San Gennaro, is filled with frescoes. Other major landmarks include the lavish Royal Palace and Castel Nuovo, a 13th-century castle.
Parole chiave (luoghi): Florence; Pisa; Naples; Italy.

Titolo: *Florence and Pisa 1971*
Autore delle riprese: autore sconosciuto
Anno: 1971
Durata: 01' 36"

Formato pellicola originale: 8mm
Colore: colore
Traccia audio: assente (audio aggiunto successivamente alla fase di digitalizzazione)
Archivio conservatore: Collezione privata Footageforpro
Fondo archivistico: n.d.
Codice identificativo presso l'archivio: n.d.
Link per la visualizzazione online:
<https://footageforpro.com/florence-and-pisa-1971/>
Utente che ha condiviso il filmato: Footageforpro
Data ultima visualizzazione: 19/08/2018
Contenuto (descrizione): An 8 mm home movie shot in Pisa and Florence, Tuscany, Italy in 1971, with many sights very different from today.
Parole chiave (luoghi): Pisa; Florence; Tuscany; Italy.

Titolo: *Leaning Tower of Pisa 1973*
Autore delle riprese: autore sconosciuto
Anno: 1973
Durata: 01' 56"
Formato pellicola originale: 8mm
Colore: colore
Traccia audio: assente (audio aggiunto successivamente alla fase di digitalizzazione)
Archivio conservatore: n.d.
Fondo archivistico: n.d.
Codice identificativo presso l'archivio: n.d.
Link per la visualizzazione online:
https://www.youtube.com/watch?v=4-K_AKy9REM
Utente che ha condiviso il filmato: Scorching Hot News
Data ultima visualizzazione: 11/07/2018
Contenuto (descrizione): filmato amatoriale girato da un cineamatore nel 1973 nella città di Pisa.
Parole chiave (luoghi): Tower of Pisa

Titolo: *Pisa 1967*
Autore delle riprese: autore sconosciuto
Anno: 1967
Durata: 01' 56"
Formato pellicola originale: Super8
Colore: colore
Traccia audio: assente (audio aggiunto successivamente alla fase di digitalizzazione)
Archivio conservatore: Collezione privata Footageforpro
Fondo archivistico: n.d.
Codice identificativo presso l'archivio: n.d.
Link per la visualizzazione online:
<https://footageforpro.com/pisa-1967/>
Utente che ha condiviso il filmato: Footageforpro

Data ultima visualizzazione: 07/10/2018

Contenuto (descrizione): During the 1960s the government of Italy requested aid in preventing the leaning tower from toppling. A multinational task force of engineers, mathematicians, and historians discuss stabilisation methods. In 1990, after over two decades of stabilisation studies, they decided to slightly straighten the tower to a safer angle, by removing 38 cubic metres (1,342 cubic feet) of soil from underneath the raised end. The tower was straightened by 45 centimetres, returning to its 1838 position and was declared stable for at least another 300 years (wikipedia).

Parole chiave (luoghi): Pisa.

Titolo: *Nice Florence Nice Again 1970s*

Autore delle riprese: autore sconosciuto

Anno: anni '70

Durata: 10' 56"

Formato pellicola originale: n.d.

Colore: colore

Traccia audio: assente

Archivio conservatore: n.d.

Fondo archivistico: n.d.

Codice identificativo presso l'archivio: n.d.

Link per la visualizzazione online:

<https://www.youtube.com/watch?v=S4whAtGyweA>

Utente che ha condiviso il filmato: mike000mike

Data ultima visualizzazione: 19/08/2018

Contenuto (descrizione): Filmato amatoriale con riprese girate a Firenze da Piazzale Michelangelo.

Parole chiave (luoghi): Florence.

Titolo: senza titolo

Autore delle riprese: autore sconosciuto

Anno: 1954

Durata: 02' 26"

Formato pellicola originale: n.d.

Colore: colore

Traccia audio: assente

Archivio conservatore: HuntleyFilmArchives

Fondo archivistico: n.d.

Codice identificativo presso l'archivio: Film 1094239

Link per la visualizzazione online:

<https://www.huntleyarchives.com/preview.asp?image=1094239&itemw=4&itemf=0001&itemst=1&itemx=28>

Utente che ha condiviso il filmato: HuntleyFilmArchives

Data ultima visualizzazione: 11/07/2018

Contenuto (descrizione): home video of travel through Italy in 1954. Florence, Italy, front view of Basilica of Santa Maria Novella. Duomo, Florence Cathedral with various close up views

from different angles and directions. The covered bridge, Ponte Vecchio, Florence Italy. Street view with horse drawn carriage approaching camera, horse is covered in a red clock with tassles, cars and 3 wheeled scooter/carts also pass by. View of the Ponte Vecchio, Florence Italy. View of the Arno River Florence, zoom in on lone fisherman in boat before a zoom out to pan across to the other side of the river. View looking down the Arno River Florence from the Ponte Vecchio. Busy street scene with horse drawn carts and bicycles heading towards the camera in Florence, Italy. Ponte Vecchio Florence. Shop cart possible selling souvenirs Florence, Italy. Florence street view looking toward Giotto's Campanile tower. Close up view of clock tower Florence, Italy. Duomo Florence Cathedral from front view with cars parked and statue in foreground, people walk by. Statue of Perseus holding the head of Medusa Florence, Italy. Statue of the rape of Sabine women under the Loggia, Florence, Italy. Entrance of Palazzo Vecchio, people walk across the foreground and a single car passes. View of the clock tower of Palazzo Vecchio, Florence. Fountain of Neptune in the Piazza della Signoria Florence, Italy. Central doorway entrance at Duomo Florence Cathedral with close ups of architectural detail and paintings in the door arches.

Parole chiave (luoghi): Milan; Milan Cathedral; Santa Maria della Grazie; Florence; via Bologna; Duomo; Assisi; Franciscan monastery; Basilica of St Francis; Rome; Pisa; Forte dei Marmi; St Peter's; Roman Forum; Turin; Lyon; Mont Cenis Pass; Bologna; Dover; Muswell Hill.

Titolo: senza titolo (*Florence*)

Autore delle riprese: autore sconosciuto

Anno: anni '40

Durata: 00' 17"

Formato pellicola originale: n.d.

Colore: bianco e nero

Traccia audio: assente

Archivio conservatore: HuntleyFilmArchives

Fondo archivistico: n.d.

Codice identificativo presso l'archivio: Film 96296

Link per la visualizzazione online:

<https://www.youtube.com/watch?v=kl1DOT0gv9U>

Utente che ha condiviso il filmato: HuntleyFilmArchives

Data ultima visualizzazione: 20/07/2018

Contenuto (descrizione): Good point of view along railway tracks and side shot of part of passing railway train in western Europe. Florence in Italy. Houses on bridge over river, early 1940's

Parole chiave (luoghi): Europe; Florence; Italy.

Titolo: senza titolo (*Mainly in Italy*)

Autore delle riprese: autore sconosciuto

Anno: anni '50

Durata: 08' 56"

Formato pellicola originale: n.d.

Colore: colore

Traccia audio: assente

Archivio conservatore: HuntleyFilmArchives

Fondo archivistico: n.d.

Codice identificativo presso l'archivio: Film 1085037

Link per la visualizzazione online:

<https://www.huntleyarchives.com/preview.asp?image=1085037&itemw=4&itemf=0001&itemstep=1&itemx=1>

Utente che ha condiviso il filmato: HuntleyFilmArchives

Data ultima visualizzazione: 14/10/2018

Contenuto (descrizione): Caption: 'Milan'. Street scenes, Milan Cathedral, street scenes with arcades and fountains, Santa Maria della Grazie (home of Leonardo's 'the Last Supper').

Caption: 'To Florence via Bologna'. Street scenes, old buildings, arcades. Car parked in mountain scenery. Florence - bridges, Is Duomo, street scenes.

Caption: 'Assisi'. Car and road, Is Assisi, narrow streets, pillared arcade, Franciscan monastery, more ancient buildings, Basilica of St Francis, ha shots from top of tower.

Caption: 'Rome via Pisa to Forte dei Marmi'. V dark int shots, sea bathers, Rome with St Peter's. the Roman Forum, street scenes and traffic, very distant shots, mounted police in park, Pisa with cathedral and leaning tower, Forte dei Marmi with beach scenes, open-air market, int and ext s holiday villa, tea on terrace, more beach scenes, small boats at jetties.

Caption: 'To Turin and Lyon via Mont Cenis Pass'. Var s lakes and mountains, Turin with monument showing elephants and statue of Hannibal(?), open town squares, cobbled street scenes, high views over city.

Caption: 'Bologna, crossing to Dover'. Harbour with boat's crew and workers, steam engine, harbour wall and rough seas, crossing channel with very rough seas, approaching Dover harbour. Hazelhurst rooftops, Muswell Hill.

Parole chiave (luoghi): Milan; Milan Cathedral; Santa Maria della Grazie; Florence; via Bologna; Duomo; Assisi; Franciscan monastery; Basilica of St Francis; Rome; Pisa; Forte dei Marmi; St Peter's; Roman Forum; Turin; Lyon; Mont Cenis Pass; Bologna; Dover; Muswell Hill.

Titolo: senza titolo (*Siena Italy, 1954*)

Autore delle riprese: autore sconosciuto

Anno: 1954

Durata: 00' 54"

Formato pellicola originale: n.d.

Colore: colore

Traccia audio: assente

Archivio conservatore: HuntleyFilmArchives

Fondo archivistico: n.d.

Codice identificativo presso l'archivio: Film 94238

Link per la visualizzazione online:

<https://www.huntleyarchives.com/preview.asp?image=1094239&itemw=4&itemf=0001&itemstep=1&itemx=28>

Utente che ha condiviso il filmato: HuntleyFilmArchives

Data ultima visualizzazione: 20/07/2018

Contenuto (descrizione): home video of 1954 travel through Italy. View of Piazza del Campo in Siena, Tuscany, Italy, footage pans around to Torre del Mangia a medieval tower in the square. Close in view of the tower. Another view of the piazza del campo that also pans around to the tower, although somewhat bleached out footage. Pigeons flying around intricately carved architectural details and sculptures, possibly Siena Cathedral, Italy. Further view of statues and carved architectural detail, possibly Siena Cathedral, Italy. Distant view of Siena Cathedral, Tuscany, Italy.

Parole chiave (luoghi): Italy; View of Piazza del Campo; Siena; Tuscany; Siena Cathedral;

Titolo: *Venice Tour*

Autore delle riprese: autore sconosciuto

Anno: anni '50

Durata: 12' 22"

Formato pellicola originale: n.d.

Colore: colore

Traccia audio: assente

Archivio conservatore: HuntleyFilmArchives

Fondo archivistico: n.d.

Codice identificativo presso l'archivio: Film 7356

Link per la visualizzazione online:

<https://www.youtube.com/watch?v=uSZHkRdHVnY>

Utente che ha condiviso il filmato: HuntleyFilmArchives

Data ultima visualizzazione: 12/09/2018

Contenuto (descrizione): Amateur home movie of trip to Florence, Venice and the North Italian Lakes. Florence: Ponte Vecchio, Piazza della Signoria, Santa Maria del Fiore, Loggia dei Lanzi. Emphasis on architecture. Interior of a building looking through a doorway out to the Renaissance statues in the main square. Venice: View of the Grand Canal. Gondoliers on the water. The Rialto Bridge. Basilica di San Marco and Piazza San Marco. Children dressed in red feed the pigeons in St Marks Square. View of buildings from the water. Bridge of Sighs, Ponte dei Sospiri. Gondolas float on the water, reflections. Artistic shots. The Doge's Palace. A smiling woman in a yellow dress stands with arms outstretched, pigeons resting on her hands in St Marks square. People having coffee. North Italian lakes. Views of snow covered mountains, villages and mountain roads.

Titolo: senza titolo (*Vienna Austria to Italy*).

Autore delle riprese: autore sconosciuto

Anno: anni '60

Durata: 07' 41"

Formato pellicola originale: n.d.

Colore: colore

Traccia audio: assente

Archivio conservatore: HuntleyFilmArchives

Fondo archivistico: n.d.

Codice identificativo presso l'archivio: Film 1046885

Link per la visualizzazione online:

<https://www.huntleyarchives.com/preview.asp?image=1046885&itemw=4&itemf=0001&itemstep=1&itemx=16>

Utente che ha condiviso il filmato: HuntleyFilmArchives

Data ultima visualizzazione: 14/09/2018

Contenuto (descrizione): Austria. Cattle being driven along road. Mountain views (rock mountains) with mist. Cattle in field. Rock mountains and snow. A small white church with mountains in background. Village surrounding the church with mountains in view. Venice, Italy. Gondolas. Basilica de Santa Maria. Restaurant by Grand Canal. Doges Palace. St Marks Square. Ornate stonework. St Marks Basilica. Four horses. Winged Lion. Overhead view of gondolas. Back streets, canals and bridges.

Florence, Italy. Statue of David by Michelangelo. Hercules and Cacus Statue. Ponte Vecchio Bridge. Boy fishing with rod. Bell Tower. Florence Cathedral Basilica di Santa Maria del Fiore. The leaning tower of Pisa. Tourists around viewing the tower. More views of tower indicating how it leans, through an arch and showing it aside the building next to it. Landscape views. Valley with village and church and terraced fields. Harbour with small beach and sun parasols. Boats in harbour. Coastline. River with people washing on the bank. Bell tower. Mountains. Car on roadside. Passenger boats cruising the river. Landscape views and village in valley with white houses.

Parole chiave (luoghi): Vienna; Austria; Italy; Austria; Venice; Italy; Basilica de Santa Maria; Grand Canal; Doges Palace; St Marks Square; St Marks Basilica; Florence; Italy; Ponte Vecchio Bridge; Basilica di Santa Maria del Fiore; The leaning tower of Pisa.

Titolo: *Florence 1967*

Autore delle riprese: autore sconosciuto (americano)

Anno: October 1967

Durata: 07' 45"

Formato pellicola originale: 8mm

Colore: colore

Traccia audio: assente (audio aggiunto successivamente alla fase di digitalizzazione)

Archivio conservatore: Collezione privata Footageforpro

Fondo archivistico: n.d.

Codice identificativo presso l'archivio: n.d.

Link per la visualizzazione online:

<https://footageforpro.com/florence-1967/>

Utente che ha condiviso il filmato: Footageforpro

Data ultima visualizzazione: 12/09/2018

Contenuto (descrizione): Found footage of an 8 mm home movie shot by a Californian filmmaker while visiting Italy on October 1967. It contains stock footage of the Dome, Santa Croce, Piazzale Michelangelo, panoramas of the city, Palazzo Pitti, Boboli Gardens, Palazzo Vecchio, Piazza della Signoria, Loggia dei Lanzi, pedestrians, shopping, Old Bridge and more.

Parole chiave (luoghi): Italy; Dome; Santa Croce; Piazzale Michelangelo; Palazzo Pitti; Boboli Gardens; Palazzo Vecchio; Piazza della Signoria; Loggia dei Lanzi.

Titolo: *Pisa 1967*

Autore delle riprese: autore sconosciuto (americano)

Anno: October 1967
Durata: 02' 11"
Formato pellicola originale: 8mm
Colore: colore
Traccia audio: assente (audio aggiunto successivamente alla fase di digitalizzazione)
Archivio conservatore: Collezione privata Footageforpro
Fondo archivistico: n.d.
Codice identificativo presso l'archivio: n.d.
Link per la visualizzazione online:
<https://www.youtube.com/watch?v=S4whAtGyweA>
Utente che ha condiviso il filmato: Footageforpro
Data ultima visualizzazione: 13/09/2018
Contenuto (descrizione): Found footage of an 8 mm home movie shot by a Californian filmmaker while visiting Italy on October 1967. It contains stock footage of the leaning tower, the Dome, Piazza dei Miracoli, a horse carriage, Normale University entrance and more.
Parole chiave (luoghi): Pisa; Dome; Piazza dei Miracoli; Normale University.

Titolo: *Florence 1974*

Autore delle riprese: autore sconosciuto (austriaco)
Anno: 1974
Durata: 02' 49"
Formato pellicola originale: Super8
Colore: colore
Traccia audio: assente (audio aggiunto successivamente alla fase di digitalizzazione)
Archivio conservatore: Collezione privata Footageforpro
Fondo archivistico: n.d.
Codice identificativo presso l'archivio: n.d.
Link per la visualizzazione online:
<https://www.youtube.com/watch?v=9npBu5OGgHk>
Utente che ha condiviso il filmato: Footageforpro
Data ultima visualizzazione: 13/07/2018
Contenuto (descrizione): This home movie was shot by an Austrian filmmaker in super 8 at 24 frames per second.
Parole chiave (luoghi): Florence.

Titolo: *Florence 1979*

Autore delle riprese: autore sconosciuto (austriaco)
Anno: 1979
Durata: 09' 46"
Formato pellicola originale: Super8
Colore: colore
Traccia audio: assente (audio aggiunto successivamente alla fase di digitalizzazione)
Archivio conservatore: Collezione privata Footageforpro
Fondo archivistico: n.d.
Codice identificativo presso l'archivio: n.d.

Link per la visualizzazione online:

<https://www.youtube.com/watch?v=S4whAtGyweA>

Utente che ha condiviso il filmato: Footageforpro

Data ultima visualizzazione: 14/09/2018

Contenuto (descrizione): A super 8 home movie shot by an Austrian Filmmaker from 24th July until 9th August 1979.

Parole chiave (luoghi): Florence.

Titolo: *Montecatini Terme, Italy 1974*

Autore delle riprese: autore sconosciuto (austriaco)

Anno: 1974

Durata: 05' 49"

Formato pellicola originale: Super8

Colore: colore

Traccia audio: assente (audio aggiunto successivamente alla fase di digitalizzazione)

Archivio conservatore: Collezione privata Footageforpro

Fondo archivistico: n.d.

Codice identificativo presso l'archivio: n.d.

Link per la visualizzazione online:

<https://footageforpro.com/montecatini-terme-italy-1974/>

Utente che ha condiviso il filmato: Footageforpro

Data ultima visualizzazione: 14/09/2018

Contenuto (descrizione): An home movie shot in super 8 at 24 fps in the thermal spa destination of Montecatini, Italy, by an Austrian filmmaker during summertime.

Parole chiave (luoghi): Montecatini; Italy.

Titolo: *Pisa 1974*

Autore delle riprese: autore sconosciuto (austriaco)

Anno: 1974

Durata: 02' 45"

Formato pellicola originale: Super8

Colore: colore

Traccia audio: assente (audio aggiunto successivamente alla fase di digitalizzazione)

Archivio conservatore: Collezione privata Footageforpro

Fondo archivistico: n.d.

Codice identificativo presso l'archivio: n.d.

Link per la visualizzazione online:

<https://footageforpro.com/pisa-1974/>

Utente che ha condiviso il filmato: Footageforpro

Data ultima visualizzazione: 13/07/2018

Contenuto (descrizione): An home movie shot by an austrian filmmaker in super 8 at 24 frame per second mostly in Piazza dei Miracoli. Few information about the city: Pisa was known as one of the 4 Maritime republic during the Middle Ages. During the years the city was silted up and today the distance between Piazza dei Miracoli and the Tyrrhenian Sea is about 10 Km.

Parole chiave (luoghi): Piazza dei Miracoli; Pisa.

Titolo: *Florence 1961*

Autore delle riprese: autore sconosciuto (britannico)

Anno: 1961

Durata: 4' 59"

Formato pellicola originale: 8mm

Colore: colore

Traccia audio: assente (audio aggiunto successivamente alla fase di digitalizzazione)

Archivio conservatore: Collezione privata Footageforpro

Fondo archivistico: n.d.

Codice identificativo presso l'archivio: n.d.

Link per la visualizzazione online:

<https://footageforpro.com/florence-1961/>

Utente che ha condiviso il filmato: Footageforpro

Data ultima visualizzazione: 09/09/2018

Contenuto (descrizione): An 8 mm home movie shot by a British filmmaker touring Italy during summertime.

Parole chiave (luoghi): Italy; Florence.

Titolo: *San Gimignano 1961*

Autore delle riprese: autore sconosciuto (inglese)

Anno: 1961

Durata: 02' 13"

Formato pellicola originale: 8mm

Colore: colore

Traccia audio: assente (audio aggiunto successivamente alla fase di digitalizzazione)

Archivio conservatore: Collezione privata Footageforpro

Fondo archivistico: n.d.

Codice identificativo presso l'archivio: n.d.

Link per la visualizzazione online:

<https://footageforpro.com/san-gimignano-1961/>

Utente che ha condiviso il filmato: Footageforpro

Data ultima visualizzazione: 21/08/2018

Contenuto (descrizione): An 8 mm home movie shot by a British filmmaker touring Italy during summertime.

Parole chiave (luoghi): San Gimignano.

Titolo: *Siena 1961*

Autore delle riprese: autore sconosciuto (inglese)

Anno: 1961

Durata: 04' 24"

Formato pellicola originale: 8mm

Colore: colore

Traccia audio: assente (audio aggiunto successivamente alla fase di digitalizzazione)

Archivio conservatore: Collezione privata Footageforpro
Fondo archivistico: n.d.
Codice identificativo presso l'archivio: n.d.
Link per la visualizzazione online:
<https://footageforpro.com/siena-1961/>
Utente che ha condiviso il filmato: Footageforpro
Data ultima visualizzazione: 09/09/2018
Contenuto (descrizione): An 8 mm home movie shot by a British filmmaker touring Italy during summertime.
Parole chiave (luoghi): Siena.

Titolo: *Italië vacantie 1968 Deel II (Vacanze in Italia 1968 Parte II)*
Autore delle riprese: autore sconosciuto (olandese)
Anno: 1968
Durata: 80 m
Formato pellicola originale: 16mm
Colore: colore
Traccia audio: assente
Archivio conservatore: EyeFilm Institute Archive
Fondo archivistico: Onbekend (autore sconosciuto)
Codice identificativo presso l'archivio: FLM137678
Link per la visualizzazione online: non disponibile
Contenuto (descrizione): Filmati amatoriali di un viaggio nell'Italia settentrionale. La prima parte del viaggio in Italia non è presente [in archivio].
Parole chiave (luoghi): Italië; Siena; Pisa; Venetië; Florence; Siena.

Titolo: *Reis door Italie 1937 Deel 3 (Viaggio in Italia 1937 - parte III)*
Autore delle riprese: autore sconosciuto (olandese)
Anno: 1937
Durata: 15' 01"
Formato pellicola originale: 16mm
Colore: bianco e nero
Traccia audio: assente
Archivio conservatore: Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid
Fondo archivistico: Collezione 2149
Codice identificativo presso l'archivio: 1667599
Link per la visualizzazione online:
<http://www.amateurfilmplatform.nl/films/reis-door-italie-1937-deel-3>
Utente che ha condiviso il filmato: Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid
Data ultima visualizzazione: 17/08/2018
Contenuto (descrizione): Registrazioni amatoriali di una vacanza trascorsa in Italia nel 1937. La presente pellicola (terza di quattro) mostra il viaggio nelle località di Amalfi, Pompei, presso il Vesuvio, e nelle città di Napoli, Firenze e Bologna.
Parole chiave (luoghi): Bologna; Florence; Vesuvius; Italië; Pompeï.

Titolo: *Vakantie in Italië (Vacanze in Italia)*
Autore delle riprese: autore sconosciuto (olandese)
Anno: 1951-1952
Durata: 245m
Formato pellicola originale: 16mm
Colore: bianco e nero
Traccia audio: assente
Archivio conservatore: EyeFilm Institute Archive
Fondo archivistico: Onbekend (autore sconosciuto)
Codice identificativo presso l'archivio: FLM70274
Link per la visualizzazione online: non disponibile
Contenuto (descrizione): Documento amatoriale semi-professionale di un viaggio attraverso l'Italia, con titoli iniziali e intermedi.
Parole chiave (luoghi): Zwitterland; Alpen; Italië; Milaan; Pompeji; Capri; Sicilië; Taormina; Rome; Assisi; Florence; Siracusa (Italië); Messina (Italië).

Titolo: *Siena 1974*
Autore delle riprese: autore sconosciuto (tedesco)
Anno: October 1974
Durata: 01' 09"
Formato pellicola originale: Super8
Colore: colore
Traccia audio: assente (audio aggiunto successivamente alla fase di digitalizzazione)
Archivio conservatore: Collezione privata Footageforpro
Fondo archivistico: n.d.
Codice identificativo presso l'archivio: n.d.
Link per la visualizzazione online:
<https://footageforpro.com/siena-1974/>
Utente che ha condiviso il filmato: Footageforpro
Data ultima visualizzazione: 17/08/2018
Contenuto (descrizione): This film was shot in October 1974 by a West German filmmaker. You can see the Duomo and Piazza del Campo, the place where the Palio is held.
Parole chiave (luoghi): Siena; Duomo; Piazza del Campo.

Titolo: senza titolo
Autore delle riprese: Stefano Aiazzi, (italiano)
Anno: 1971
Durata: 04' 19"
Formato pellicola originale: 8mm
Colore: colore
Traccia audio: assente
Archivio conservatore: 8mmezzo
Fondo archivistico: n.55 Aiazzi
Codice identificativo presso l'archivio: 01AiazziS01
Link per la visualizzazione online: non disponibile

Contenuto (descrizione): bambini che giocano al mare, Isola d'Elba, spiaggia, mare pulito, acqua

Parole chiave (luoghi): Isola d'Elba

Titolo: Estate '72

Autore delle riprese: Giorgio Allori, (italiano)

Anno: 1972

Durata: 22' 31"

Formato pellicola originale: 8mm

Colore: colore

Traccia audio: assente

Archivio conservatore: 8mmezzo

Fondo archivistico: n.01 AlloriG

Codice identificativo presso l'archivio: 01Allori2

Link per la visualizzazione online: non disponibile

Contenuto (descrizione): Bambino che fa i compiti a casa - costiera Amalfitana -Amalfi - baia - Paestum - Famiglia in vacanza al lago - La Sila -Funivia in montagna estiva - Costiera Ionica - Reggio Calabria - Scilla Tropea - Lago di Massaciuccoli - Alpi Apuane (campo Cecina) - Volterra - San Gimignano

Parole chiave (luoghi): Amalfi; Paestum; La Sila; Reggio Calabria; Scilla; Tropea; Lago di Massaciuccoli; Alpi Apuane (campo Cecina); Volterra; San Gimignano.

Titolo: *Gite a Vignola, in Umbria e a Firenze* (denominazione originale "Aprile '77 Umbria")

Autore delle riprese: Bruno Barbieri (italiano)

Anno: aprile 1977

Durata: 25' 57"

Formato pellicola originale: Super8

Colore: colori

Traccia audio: assente

Archivio conservatore: Home Movies – Archivio nazionale del film di famiglia (Bologna)

Fondo archivistico: Bruno Barbieri

Codice identificativo presso l'archivio: IT-CPA-AV0043-0000003

Link per la visualizzazione online:

<http://www.cittadegliarchivi.it>

Data ultima visualizzazione: 15/09/2018

Contenuto (descrizione): Montaggio di filmati girati nell'aprile del 1977 in occasione di alcune gite della famiglia Barbieri assieme ad alcuni amici a Vignola, in provincia di Modena, in alcune località umbre, e a Firenze nell'autunno dello stesso anno.

Parole chiave (luoghi): Vignola; Umbria; Trasimeno, lago; Maggiore, isola; Maggiore, isola, castello Guglielmi; Castiglione del Lago; Marmore, cascata delle; Assisi; Assisi, basilica papale di S. Francesco; Firenze; Firenze, ponte Vecchio; Firenze, chiesa di S. Maria del Fiore; Firenze, palazzo Vecchio; Firenze, Lungarno; Firenze, palazzo della Borsa;

Titolo: senza titolo

Autore delle riprese: Bolognesi, (italiana)
Anno: 1962
Durata: 2' 34"
Formato pellicola originale: 8mm
Colore: colore
Traccia audio: assente
Archivio conservatore: 8mmezzo
Fondo archivistico: n.90 Bolognesi
Codice identificativo presso l'archivio: 090Bolognesi06.1
Link per la visualizzazione online: non disponibile
Contenuto (descrizione): campeggio libero a Marina di Bibbona - gara ciclistica - bambini - vespa - macchina - gita in carrozza - hotel mediterraneo - Firenze
Parole chiave (luoghi): Marina di Bibbona; Firenze

Titolo: senza titolo
Autore delle riprese: Elda Bonsignori, (italiana)
Anno: 1973
Durata: 10' 51"
Formato pellicola originale: Super8
Colore: colore
Traccia audio: assente
Archivio conservatore: 8mmezzo
Fondo archivistico: n.58 Bonsignori
Codice identificativo presso l'archivio: 058BonsignoriE01
Link per la visualizzazione online: non disponibile
Contenuto (descrizione): ragazzi che giocano a basket -partita - fortezza vecchia Livorno - bambini che giocano - scivolo - campeggio - tende - bagni rosa Tirrenia - ragazzi che giocano in spiaggia -bambini che giocano a pallone in spiaggia - pic-nic - primo maggio scampagnata - pranzo all'aperto - san rossore - gruppo di amici - macchine parcheggiate fiat 124 - 850
Parole chiave (luoghi): Tirrenia; Livorno

Titolo: senza titolo (*Eva Braun private motion pictures*)
Autore delle riprese: Eva Braun (tedesca)
Anno: 1938
Durata: 32' 31"
Formato pellicola originale: 16mm
Colore: colore
Traccia audio: assente
Archivio conservatore: Holocaust Memorial Museum
Fondo archivistico: Eva Braun
Codice identificativo presso l'archivio: 242.2 R6
Link per la visualizzazione online:
<https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1000354>
Utente che ha condiviso il filmato: Holocaust Memorial Museum
Data ultima visualizzazione: 12/07/2018

Contenuto (descrizione): Filmato girato durante il soggiorno di Eva Braun in Italia nel 1940.
Parole chiave (luoghi): Florence, Italy; Copenhagen, Denmark; Berchtesgaden, Germany; Obersalzberg, Germany; Munich, Germany

Titolo: *Vakantie Italie (Vacanza in Italia)*

Autore delle riprese: Klaas Brouwer

Anno: 1965

Durata: 21' 23"

Formato pellicola originale: 8mm

Colore: colore

Traccia audio: musiche aggiunte in montaggio

Archivio conservatore: Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid

Fondo archivistico: Klaas Brouwer

Codice identificativo presso l'archivio: 132.167

Link per la visualizzazione online:

<http://www.amateurfilmplatform.nl/films/vakantie-italie-1>

Data ultima visualizzazione: 12/07/2018

Contenuto (descrizione): Filmati amatoriali girati durante una vacanza estiva trascorsa in Italia nel 1965

Parole chiave (luoghi): Italie.

Titolo: *La comunione di Barbara Minardi, il 60° compleanno di Corrado Calanchi, le vacanze a Marina di Ravenna e a Pola e il 30° anniversario di matrimonio del cineamatore* (denominazione originale "5/10/81 1981 8mm 120 1981 Barbara, I' Comunione 10 Maggio 1981 Corrado, 60° anniv. 28/29 Giugno 981 ...poi...al mare 3 luglio 1981 Pola 3 agosto 1981 Stefano senza barba 30 AGOSTO 1981 30 anni di matrimonio 1° settembre 81 ciao...alberi 3 novembre 1981")

Autore delle riprese: Corrado Calanchi (italiano)

Anno: 10 maggio 1981 - 3 novembre 1981

Durata: 29' 27"

Formato pellicola originale: 8mm

Colore: colori

Traccia audio: assente

Archivio conservatore: Home Movies – Archivio nazionale del film di famiglia

Fondo archivistico: Corrado Calanchi

Codice identificativo presso l'archivio: IT-CPA-AV0011-000003

Link per la visualizzazione online:

<http://www.cittadegliarchivi.it>

Data ultima visualizzazione: 21/08/2018

Contenuto (descrizione): Montaggio di filmati girati in località e occasioni diverse nel corso del 1981: la prima comunione di Barbara Minardi, nipote del cineamatore, il 10 maggio, il 60° compleanno di Corrado Calanchi il 28 giugno, una giornata al mare a Marina di Ravenna a luglio, una gita a Pola il 3 agosto, il 30° anniversario di matrimonio di Corrado Calanchi e Maria Minardi il 1° settembre e il taglio degli alberi nel giardino condominiale della famiglia Calanchi il 3 novembre.

Parole chiave (luoghi): Bologna; Casteldebole; Marina di Ravenna.

Titolo: *Matrimonio di Stefano Calanchi e Silvia Albertazzi, gite varie in Italia e il 18° compleanno di Cristina Calanchi, 30 novembre 1974 - 8 marzo 1976, 8mm, colore, 20' 41''*.

Autore delle riprese: Corrado Calanchi (italiano)

Anno: 30 novembre 1974 - 8 marzo 1976

Durata: 20' 41''

Formato pellicola originale: 8mm

Colore: colori

Traccia audio: assente

Archivio conservatore: Home Movies – Archivio nazionale del film di famiglia (Bologna)

Fondo archivistico: Corrado Calanchi

Codice identificativo presso l'archivio: IT-CPA-AV0011-0000022

Link per la visualizzazione online:

<http://www.cittadegliarchivi.it>

Data ultima visualizzazione: 15/10/2018

Contenuto (descrizione): Montaggio di filmati girati in occasioni e località diverse tra il 1974 e il 1976. Il matrimonio di Stefano Calanchi e Silvia Albertazzi a Bologna l'11 novembre del 1974, gite della famiglia Calanchi ad Arezzo, a Orvieto, a Bolsena e a Roma, in occasione dell'Anno Santo, nel 1975, e il 18° compleanno di Cristina Calanchi, figlia del cineamatore, l'8 marzo del 1976.

Parole chiave (luoghi): Bologna; chiesa di S. Egidio Bologna; quartiere S. Donato Arezzo; Orvieto; duomo Bolsena; basilica di S. Cristina Bolsena; lago di Bagnoregio Civita Roma; Eur; Città del Vaticano; basilica di S. Pietro Bologna; santuario S. Maria del Baraccano.

Titolo: *Raduni annuali artieri 6°- 7°- 8°*

Autore delle riprese: Corrado Calanchi (italiano)

Anno: 8 maggio 1977 - 24 giugno 1979

Durata: 26' 31''.

Formato pellicola originale: 8mm

Colore: colori

Traccia audio: assente

Archivio conservatore: Home Movies – Archivio nazionale del film di famiglia

Fondo archivistico: Corrado Calanchi

Codice identificativo presso l'archivio: IT-CPA-AV0011-0000026

Link per la visualizzazione online:

<http://www.cittadegliarchivi.it>

Data ultima visualizzazione: 15/10/2018

Contenuto (descrizione): Montaggio di filmati girati in occasione del 6°, 7° e 8° raduno annuale artieri organizzato dall'Associazione Anget, per la quale Calanchi ricopriva in quegli anni il ruolo di Presidente, e al quale partecipavano il gruppo di ex combattenti nel reggimento artieri assieme alle loro rispettive famiglie, tra i quali Bruno Calamai. L' 8 maggio del 1977 il raduno si svolse a Castel del Rio, il 7 maggio del 1978 a Reggello e dal 22 al 24 giugno del 1979 a Nova Levante.

Parole chiave (luoghi): Castel del Rio; Castel del Rio, piazza della Repubblica; Reggello; Bologna, autostazione; Nova Levante; Merano

Titolo: *Vacanze estive a Maresca e all'isola d'Elba*

Autore delle riprese: Corrado Calanchi (italiano)

Anno: 1962

Durata: 23' 14"

Formato pellicola originale: 8mm

Colore: colori

Traccia audio: assente

Archivio conservatore: Home Movies – Archivio nazionale del film di famiglia

Fondo archivistico: Corrado Calanchi

Codice identificativo presso l'archivio: IT-CPA-AV0011-0000008

Link per la visualizzazione online:

<http://www.cittadegliarchivi.it>

Data ultima visualizzazione: 15/10/2018

Contenuto (descrizione): Montaggio di filmati girati durante le vacanze della famiglia Calanchi nel corso del 1962, nelle località di Pracchia e Maresca, in provincia di Pistoia, e all'isola d'Elba.

Parole chiave (luoghi): Bologna; Pracchia; Mammiano Basso; Populonia; Piombino porto; Isola d'Elba; Pareti; Porto Azzurro; Portoferraio; Portoferraio, villa S. Martino; Maresca; Appennino toscano-emiliano.

Titolo: *Reis naar Italië (Viaggio in Italia)*

Autore delle riprese: J. Camphuis

Anno: fine anni '30

Durata: 19' 42"

Formato pellicola originale: 16mm

Colore: bianco e nero, colore

Traccia audio: assente

Archivio conservatore: Gronings AudioVisueel Archief

Fondo archivistico: J. Camphuis

Codice identificativo presso l'archivio: AV0849

Link per la visualizzazione online:

<http://www.amateurfilmplatform.nl/films/reis-naar-italie>

Utente che ha condiviso il filmato: Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid

Data ultima visualizzazione: 21/08/2018

Contenuto (descrizione): Film girato dalla famiglia Camphuis durante un viaggio in Italia alla fine degli anni '30 in occasione del quale vengono visitate le città di Pisa, Firenze e Venezia.

Parole chiave (luoghi): België; Zwitserland; Frankrijk; Hongarije; Italië; Oostenrijk; Luxembourg.

Titolo: senza titolo

Autore delle riprese: Castellani, (italiano)

Anno: 1955
Durata: 7' 18"
Formato pellicola originale: 8mm
Colore: bianco e nero
Traccia audio: assente
Archivio conservatore: 8mmezzo
Fondo archivistico: n.67 Castellani
Codice identificativo presso l'archivio: 067CastellaniM2.1
Link per la visualizzazione online: non disponibile
Contenuto (descrizione): Bambina sull'altalena in terrazza Livorno - viale della libertà - Girotondo su terrazza - Famiglia in spiaggia a Tirrenia -- Famiglia in campagna - Seravezza - provincia Lucca -Toscana - ponte di corda -
Parole chiave (luoghi): Livorno; Tirrenia; Seravezza

Titolo: senza titolo
Autore delle riprese: Castellani, (italiano)
Anno: 1955
Durata: 4' 55"
Formato pellicola originale: 8mm
Colore: bianco e nero
Traccia audio: assente
Archivio conservatore: 8mmezzo
Fondo archivistico: n.67 Castellani
Codice identificativo presso l'archivio: 067CastellaniM2.2
Link per la visualizzazione online: non disponibile
Contenuto (descrizione): Bambina a guinzaglio - auto - fiat 1400 -Passo del Furlo - Garfagnana - Bagni di Lucca -Famiglia in gita in auto - Panoramica sui monti - Bambina su giostra - Bambina con padre su barca - remano - patino - Fano (Pesaro) -Bambina in mare con ciambella
Parole chiave (luoghi): Passo del Furlo; Garfagnana; Bagni di Lucca; Fano (Pesaro)

Titolo: senza titolo
Autore delle riprese: Castellani, (italiano)
Anno: 1955
Durata: 12' 27"
Formato pellicola originale: 8mm
Colore: bianco e nero
Traccia audio: assente
Archivio conservatore: 8mmezzo
Fondo archivistico: n.67 Castellani
Codice identificativo presso l'archivio: 067CastellaniM15
Link per la visualizzazione online: non disponibile
Contenuto (descrizione): Fano - spiaggia - stabilimento balneare - bambine che giocano sulla sabbia - mare - bagno - cabine - ombrelloni - sdraio -ristorante sul mare - viale della libertà - Livorno - bicicletta - Bagni Pancaldi - stabilimento balneare - spiaggetta - ciambella -via della libertà mamma in bici con bicicletta

Parole chiave (luoghi): Fano; Livorno; Bagni Pancaldi

Titolo: senza titolo

Autore delle riprese: Gianni Cavallini, (italiano)

Anno: 1974 (ca.)

Durata: 3' 32"

Formato pellicola originale: Super 8

Colore: colore

Traccia audio: assente

Archivio conservatore: 8mmezzo

Fondo archivistico: n.35 Casalini

Codice identificativo presso l'archivio: 035CasaliniG01

Link per la visualizzazione online: non disponibile

Contenuto (descrizione): Bambini che giocano al mare - gara di stunt alla rotonda di Livorno - bambini che giocano con le biciclette

Parole chiave (luoghi): Livorno

Titolo: senza titolo

Autore delle riprese: Gianni Cavallini, (italiano, livornese)

Anno: 1974

Durata: 3' 55"

Formato pellicola originale: Super 8

Colore: colore

Traccia audio: assente

Archivio conservatore: 8mmezzo

Fondo archivistico: n.35 Casalini

Codice identificativo presso l'archivio: 035CasaliniG03

Link per la visualizzazione online: non disponibile

Contenuto (descrizione): Famiglia al mare - bambini che giocano nel parco a calcio

Parole chiave (luoghi): n.d.

Titolo: *Frieders vacation in Europe* (titolo originale: *Lv Manila, March 19, 1936, Singapore, Rome, Venice, Budapest, Vienna, Prague, Paris*)

Autore delle riprese: Alex Frieder

Anno: 1936

Durata: 07' 52"

Formato pellicola originale: 16mm

Colore: bianco e nero

Traccia audio: assente

Archivio conservatore: Holocaust Memorial Museum

Fondo archivistico: Frieder Family Collection

Codice identificativo presso l'archivio: RG-60.1443

Link per la visualizzazione online:

<https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1004718>

Data ultima visualizzazione: 07/07/2018

Utente che ha condiviso il filmato: Holocaust Memorial Museum

Contenuto (descrizione): The Frieder family takes a vacation. The first shots show a tour of the Coliseum in Rome, family at 01:07:56, and a group of schoolboys. 01:08:27 Men and women in uniform pose and salute (fascist). Views of the Arch of Constantine, outside the Coliseum, more Italian architecture, ruins, and landscape. 01:09:48 The bronze East doors of the Florence Baptistery designed by Lorenzo Ghiberti. Pan across foggy Florence with Brunelleschi's dome in the distance. 01:10:18 Edna, Louise, and Alice and their mother Corinne feed birds outside St. Mark's Basilica in Venice. Ornate façade. 01:11:22 The Danube River and the Budapest skyline filmed from Buda. The family gets into a car. Locals in traditional Hungarian dress pose. Pan across Budapest and the Danube. 01:12:05 EXT of St. Matthias Church and the Parliament Dome in Budapest. City scenes and the landscape. 01:12:46 The family visits Prague. A clock marked with Hebrew characters at the Jewish Town Hall. Pinkas Synagogue and other buildings in the Jewish quarter of Prague. CU, statue of Rabbi Judah Loew ben Bezalel and the Golem at New Town Hall, as well as a sculpture of the Calvary on the Charles Bridge. More scenic views of Prague and the castle. Cathedral. 01:14:24 Pan of harbor, ships, and city on the coast. A French flag waves from a boat nearby. Men pose for the camera.

Parole chiave (luoghi): Rome, Italy; Budapest, Hungary; Venice, Italy; Prague, Czechoslovakia; France

Titolo: senza titolo

Autore delle riprese: Grasso, (italiano)

Anno: 1961

Durata: 35' 00"

Formato pellicola originale: 8mm

Colore: colore

Traccia audio: assente

Archivio conservatore: 8mmezzo

Fondo archivistico: n.68 Grasso

Codice identificativo presso l'archivio: 068GrassoC01

Link per la visualizzazione online: non disponibile

Contenuto (descrizione): Famiglia in traghetto per l'Isola d'Elba - mare - bambola - Famiglia in spiaggia - Bambina sulle giostre - Luna Park - viaggio in macchina -- Donne in bikini - Bambina gioca in spiaggia - Livorno - stabilimenti balneari - Pancaldi - Porto - Dentro casa - bambina che gioca in cortile - bambola - Tirrenia - spiaggia - Expo 1961 Torino - Famiglia in pineta - Gita in auto a Parigi - Arco di Trionfo - Champs Elysee - Vestiti in vetrina a Parigi - Centro commerciale? - Montmartre - Mouline Rouge - insegne luminose - Pigalle

Parole chiave (luoghi): Isola d'Elba; Livorno; Tirrenia; Parigi; Arco di Trionfo; Champs Elysee; Montmartre; Pigalle

Titolo: *Italie (Italia)*

Autore delle riprese: Henny Hogenbijn

Anno: senza data (forse seconda metà anni '50)

Durata: 36' 36"

Formato pellicola originale: 8mm

Colore: colore

Traccia audio: assente

Archivio conservatore: Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid

Fondo archivistico: Henny Hogenbijn

Codice identificativo presso l'archivio: 125 814

Link per la visualizzazione online:

<http://www.amateurfilmplatform.nl/films/italie-amateuropnamen-henny-hogenbijn>

Utente che ha condiviso il filmato: Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid

Data ultima visualizzazione: 21/08/2018

Contenuto (descrizione): Film amatoriale di Henny Hogenbijn su una vacanza in Italia a Pisa, Roma, Venezia, Matera, Bari, Brindisi, Taranto, nel Golfo di Salerno e a Amalfi.

Parole chiave (luoghi): Amalfi; Bari; Brindisi; Italië; Pisa; Rome; Salerno; Venetië.

Titolo: *Naar Het Land Van Sint-Franciscus en Een Reis Door Italie met Ford en Tent*

(*Per le terre di San Francesco e un viaggio in Italia in Ford e tenda*)

Autore delle riprese: Johann G. Hunningher

Anno: 1938

Durata: 32' 07"

Formato pellicola originale: 16mm

Colore: bianco e nero

Traccia audio: assente

Archivio conservatore: Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid

Fondo archivistico: Johann G. Hunningher

Codice identificativo presso l'archivio: 133 371

Link per la visualizzazione online:

<http://www.amateurfilmplatform.nl/films/naar-het-land-van-sint-franciscus-en-een-reis-door-italie-met-ford-en-tent>

Utente che ha condiviso il filmato: Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid

Data ultima visualizzazione: 21/08/2018

Contenuto (descrizione): Film amatoriale di Johan G. Hunningher su un viaggio nel Nord Italia, in Emilia Romagna, Toscana e Umbria.

Parole chiave (luoghi): Zwitserland; Rivièra; Modena; Tiber; Pisa; Perúgia; Simplonpas; Carrara; Apenijnen; Assisi; Siena; Lago Maggiore; Florence; Italië.

Titolo: *Italiëreis 1937 (Viaggio in Italia 1937)*

Autore delle riprese: Felix Koller

Anno: 1937

Durata: 85m.

Formato pellicola originale: 16mm

Colore: bianco e nero

Traccia audio: assente

Archivio conservatore: EyeFilm Institute Archive

Fondo archivistico: Felix Koller

Codice identificativo presso l'archivio: FLM149222

Link per la visualizzazione online: non disponibile

Contenuto (descrizione): Dopo un viaggio in nave dall'Egitto, Felix e Cholly Koller giungono in Italia, dove visitano Pisa, Firenze, Siena e Padova.

Parole chiave (luoghi): Egypte; Italië; Pisa; Firenze; Siena; Padova.

Titolo: *Sightseeing in Switzerland and Italy* (titolo originale *1927 Trip to Alsace*)

Autore delle riprese: Carl Henry Levy (americano)

Anno: 27 giugno – 13 luglio 1927

Durata: 18' 14"

Formato pellicola originale: 16mm

Colore: bianco e nero

Traccia audio: assente

Archivio conservatore: Holocaust Memorial Museum

Fondo archivistico: Carl Henry Levy

Codice identificativo presso l'archivio: RG-60.1473

Link per la visualizzazione online:

<https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1004747>

Utente che ha condiviso il filmato: Holocaust Memorial Museum

Data ultima visualizzazione: 12/08/2018

Contenuto (descrizione): June 27-29, 1927. Lucerne, Switzerland, views of the lake of Lucerne.

01:30:49 The Palace Hotel with mountains in BG. Covered bridge and the marketplace at Lucerne. Street scenes, bicycles, pedestrians crossing a bridge, Swiss flag on a building. Very brief CU of Carl. Lakeside views as the family travels to the Rigi tourist mountain with a cog railway. Brief MS of train at station.

01:32:19 June 29 to July 1, 1927. MS, Lake Como. Family members on a boat in Italy on Lake Como. Lakeside buildings, flag waving in wind on boat.

01:33:05 July 1-6, 1927. Hotel Excelsior at Lido Beach near Venice where the Levy family stayed for five days. The group poses together. At Piazza San Marco, Dora Hartman and August Levy feed the pigeons. Drinking and eating at an outdoor restaurant on an island nearby where glass and lace are made, street scenes. Gondolas along the canals in Venice. 01:35:20 Gondola ride. Lido Beach. Family at cabana. Ornate buildings at Piazza San Marco in Venice. View of the famous sights from a motorboat trip around the canals, including the Rialto bridge

01:38:38 July 6-8, 1927. Aerial view of Florence, Italy, including Il Duomo.

01:39:02 July 8-13, 1927. The Colosseum in Rome. Sightseeing in Rome. 01:40:18 Ruins at Tivoli, the summer home for Roman emperors and Italian aristocracy. Waterfall. City of Tivoli.

01:41:17 Gardens of the Villa d'Este estate with fountains. 01:43:03 Roman forum. Ruins. City views taken from the Monument to Victor Emmanuel II, first king of unified Italy, completed in 1925. Pan of the marble monument building. Robert Levy on the steps of the monument. Pan of church on the outskirts of Rome. Equestrian monument to Garibaldi. 01:45:56 Long aerial view of Rome including the Vatican and St Peter's Basilica. 01:46:16 Trevi Fountain. Closer view of St. Peter's Basilica exterior. Very brief glimpse of automobile.

Parole chiave (luoghi): Lucerne; Lucerne; Switzerland; Rome, Italy; Vatican City; Venice, Italy; Florence, Italy; Switzerland.

Titolo: senza titolo (file 1)

Autore delle riprese: Rodolfo Liscia

Anno: prima metà anni '30.

Durata: 13' 16"

Formato pellicola originale: 9,5 mm

Colore: bianco e nero

Traccia audio: assente

Archivio conservatore: archivio privato Liscia

Fondo archivistico: n.d.

Codice identificativo presso l'archivio: n.d.

Link per la visualizzazione online: n.d.

Contenuto (descrizione): Montaggio di film della famiglia Liscia. Matrimonio di Vittorina con Max Ottolenghi. Operazione condotta da Adolfo Liscia presso il reparto di chirurgia dell'ospedale di Livorno. Lea Corcos sulle piste innevate dell'Abetone. Estate nella Villa Giulia di Antignano.

Parole chiave (luoghi): Livorno, Antignano.

Titolo: senza titolo (file 2)

Autore delle riprese: Rodolfo Liscia

Anno: prima metà anni '30.

Durata: 12' 37"

Formato pellicola originale: 9,5 mm

Colore: bianco e nero

Traccia audio: assente

Archivio conservatore: archivio privato Liscia

Fondo archivistico: n.d.

Codice identificativo presso l'archivio: n.d.

Link per la visualizzazione online: n.d.

Contenuto (descrizione): Montaggio di film della famiglia Liscia. Gita a Nizza. Riprese della famiglia nella Villa Giulia di Antignano. Gita a Firenze in occasione della fiera dei fiori. Matrimonio. Immagini della famiglia Liscia in spiaggia. Riprese girate nel parco di Villa Giulia ad Antignano. Riprese di sciatori nelle piste innevate dell'Abetone.

Parole chiave (luoghi): Nizza, Antignano; Firenze; Abetone.

Titolo: *Touring Italy: horse race; cathedral;* (titolo originale *Italy 1937 III*)

Autore delle riprese: Ralph H. Major (americano)

Anno: 1937

Durata: 15' 09"

Formato pellicola originale: 16mm

Colore: bianco e nero

Traccia audio: assente

Archivio conservatore: Holocaust Memorial Museum

Fondo archivistico: Carl Henry Levy

Codice identificativo presso l'archivio: RG-60.0184

Link per la visualizzazione online:

<https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn596150>

Utente che ha condiviso il filmato: Holocaust Memorial Museum

Data ultima visualizzazione: 07/09/2018

Contenuto (descrizione): "The Palio at Siena" Attending the horse race in Siena. HAS of riders dressed in elaborate costumes, marching band on streets. Crowd, balloons. Interiors, ceremony. Large crowd in square. 01:01:55 (switches to color). Procession of riders into the stadium, horses, flag-waving. Costumes represent the different city wards. 01:03:55 (switches to black and white) The ceremony proceeds, including elaborate floats. Horse racing. Flag-waving. "The Cathedral at Orvieto" (color) VAR, EXT of the cathedral. 01:06:51 "The Ponte Vecchio at Florence" (color) Scenic views of homes along the river in Florence. 01:07:28 "San Marino The Oldest and Smallest Republic in the World" (black and white) Roman buildings built into the hillside in the enclave of San Marino. Cathedral. Mountains. "Venice The New Entrance" Road with one truck. Man dressed in white directs traffic. Pan of four-story building "Officina Autorizzata". Bridge over the canal in Venice, boats, tourist views. Train. 01:10:22 "St Mark's Square" (color) St. Mark's Basilica and clocktower on Piazza San Marco in Venice. "A Funeral on the Grand Canal" (black and white) Funeral procession along the canal, flowers, clergy, coffin on decorated gondola, proceeds along the Grand Canal. Cafe. 01:14:07 "The Dolomites" Mountains, pine trees, lake. KODAK.

Parole chiave (luoghi): Florence, Italy; Venice, Italy; Siena, Italy;

Titolo: *The World Through a View Finder, Part II*

Autore delle riprese: Edwin Mayer, Minnie Mayer (statunitensi)

Anno: anni '50

Durata: 56' 28"

Formato pellicola originale: n.d.

Colore: colore

Traccia audio: assente

Archivio conservatore: Texas Archive of the Moving Image

Fondo archivistico: Betty Mayer

Codice identificativo presso l'archivio: n.d.

Link per la visualizzazione online:

https://www.texasarchive.org/library/index.php?title=2016_04884

Utente che ha condiviso il filmato: Texas Archive of the Moving Image

Data ultima visualizzazione: 07/09/2018

Contenuto (descrizione): This amateur film captures Edwin and Minnie Mayer's worldwide adventure across Australia, Asia, Africa, and Europe in the 1950s. This segment documents stops in Thailand, India, Egypt, Greece, Vatican City, Italy, the Netherlands, and England. In Bangkok, the Mayers visit an assortment of Buddhist temples, including Wat Arun. They see even more temples in India, where they also visit the Taj Mahal. Next, the Mayers venture to Egypt, exploring numerous ancient sites in Giza and Luxor. The couple continues their tour of the ancient world in Greece, visiting the ruins of several temples. Then, the Mayers head for Italy, making stops in Vatican City, Rome, Florence, and Venice. After a stop in the Netherlands, the couple concludes their adventure in England, where they watch the changing of the guard outside Buckingham Palace in London.

Parole chiave (luoghi): Taj Mahal; Agra; London, Buckingham Palace; Victoria Memorial; Queen's Guard; Asia; Africa; Europe; Thailand; Bangkok; Wat Arun temple; India; Ganges River; Egypt; Nile River; Cairo; Giza; Sphinx; Great Pyramids; Luxor; Karnak Temple; Valley of the Kings; Mortuary Temple of Hatshepsut; Canal of Corinth; Corinth Canal; Gulf of Corinth; Greece; Temple of Apollo; Corinth; Athens; Vatican City; Italy; Rome; Florence;

Venice; St. Peter's Basilica; St. Peter's Square; Monument of Vittorio Emanuele II; Altare della Patria; Colosseum; Olympic Stadium; Cathedral of St. Mary of the Flower Duomo; Basilica of St. Mary of Health; Santa Maria della Salute; St. Mark's Square; Piazza San Marco; Netherlands; Holland; United Kingdom; Great Britain; England; Florence Cathedral; St. Mark's Basilica; Tudor house.

Titolo: *Partita di calcio Bologna-Fiorentina e gite varie (denominazione originale "1958 Firenze stadio Fiorentina-Bologna - PD e VE")*

Autore delle riprese: Emilio Nicoletti (italiano)

Anno: 1958

Durata: 12' 17"

Formato pellicola originale: 8mm

Colore: bianco e nero

Traccia audio: assente

Archivio conservatore: Home Movies – Archivio nazionale del film di famiglia (Bologna)

Fondo archivistico: Emilio Nicoletti

Codice identificativo presso l'archivio: IT-CPA-AV0022-0000005

Link per la visualizzazione online:

<http://www.cittadegliarchivi.it>

Data ultima visualizzazione: 15/10/2018

Contenuto (descrizione): Montaggio di filmati girati nel 1958 in diverse località italiane e in diverse occasioni. La partita della squadra di calcio del Bologna con la Fiorentina a Firenze, una gita a Padova, una gita a Venezia e al Lido di Venezia, le vacanze estive a Milano Marittima e una gita a Ravenna.

Parole chiave (luoghi): Bologna; Bologna, stazione centrale; Firenze; Firenze, stadio comunale Artemio Franchi; Firenze, basilica di S. Maria Novella; Venezia; Venezia, Lido di Venezia; Ravenna; Ravenna, basilica S. Apollinare in Classe; Milano Marittima; Padova; Padova, basilica di S. Antonio.

Titolo: *Gita a Grottammare e a Firenze e vacanze a Mentone (denominazione originale "Firenze 1976 gita Mentone 1976 (Cavalli)")*

Autore delle riprese: Pietro Nicoletti (italiano)

Anno: 1976

Durata: 16' 02"

Formato pellicola originale: 8mm

Colore: colori

Traccia audio: assente

Archivio conservatore: Home Movies – Archivio nazionale del film di famiglia (Bologna)

Fondo archivistico: Pietro Nicoletti

Codice identificativo presso l'archivio: IT-CPA-AV0021-0000022

Link per la visualizzazione online:

<http://www.cittadegliarchivi.it>

Data ultima visualizzazione: 15/10/2018

Contenuto (descrizione): Montaggio di filmati girati in occasione di alcune gite e vacanze della famiglia Nicoletti a Grottammare, a Firenze e a Mentone, in Francia, nel 1976.

Parole chiave (luoghi): Grottammare; Firenze; Francia; Mentone; Bologna; Casalecchio di Reno; Italia; Ventimiglia.

Titolo: *1969 - Florence, Venice, Padua, Italy*

Autore delle riprese: William R. Noack

Anno: 1969

Durata: 09' 43"

Formato pellicola originale: n.d.

Colore: colore

Traccia audio: assente

Archivio conservatore: n.d.

Fondo archivistico: n.d.

Codice identificativo presso l'archivio: n.d.

Link per la visualizzazione online:

<https://www.youtube.com/watch?v=9vvVQoAVQxY&t=155s>

Utente che ha condiviso il filmato: William Noack

Data ultima visualizzazione: 07/07/2018

Contenuto (descrizione): Venice, August 12-13, 1969. (Video 15 of 17 of 1969 Europe Trip - William R. Noack and William R. Noack, Jr.)

Parole chiave (luoghi): Florence; Venice; Padua; Italy

Titolo: *1969 - Milan, Viareggio, Pisa, Italy*

Autore delle riprese: William R. Noack

Anno: 1969

Durata: 10' 01"

Formato pellicola originale: n.d.

Colore: colore

Traccia audio: assente

Archivio conservatore: n.d.

Fondo archivistico: n.d.

Codice identificativo presso l'archivio: n.d.

Link per la visualizzazione online:

https://www.youtube.com/watch?v=2OJwFyGqe_o

Utente che ha condiviso il filmato: William Noack

Data ultima visualizzazione: 07/07/2018

Contenuto (descrizione): Milan, Viareggio, & Pisa, Italy (Video 12 of 17 of 1969 Europe Trip - William R. Noack and William R. Noack, Jr.)

Parole chiave (luoghi): Florence; Venice; Padua; Italy

Titolo: senza titolo

Autore delle riprese: Renzo Orsini, Livorno

Anno: 1959-1960

Durata: 19' 45"

Formato pellicola originale: 8mm

Colore: bianco e nero
Traccia audio: assente
Archivio conservatore: 8mmezzo
Fondo archivistico: n.22 Orsini
Codice identificativo presso l'archivio: 022OrsiniR02
Link per la visualizzazione online: non disponibile
Contenuto (descrizione): Livorno interno casa- Esterno fabbrica Corallo- Quiz poste (andrea Doria)- Scena domestica - Roberta ritorna sa scuola - Scena domestica - stazione di livorno - Via degli acquedotti- Scena in famiglia dentro casa - Nel parco con signora anziana con adulti - Film backstage di Tognazzi a Roma - Cabine sui bagni in spiaggia- Porto di Livorno - giardini della stazione ragazzi giocano a pallone - Porto di Livorno - Faro di Livorno - Luminaria 1959 - abete di Piazza Cavour - Susana Melani - Scena domestica - Acquazzone pratini stazione - Porto - Arrivo del vescovo Emilio Guano -Plastico ferroviario n.1- Arrivo giro di Toscana allo stadio di ardenza 1960 - Stazione di Livorno
Parole chiave (luoghi): Livorno; Porto di Livorno; Faro di Livorno

Titolo: senza titolo
Autore delle riprese: Renzo Orsini, Livorno
Anno: 1968-1969
Durata: 23' 30"
Formato pellicola originale: 8mm
Colore: bianco e nero e colore
Traccia audio: assente
Archivio conservatore: 8mmezzo
Fondo archivistico: n.22 Orsini
Codice identificativo presso l'archivio: 022OrsiniR05
Link per la visualizzazione online: non disponibile
Contenuto (descrizione): giardino - famiglia - ragazza - bambini che giocano - stabilimento balneare - Marina di Pisa - bagnanti - mare - spiaggia - estate - ombrellone - sdraio - interno casa - cena familiare - plastico - trenini - telefono a muro - natale in famiglia - casa a Livorno - fiera di Milano - elettronica - ripresa alla tv - Montenero - baracchine - fuori del santuario - gente - comunione - Livorno dall'alto - macchina - 600 - fiat - la gloriosa -
Parole chiave (luoghi): Marina di Pisa; Livorno; Milano

Titolo: senza titolo
Autore delle riprese: Orsini (italiano, pisano)
Anno: 1957
Durata: 12' 33"
Formato pellicola originale: 8mm
Colore: bianco e nero e colore
Traccia audio: assente
Archivio conservatore: 8mmezzo
Fondo archivistico: n.42 Orsini
Codice identificativo presso l'archivio: 042OrsiniG01
Link per la visualizzazione online: non disponibile

Contenuto (descrizione): Padova p.zza Garibaldi -Sacratio Re di Puglia - Istria viaggio in macchina in campagna - Carso - asini - braciata di pesci e granchi - Rovigno? - Pesca in barca - Panoramica sulla costa e bagnanti che prendono il sole - Larderello 1958 bambina con madre e padre in macchina 1100 Fiat

Parole chiave (luoghi): Padova; Re di Puglia; Istria; Carso; Rovigno; Larderello

Titolo: senza titolo

Autore delle riprese: Orsini (italiano, pisano)

Anno: 1960

Durata: 4' 12"

Formato pellicola originale: 8mm

Colore: bianco e nero

Traccia audio: assente

Archivio conservatore: 8mmezzo

Fondo archivistico: n.42 Orsini

Codice identificativo presso l'archivio: 042OrsiniG02

Link per la visualizzazione online: non disponibile

Contenuto (descrizione): Donoratico 1960 bambini giocano in spiaggia famiglia che gioca a pallone - Larderello 1960 interno casa bambina gioca con padre

Parole chiave (luoghi): Donoratico; Larderello

Titolo: senza titolo

Autore delle riprese: Orsini (italiano, pisano)

Anno: 1957

Durata: 9' 10"

Formato pellicola originale: 8mm

Colore: colore

Traccia audio: assente

Archivio conservatore: 8mmezzo

Fondo archivistico: n.42 Orsini

Codice identificativo presso l'archivio: 042OrsiniG03

Link per la visualizzazione online: non disponibile

Contenuto (descrizione): Viaggio di nozze all'isola del Giglio – Giglio porto - hotel il Saraceno - spiaggia della Cannelle - scogliera del giglio - Giannutri: villa Romana - Larderello casa e terrazza

Parole chiave (luoghi): Isola del Giglio; Giannutri; Larderello

Titolo: senza titolo

Autore delle riprese: Andrea Pellegrini (italiano, genovese)

Anno: 1967

Durata: 1' 57"

Formato pellicola originale: 8mm

Colore: colore

Traccia audio: assente

Archivio conservatore: 8mmezzo
Fondo archivistico: n.76 Pellegrini
Codice identificativo presso l'archivio: 076Pellegrini02.4
Link per la visualizzazione online: non disponibile
Contenuto (descrizione): Vada, famiglia al mare, bambini, acqua, giocano,
Parole chiave (luoghi): Vada (Rosignano Marittimo)

Titolo: *Firenze e Genova 1956:57 MG e Cristina al Collegio e Cinema, Nonni
Giuseppina+Luigino e*

Autore delle riprese: Repetto

Anno: 1956-1957

Durata: 07' 49"

Formato pellicola originale: n.d.

Colore: bianco e nero

Traccia audio: assente

Archivio conservatore: n.d.

Fondo archivistico: n.d.

Codice identificativo presso l'archivio: n.d.

Link per la visualizzazione online:

<https://www.youtube.com/watch?v=sayrEF9SWKU>

Utente che ha condiviso il filmato: Maria Grazia Repetto

Data ultima visualizzazione: 12/07/2018

Contenuto (descrizione): Viaggio in treno Genova-Firenze. La facciata del collegio. I cuccioli. Il
Duomo. I piccioni. Il Porcellino. Firenze. La vecchietta che ci sgridava. Nonno Luigino, Nonna
Giuseppina e zia Clara.

Parole chiave (luoghi): Genova; Firenze .

Titolo: senza titolo

Autore delle riprese: Scarlatti (italiano, pisano)

Anno: 1977

Durata: 3' 30"

Formato pellicola originale: Super8

Colore: colore

Traccia audio: assente

Archivio conservatore: 8mmezzo

Fondo archivistico: n.62 Scarlatti

Codice identificativo presso l'archivio: 062Scarlatti16

Link per la visualizzazione online: non disponibile

Contenuto (descrizione): Pisa, Tirrenia, Bagni Lido, spiaggia, bambini, mare, surf

Parole chiave (luoghi): Pisa; Tirrenia.

Titolo: senza titolo

Autore delle riprese: Scarlatti (italiano, pisano)

Anno: 1964

Durata: 3' 30"
Formato pellicola originale: Super8
Colore: bianco e nero
Traccia audio: assente
Archivio conservatore: 8mmezzo
Fondo archivistico: n.62 Scarlatti
Codice identificativo presso l'archivio: 062Scarlatti20
Link per la visualizzazione online: non disponibile
Contenuto (descrizione): Lucca, Lido di Camaiore, vacanze al mare, spiaggia, bocce, Bagno Amore, stabilimento, ombrelloni, ragazze che mangiano al mare, panini,
Parole chiave (luoghi): Lucca; Lido di Camaiore.

Titolo: *Naar de Noord Italiaanse meren en uitstapjes in Nederland (Per i laghi del Nord Italia e viaggi nei Paesi Bassi)*

Autore delle riprese: N.W.A. Schaaps

Anno: 1955-1965

Durata: 112m

Formato pellicola originale: 8mm

Colore: bianco e nero, colore

Traccia audio: assente

Archivio conservatore: EyeFilm Institute Archive

Fondo archivistico: N.W.A. Schaaps

Codice identificativo presso l'archivio: FLM205808

Link per la visualizzazione online: non disponibile

Contenuto (descrizione): Film amatoriale non montato con sette filmati girati negli anni Cinquanta e Sessanta: 1. A casa a Caan van Necklaan a Rijswijk (bianco e nero / su Ferrania); 2. Sfilata di fiori (forse all'Aia) (Colore / Kodachrome, 1955); 3. Visita a un parco naturale (Colore / Agfacolor); 4. Germania meridionale, Svizzera e Italia (bianco e nero / Ferrania); 5. Visita della famiglia nel sud della Germania (bianco e nero / Kodak 1955); 6. Lago Maggiore o Lago di Como e Fontana di Trevi Roma (Colore / Agfacolor); 7. Un lago e visita al duomo e al campanile di Pisa. (K / Agfacolor)

Parole chiave (luoghi): Italië; Pisa; Rome; Zwitserland; Bondsrepubliek Duitsland; Rijswijk (Zuid-Holland).

Titolo: *Vakantie Italië (Vacanze Italia)*

Autore delle riprese: Piet Schendstok

Anno: 1968

Durata: 24' 23"

Formato pellicola originale: 16mm

Colore: colori

Traccia audio: assente

Archivio conservatore: Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid

Fondo archivistico: Piet Schendstok

Codice identificativo presso l'archivio: 133821

Link per la visualizzazione online:

<http://www.amateurfilmplatform.nl/films/vakantie-italie-0>

Utente che ha condiviso il filmato: Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid

Data ultima visualizzazione: 12/07/2018

Contenuto (descrizione): Filmato amatoriale di Piet Schendstok di una vacanza trascorsa in Italia di con visita a Saint-Vincent, alle città di Firenze, Roma e alla località di Tivoli.

Parole chiave (luoghi): Rome; Florence; Italië; Tivoli.

Titolo: *Perle d'Italia*

Autore delle riprese: Jan Barendzoon Scholten

Anno: 1956-1959

Durata: 110' ca. (927m)

Formato pellicola originale: 16mm

Colore: colore

Traccia audio: assente

Archivio conservatore: EyeFilm Institute Archive

Fondo archivistico: Jan Barendzoon Scholten

Codice identificativo presso l'archivio: FLM204397

Link per la visualizzazione online: non disponibile

Contenuto (descrizione): Documentario amatoriale in tre parti sui tesori artistici dell'Italia. Parte I: Da Bergamo a Venezia; Parte II: I dintorni di Firenze; Parte III: Firenze

Parole chiave (luoghi): Bergamo; Vicenza, Verona, Padova; Venezia; Bologna; Ferrara; Ravenna; Sienna; Perugia; Assisi; San Gimignano; Pisa; Di Carrara; Italië; Toscane;

Titolo: senza titolo

Autore delle riprese: Stiaffini-Volpe, (italiano, livornese)

Anno: 1961

Durata: 15' 37"

Formato pellicola originale: 8mm

Colore: bianco e nero

Traccia audio: assente

Archivio conservatore: 8mmezzo

Fondo archivistico: n.39 Stiaffini-Volpe

Codice identificativo presso l'archivio: *039Stiaffini-VolpeN14*

Link per la visualizzazione online: non disponibile

Contenuto (descrizione): Parterre - zoo - bambino che guarda volpi e anatre - spiaggia in inverno - Tirrenia - Calambrone - bambino gioca sulla sabbia - pineta - Livorno - zona Bellana - mare - bambino che gioca lungomare - terrazza Mascagni - Spiagge bianche inverno - elicottero - spiaggia estate Tirrenia - materassino al mare

Parole chiave (luoghi): Tirrenia; Calambrone; Livorno

Titolo: senza titolo

Autore delle riprese: Stiaffini-Volpe, (italiano, livornese)

Anno: 1961

Durata: 12' 27"

Formato pellicola originale: 8mm
Colore: bianco e nero
Traccia audio: assente
Archivio conservatore: 8mmezzo
Fondo archivistico: n.39 Stiaffini-Volpe
Codice identificativo presso l'archivio: *039Stiaffini-VolpeN15*
Link per la visualizzazione online: non disponibile
Contenuto (descrizione): mare estate Tirrenia - bambini che giocano in spiaggia - ristorante sulla spiaggia - interno casa - bambino che gioca nella vasca - bambino che corre radura - mare - mare - spiaggia - canotto - bambini in terrazza vestiti bene - mare -Dolomiti - lago -
Parole chiave (luoghi): Tirrenia; Livorno; Dolomiti

Titolo: *Italia*
Autore delle riprese: E.M. Thomas
Anno: 1955
Durata: 52m.
Formato pellicola originale: 8mm
Colore: bianco e nero
Traccia audio: assente
Archivio conservatore: EyeFilm Institute Archive
Fondo archivistico: E.M. Thomas
Codice identificativo presso l'archivio: FLM181992
Link per la visualizzazione online: non disponibile
Contenuto (descrizione): Film di famiglia su un viaggio in Italia a Salò, Firenze, Pisa. e Santa Margherita.
Parole chiave (luoghi): Italië; Santa Margherita; Florence.

Titolo: *Singapore 1930*
Autore delle riprese: Arthur and Kate Tode (americani)
Anno: 1930
Durata: 16' 39"
Formato pellicola originale: 16mm
Colore: bianco e nero
Traccia audio: assente
Archivio conservatore: Penn Museum
Fondo archivistico: Arthur and Kate Tode (Kahop)
Codice identificativo presso l'archivio: F16-0494
Link per la visualizzazione online:
https://www.youtube.com/watch?v=EKcRdELD-7g&list=PLsnLPcXMHBKP0J_GEW85Zb0YRC1_wNkbG&index=2&t=0s
Utente che ha condiviso il filmato: Penn Museum
Data ultima visualizzazione: 11/07/2018
Contenuto (descrizione): Pellicola No. 31. Travelogue film con inserti testuali girato nel 1930 durante il soggiorno dei coniugi Tode a Singapore.
Parole chiave (luoghi): Singapore.

Titolo: *Unedited travelogue*
Autore delle riprese: Arthur and Kate Tode (americani)
Anno: 1932
Durata: 10' 55"
Formato pellicola originale: 16mm
Colore: bianco e nero
Traccia audio: assente
Archivio conservatore: Penn Museum
Fondo archivistico: Arthur and Kate Tode (Kaphop)
Codice identificativo presso l'archivio: F16-0424
Link per la visualizzazione online:
https://www.youtube.com/watch?v=34wkrOtW5FE&index=18&list=PLsnLPcXMHBKP0J_GE_W85Zb0YRCl_wNkbG
Utente che ha condiviso il filmato: Penn Museum
Data ultima visualizzazione: 11/07/2018
Contenuto (descrizione): Quarta di cinque pellicole girate dai coniugi Arthur and Kate Tode durante un viaggio in Europa
Parole chiave (luoghi): Lucerne; Genoa; Genova; Italy; Pisa; Siena;

Titolo: senza titolo
Autore delle riprese: Danilo Trabison, (italiano, livornese)
Anno: 1968
Durata: 17' 10"
Formato pellicola originale: Super8
Colore: colore
Traccia audio: assente
Archivio conservatore: 8mmezzo
Fondo archivistico: n.71 Trabison
Codice identificativo presso l'archivio: 071TrabisonD01
Link per la visualizzazione online: non disponibile
Contenuto (descrizione): Livorno - banchina - faro - bambini - piloti - mura fortezza -partita tennis - campo Kennedy - Terrazza Mascagni - carnevale - signora che balla - provincia pisa - banda - carri di carnevale -parata - Bagni Pejani - stabilimento - mare - tuffi - ragazzi -partita tennis -Tirrenia -ciclolandia -biciuletta - parco giochi con bici - famiglia in bici -picnic - pineta - ristorante - cena -neve - sci - Amiata - Abetone -montagna -
Parole chiave (luoghi): Livorno; Terrazza Mascagni; Bagni Pejani; Tirrenia; Amiata; Abetone.

Titolo: *Escursione nella Valle del Diavolo (denominazione originale "Valle del Diavolo (Valle cascata) luglio 74")*
Autore delle riprese: Luciano Trombetti (italiano)
Anno: 1974
Durata: 3' 41"
Formato pellicola originale: Super8

Colore: colori

Traccia audio: assente

Archivio conservatore: Home Movies – Archivio nazionale del film di famiglia (Bologna)

Fondo archivistico: Luciano Trombetti

Codice identificativo presso l'archivio: IT-CPA-AV0049-0000013

Link per la visualizzazione online:

<http://www.cittadegliarchivi.it>

Data ultima visualizzazione: 15/10/2018

Contenuto (descrizione): Filmato girato durante una giornata trascorsa dalla famiglia Trombetti lungo il torrente Possera, nella Valle del torrente Possera o Valle del Diavolo, nei pressi di Castelnuovo di Val di Cecina, nel luglio del 1974.

Parole chiave (luoghi): Valle del Diavolo; Castelnuovo di Val di Cecina

Titolo: *Greece and Italy*

Autore delle riprese: Almarie Wagner, James Wagner (statunitensi)

Anno: 1972 ca.

Durata: 17' 36"

Formato pellicola originale: Super8

Colore: colore

Traccia audio: assente

Archivio conservatore: Chicago Film Archives

Fondo archivistico: Almarie Wagner

Codice identificativo presso l'archivio: F.2015-12-0002

Link per la visualizzazione online:

http://www.chicagofilmarchives.org/collections/index.php/Detail/Object/Show/object_id/20106

Utente che ha condiviso il filmato: Chicago Film Archives

Data ultima visualizzazione: 11/07/2018

Contenuto (descrizione): Almarie and James Wagner capture footage of each other as well as the sights and streets in Greece and Italy. The film ends with them documenting their hotel room and each other as they relax.

Parole chiave (luoghi): Italy

**DOTTORATO DI RICERCA IN
Storia delle Arti e dello Spettacolo**

CICLO XXXI

COORDINATORE Prof. Andrea De Marchi

**La Toscana a passo ridotto.
Lo sguardo del turista cineamatore
tra gli anni Trenta e gli anni Settanta**

(Appendice Iconografica)

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/06

Dottoranda
Dott.ssa Bianchi Elisa

Tutore
Prof.ssa Jandelli Cristina

Coordinatore
Prof. De Marchi Andrea

Anni 2015/2018

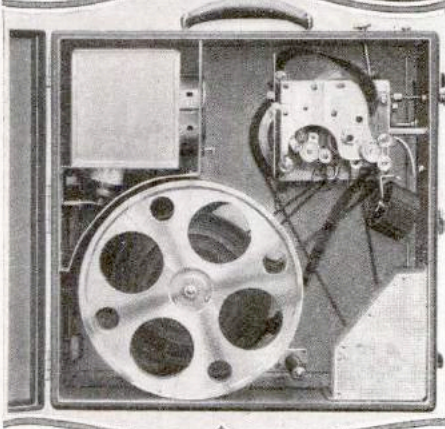
I. Il panorama tecnologico

De Vry Corporation
117 N. 5th Av.
Chicago
775
Main 52720

POPULAR MECHANICS 833

PORTABLE MOVIE PROJECTOR BUILT ON NEW LINES

A. J. Harding 825 200 5th Av. New York 5/23/16

The Modern Way of Selling Machinery and Other Things Too Large and Heavy to be Carried as Samples

a 1,000-ft. reel of standard film and is motor-driven. It projects a clear, steady picture, 6 by 8 ft. in size when 35 ft. from the screen, and a correspondingly smaller one when the throw is shorter. For illumination, a 250-watt nitrogen-filled incandescent bulb is employed. Because of the efficient ventilation of the lamp house, accomplished by a suction motor that draws air through one side of the case and discharges it at the top, a maximum temperature of only 168° is encountered. The film can be stopped at any time and a still picture obtained.

The machine is regulated entirely from the outside of its housing. After it is connected with a 110-volt circuit it is only necessary to press two buttons—one to ignite the lamp, and the other to actuate the motor—to have it in operation. The two reels are placed side by side, and the rewinding is accomplished without removing or changing either of them. Another model of the same apparatus is refined still further, and eliminates entirely the necessity of rewinding and threading. This is arranged by having the ends fastened together and the film wound about a pair

Showing the Arrangement of Very Light Traveling-Case Projector for Salesmen: The Machine Is Always Ready for Immediate Use and Never has to be Packed or Unpacked

One of the most compact and conveniently arranged portable projectors yet devised for commercial purposes needs only to be connected with a light socket to be ready for use. The machine is one of recent invention and is so arranged that it does not have to be removed from the carrying case and assembled before it can be operated.

It is built within a neat asbestos-lined, leather-covered case, 17 in. in height and length and 7 in. wide. Its total weight is only 19 lb., while it uses

Materiale protetto da copyright

Fig. 1. «Portable Movie Projector Built on New Lines», in *Popular Mechanics*, 1916, 6, pp. 833-834.

Movette "A Motion Picture Camera for Amateurs"

Remember Them Always as Children

THEY are growing fast. You can see them change almost daily. But while the pride of their coming manhood and womanhood stimulates,—your heart throbs with regret at the loss of the little ones, and your mind carries you back to their baby days.

You cannot stay time. But you can preserve indefinitely for your future enjoyment and satisfaction a *living* record of the children as they are today. This is now placed within your reach by the *Movette* Motion Picture Camera. You can operate it easily,—and the results will be vivid, clear, natural motion pictures,—exactly like those shown in the theatres, but smaller—just the right size to fit your home.

Price, camera \$40.00, Projector \$60.00. Ask your dealer to show you the *Movette* or write us for booklet.

Movette, Incorporated
 295 State Street Rochester, N. Y.

Fig. 2. *Movette Motion Picture Camera*, pubblicità, 1919.

THE BIOKAM.

Code word, "BIOKAM."

PRICE Complete - - £6 6s.

A Combined Cinematograph and Snap-shot Camera, Printer, Projector, Enlarger and Reverser.

It is finished in polished ebony, with oxydized and burnished brass fittings, and black leather handle.

The Mechanism is fitted with **Revolving, Time and Instantaneous Shutters** and **Detachable Handle** for operating same when used as either **Camera, Projector, or Printer.**

Dimensions, $2 \times 3 \times 5\frac{1}{2}$ inches.

It is further equipped with **Two superior Objectives** (Registered) viz. :—

1 **Voigtlander "Euryscope" Camera Lens** ($1\frac{1}{2}$ inch focus, Stop F 7.7).

1 **Voigtlander Projector Lens.** Very wide angle ($1\frac{1}{2}$ inch focus).

These Lenses are mounted in cylindrical brass tubes, and are interchangeable. Only one brass mount with sliding adjustment is therefore required.

NOTE.—The very best results can only be obtained by the use of *separate* lenses for photographing and projecting. **It is not practicable to use one combination objective for both purposes.**

1 **Double Film Receptacle** (reversible) finished in polished ebony.

This mode of film "take-up" is the **only reliable** method, and is preferable to any mechanical means for rewinding the film of this size and character.

2 **Metal Film Boxes** with film winder in each (finished in Oxydized brass), also fitted with light proof slide and film clamp.

1 **Highly Polished Ebony Printing Box** (detachable).

1 **Brass Film Support** used when projecting films.

1 **Illustrated Handbook of Instructions** for operating the "BIOKAM" in its different capacities, printing and developing films, also use of Incandescent, Lime and Electric Arc Lights, &c., &c.

The above are neatly packed in a strong, handsome cardboard case, partitioned off to fit the "BIOKAM" proper and the various accessories designated.

Measurement over all— $9\frac{1}{2}$ inches long, $3\frac{1}{4}$ inches wide, and $5\frac{1}{2}$ inches high.

Weight complete— $2\frac{1}{2}$ pounds. With case and packing, $3\frac{1}{2}$ pounds

Fig. 3. «The Biokam», in Warwick Trading Company Catalogue, 1899.

Je sais tout

Ernemann Kino



est le premier Cinématographe
vraiment utile pour les amateurs.

*Il n'est ni plus grand, ni plus cher qu'un bon
appareil à main 9×12.*

Chacun peut l'utiliser, son fonctionnement étant
des plus simples.

✻

Prospectus spécial 92 gratis

Heinr. Ernemann, S^{té} An. Paris, 9, Cité Trévis

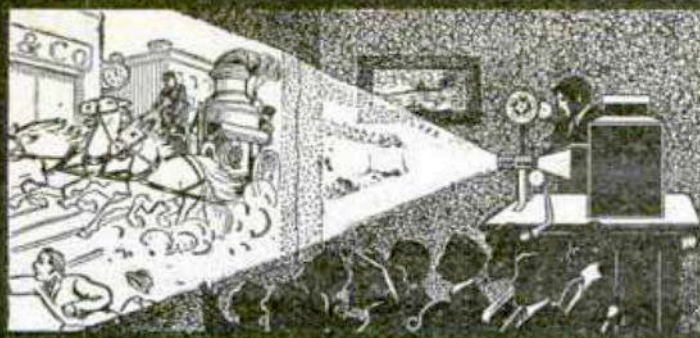
Fig. 4. «Ernemann Kino», pubblicità in *Je sais tout*, 1908.



Fig. 5. *Children Running on Beach* (Alfred Ernest Passmore, 1902).



Fig. 6. *Children at Seaside* (Alfred Ernest Passmore, 1902).



Moving Pictures In Your Own Home

Can you imagine anything that will furnish more interesting and amusing home entertainment than moving pictures? A fire department rushing to a fire—an automobile race, just as natural as life—or some amusing scene like the policeman and the cook—and many similar subjects will please your guests at parties. The **Ikonograph** home moving picture machine furnishes just that kind of entertainment and is cheap enough to be in every home, and what is more

We Exchange Films

so that you can always have new subjects to show at a very low cost.

The **Ikonograph** is the only home moving picture machine that can be relied upon to project pictures just as life-like as those you see in theatres. It is built and operates like the big professional machines, and can always be depended upon to work right.

Make Money ^{with} _{the} Ikonograph

Besides furnishing the best home amusement, anyone can make money giving shows in halls, churches, schools, lodges, etc. With the **Ikonograph** you can get a start in the moving picture show business, a business that is exceedingly profitable. Write for booklet telling about the **Ikonograph**
Home Merchandise Co., 917 McClurg Bldg., Chicago.

Fig. 7. «Moving Pictures In Your Own Home», in *Popular Mechanics*, January 1909.

Le Petit Journal

Le Petit Journal
CHIQUE JOUR 5 CENTIMES
Le Supplément illustré
CHIQUE SEMAINE 5 CENTIMES

SUPPLÉMENT ILLUSTRÉ
Huit pages : CINQ centimes

ABONNEMENTS
UN AN 3 fr. 50
SEINE ET SEINE-ET-OISE 2 fr. 4 fr.
DEPARTEMENTS 2 fr. 4 fr.
ÉTRANGER 2 50 5 fr.

Huitième année

DIMANCHE 16 MAI 1897

Numéro 339



INCENDIE DU BAZAR DE LA CHARITÉ
LE SINISTRE

Fig. 8. «Incendie du Bazar de la Charité. Le sinistre», copertina de *Le Petit Journal*, 10/05/1897.

LE CINÉMATOGRAPHE CHEZ SOI ! au moyen de l'appareil **PATHÉ-KOK** produisant son électricité lui-même



PATHÉ-KOK
Capital F. 2.000.000
PARIS

Succursale belge. Bureaux & Salons de vente
146-148 BOULEVARD DU NORD BRUXELLES

Fig. 9. Pubblicità del proiettore Pathé Kok, 1913.

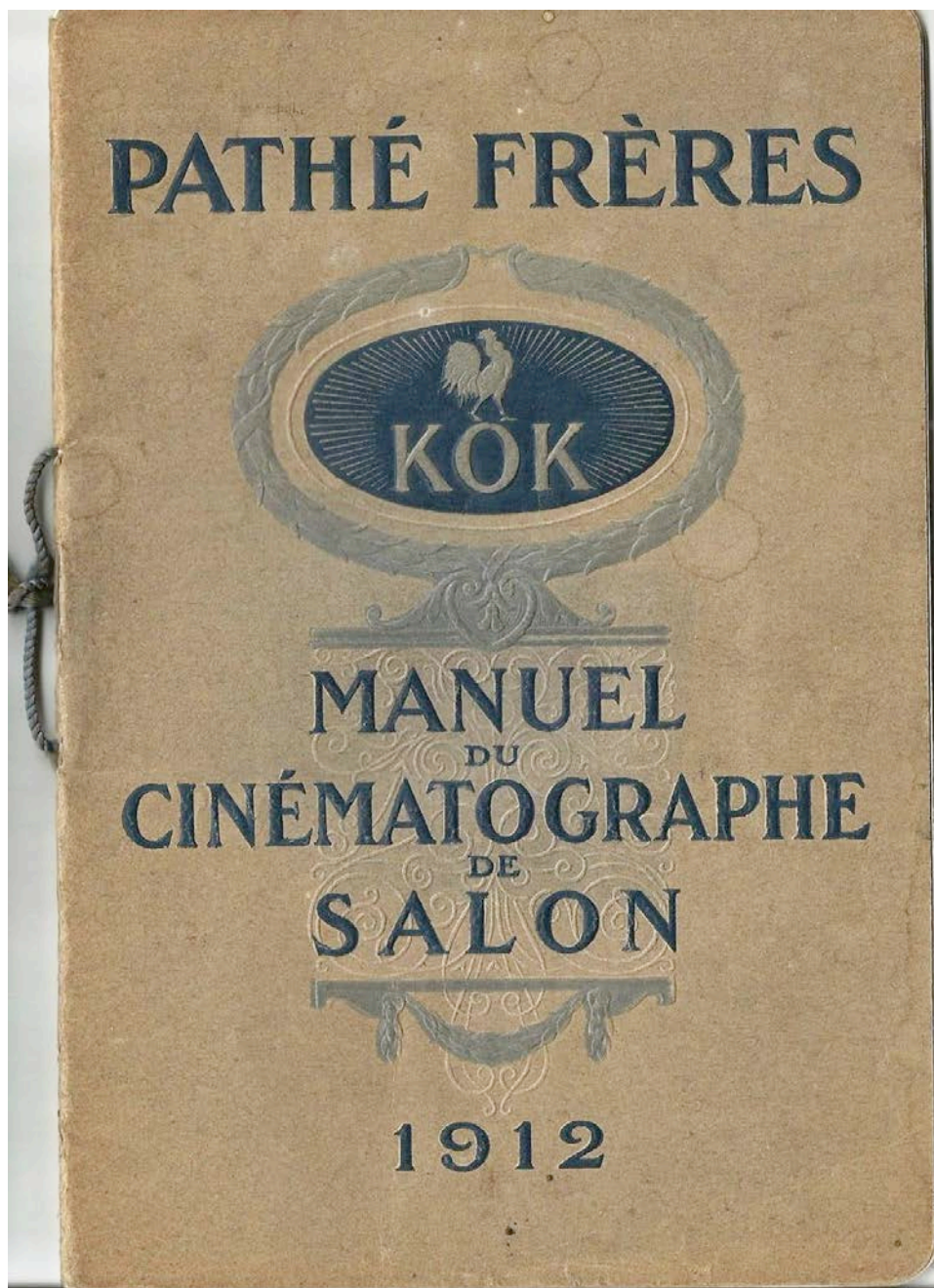


Fig. 10. *Manuel du Cinématographe De Salon Kok*, 1912 (copertina).

LA PROJECTION DU FILM "KOK"

Disposition du Matériel

Placer l'appareil sur une table suffisamment lourde et bien équilibrée, telle qu'une table de salle à manger, pour éviter le plus possible les trépidations qui nuiraient à la qualité de la



Fig. 1. — Écran et porte-écran montés.

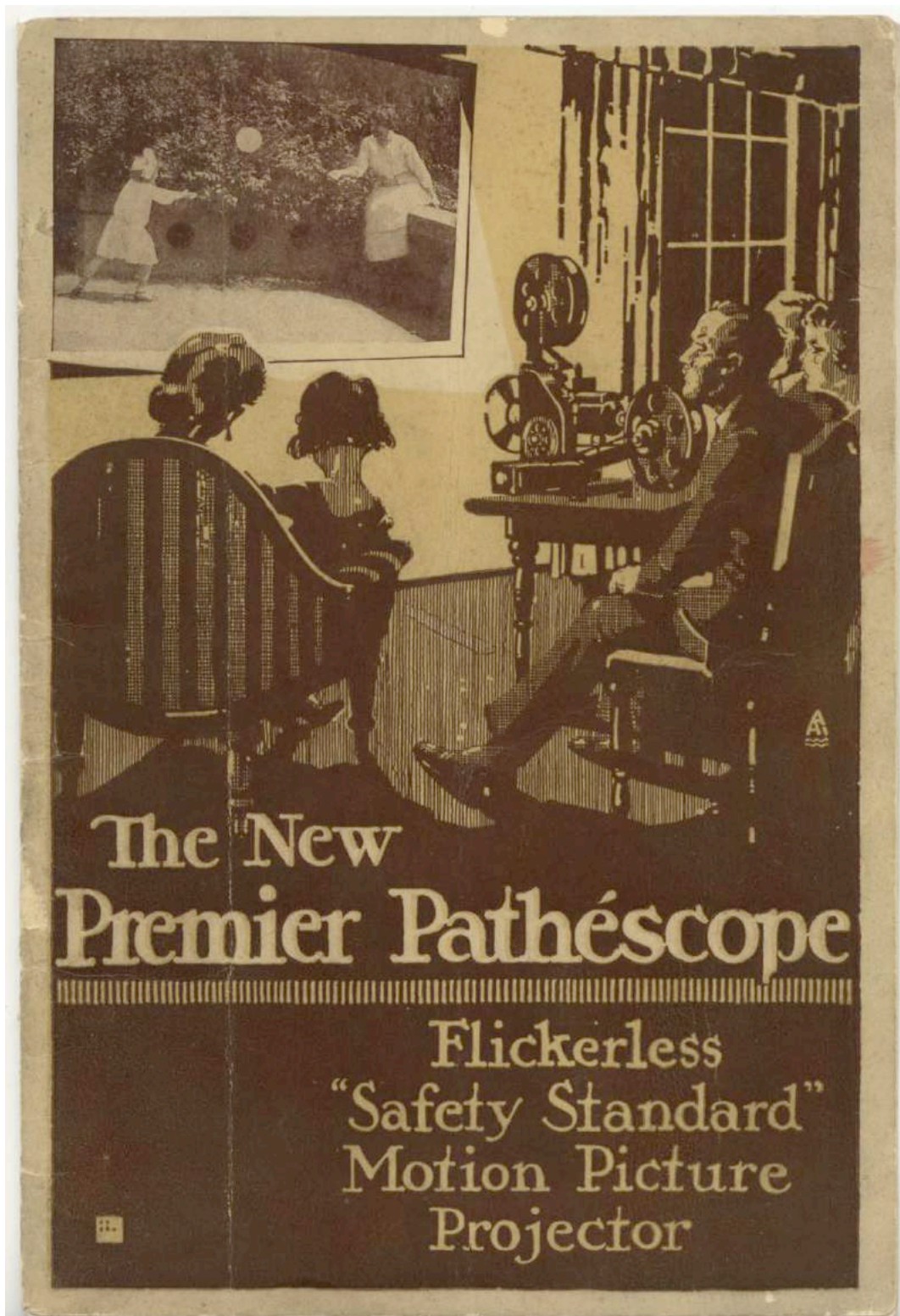


Fig. 12. Pubblicità del proiettore New Premier Pathéscope Flickerless Safety Standard Cinema, 1919 ca.



Movette

Hereafter—
instead of ordinary
snap-shots—take your
own
Motion Pictures
of your own subjects
—your family, your
friends, places and
events that interest you.

Movette
IS FOR THE HOME

It's so simple and easy with Movette
Motion pictures are taken and reproduced by Movette with the simplicity and convenience of operating your ordinary "still" picture camera.

To take Snap-shots with an ordinary camera:	To take Motion Pictures with Movette:
1—You purchase film at your dealer's and load camera.	1—You do the same.
2—You press the bulb.	2—You turn the crank.
3—After the film is used you return it to your dealer for development and printing.	3—You do the same.
4—Your dealer returns the developed negative and prints of the pictures on paper.	4—The same except the print is made on non-inflammable positive film.
5—You paste them in an album.	5—You place the print in the Movette container.
6—You thumb over the album looking at the still pictures.	6—You place the container on the Movette projector, turn the crank and see your own motion pictures.

The result is a motion picture with the same clearness and detail as shown in moving picture theatres—but smaller. Movette is for the home.

Think of the pleasure and satisfaction of having now, and for your posterity, living likenesses in motion of events and loved ones—the joy of being able to live over again scenes and memories in motion pictures, in your home, at your will!

Movette outfit, consisting of Movette camera and Movette projector, \$100. For sale at the leading dealers in all leading cities. Catalog upon request.

MOVETTE, Inc., Rochester, N. Y.

Fig. 13. Pubblicità Movette, in *The Literary Digest*, 17/05/1919.

DALMONTE
ACME
MILANO

Istruzione e
diletto

Pathé-Baby

SOCIETÀ ITALIANA
PATHÉ-BABY
Via del Parlamento 28, ROMA

IL PATHÉ-BABY
proietta la luce nel
cervello dei ragazzi
e ricreandoli li istruisce.

È il commento vivente delle
lezioni del maestro. Le sue pro-
iezioni fanno conoscere la vita,
sviluppano le idee, apprestano il
lavoro dell'intelligenza ed
aumentano l'esperienza.

Il Proiettore **PATHÉ BABY** è in vendita a
L. 575 —
presso tutti i Negozianti di Articoli Fotografici

Fig. 15. Pubblicità del proiettore Pathé-Baby, in *Le vie d'Italia*, novembre 1926.



Fig. 16a-e. *Studies in Blue and Chartres Cathedral* (John V. Hansen, 1932, 3'12").



Kodak brings the Instamatic
Camera idea to movies!



Open...

drop in...

shoot!

Fig. 17. Pubblicità Kodak Super 8 system, in *Life*, 06/08/1965.

dick boer

HET
NIEUWE
SMALFILM-
BOEK

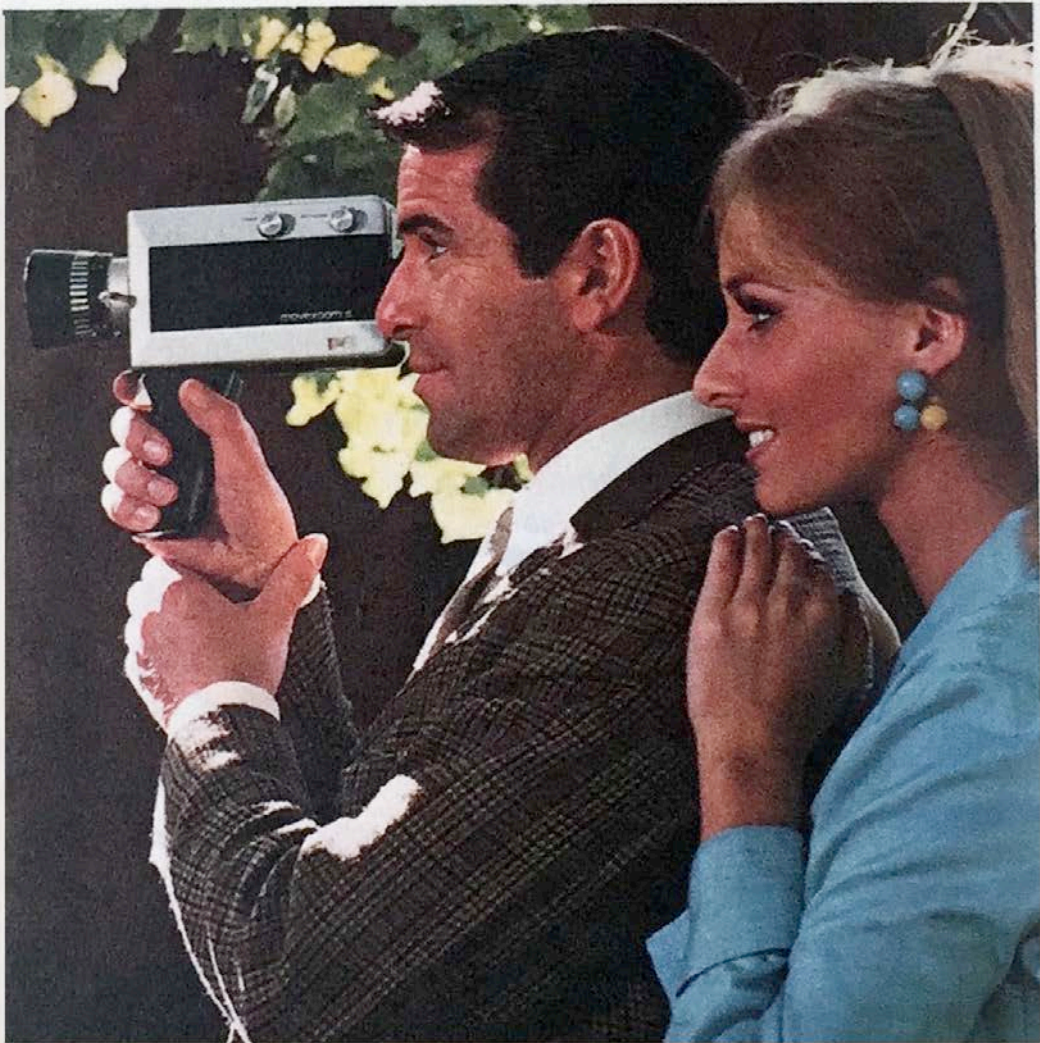


Fig. 18. D. Boer, *Het nieuwe smalfilmboek*, 1968 (copertina).

Now there's a zoom movie camera that will "take charge" in every possible situation. You can even recharge the batteries in this amazing new movie camera without even taking them out of the camera. Vivitar is the world's first movie camera that operates on batteries or household current. No longer do you have to stop in the middle of a film because your batteries have gone dead. Nor buy new, fresh batteries every time you take your movie camera out of the closet. And you can really "take charge" because you see **more** in the giant viewfinder. Prices start under \$107.00 including recharger, plus batteries. Are you ready to "take charge"?

Vivitar the Take Charge Movie Camera

Vivitar movie cameras
Ponder & Best, 11201 West
Pico Boulevard, Los Angeles,
California 90064

Fig. 19. Pubblicità Vivitar Super 8 Movie Camera, 1968.

this model not for sale.
For demonstration purposes only

interchangeable hair,
long or short, 29 colors

Control center

head tilts, pans,
swivels and nods

warning signal in eye
indicates overexposure

Push button power zoom
— for smooth close-ups
or wide angle

Vivitar camera
models (without girl)
from \$69.50
See your Vivitar dealer

Instant loading,
drop-in Super 8 cartridge

manual
over-ride

3 speeds.
Normal, fast,
slow motion

Ultra bright
bigger than
life-size viewing

Remote
control

4 to 1 Vivitar
F 1.8 zoom lens

Behind the lens
CdS meter sets exposures
automatically

this model not available
with mustache

Vivitar Products are marketed
exclusively by Ponder & Best:
New York / Chicago / Los Angeles
11201 West Pico Boulevard,
Los Angeles, California 90064

0.2% flutter. 98.6% Wow

completely removable

parallax corrected.
900 mm. Extends to 975 mm.
Accepts D cup accessories

VIVITAR
electronic circuitry
builds in success.

single frame

Grip
contoured
to hand

no accidental
double-exposure

not just a body,
but a "system"

waist level finder

tickle here

world-famous,
tested,
functional
design

Unique foldaway
trigger cannot be
released accidentally

Batteries power
both camera
drive and CdS meter

complete with
all attachments

CAUTION: Do not push.
Factory adjustments only

measure 8 inches
above this line
for mini-skirt attachment

completely removable

legs extend and form
Biped to support body

Pinch marks
will not show

rugged components

Introducing the New **Vivitar** Super 8 Movie Camera

35

Fig. 20. Pubblicità Vivitar Super 8 Movie Camera, in *Playboy*, 1967.

II. La formazione dello sguardo

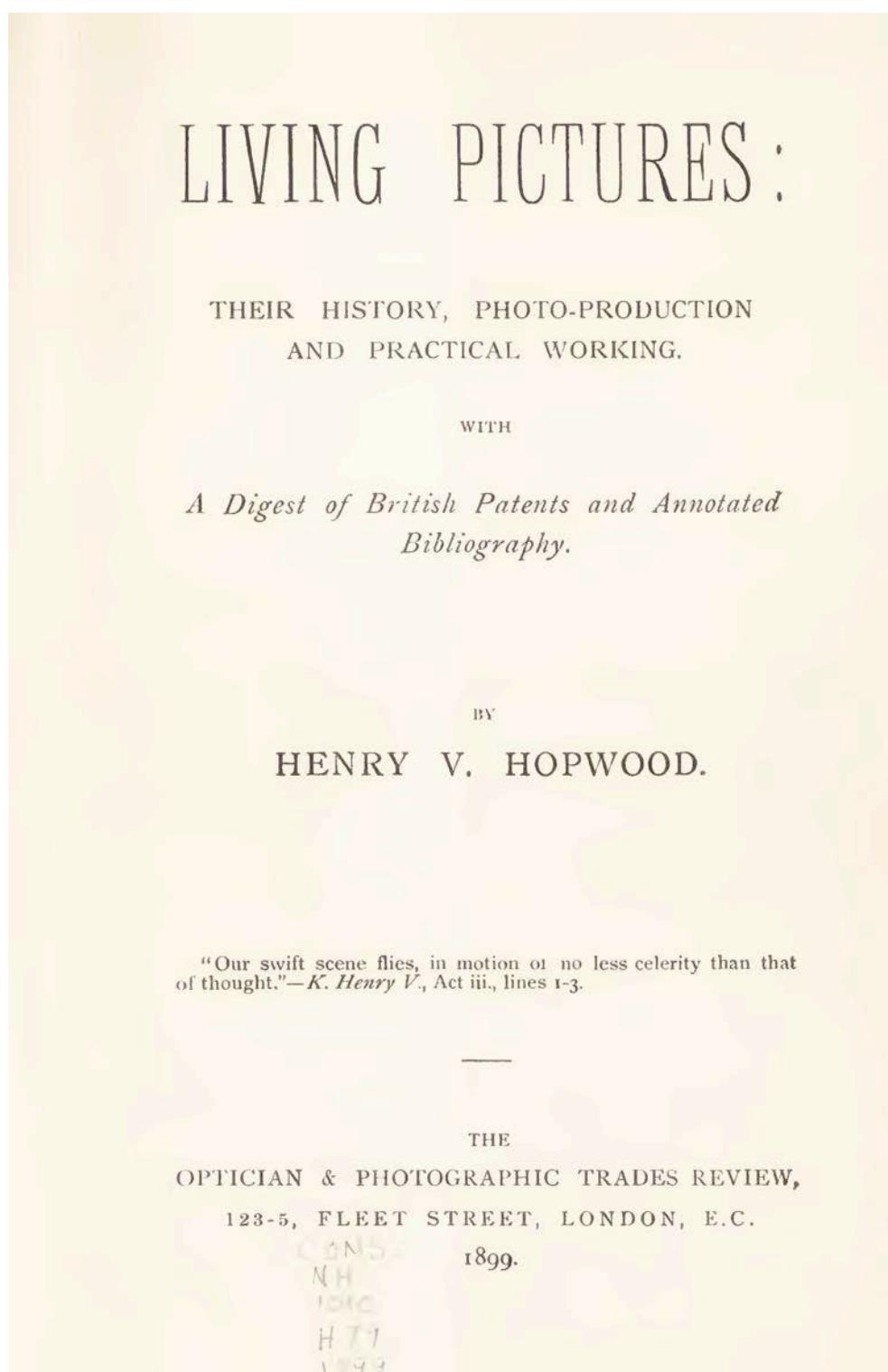


Fig. 21. H.V. Hopwood, *Living Pictures: Their History, Photo Production and Practical Working*, Optician & Photographic Trades Review, London 1899 (frontespizio).

CONTENTS.

	PAGE
PREFACE	xi—xii
CHAPTER I.—Persistence of Vision and Continued Perception of same Object.	
Persistence—Colour Tops—Optic Wonder—Thaumatrope invented jointly by Herschel and Fitton—Stereo-Thaumatrope	1—8
CHAPTER II.—Illusion of Motion, produced by successive Views of slightly varying Diagrams.	
Wheel - Phenomena—Phenakistoscope—Anorthoscope—Wheel of Life—Choreutoscope—Dædaleum—Zoëtropé—Praxinoscope—Alternate Views—Book-form Apparatus—Mutoscopes—Viviscope	9—42
CHAPTER III.—Chronophotography and the Practical Development of the Living Picture.	
Posed Photographs—Pure Chronophotography—Battery Apparatus—Jansen's Photo-Revolver—Marey's Photographic Gun—Early Attempts at Intermittent Motion of Band—Kinetoscope—First successful Machines—Jenkin's Phantoscope—Cinématographe—Kinetic Lantern	43—109
CHAPTER IV.—Present Day Cameras and Projection Apparatus.	
Classification of Intermittent Mechanism—Modern Suggestions and Actual Machines—Nomenclature...	110—187

Fig. 22. H.V. Hopwood, *Living Pictures: Their History, Photo Production and Practical Working*, Optician & Photographic Trades Review, London 1899 (indice 1 di 2).

CHAPTER V.—Films: their Production and Treatment.	
Celluloid — Perforation — Exposure — Development — Printing Positives—Colouring—Repairing...	... 188—206
CHAPTER VI. — Exhibiting Hints, Accessories, Lighting, Accidents, etc.	
Vibration—Flicker—Correct Adjustment of Film and View—Reversing—Safety Appliances—Lighting— Screens—Peep-show Apparatus 207—224
CHAPTER VII.—Past, Present, and Future.	
Who Invented Living Pictures?—Gradual Progress of Invention—Present Uses—A Flight of Fancy 225—234
APPENDIX I. — Chronological Digest of British Patents 235—253
APPENDIX II.—Annotated Bibliography 254—265
GENERAL INDEX 266—275
COMMERCIAL SUPPLEMENT i—xxvii

Fig. 23. H.V. Hopwood, *Living Pictures: Their History, Photo Production and Practical Working*, Optician & Photographic Trades Review, London 1899 (indice 2 di 2).

released fly over quickly by reason of their spring connection with the central rotating shaft. Though the inventor designed this apparatus as capable of rapid action, it is not, in fact, so employed. It may be seen frequently, working slowly, as a kind of revolving album in photographers' windows.

When a large number of leaves are used, apparatus of this character naturally takes the form of a book in which the bent-back leaves bearing the series of designs are presented to the eye in rapid succession by their escape from under a slowly drawn-back thumb.

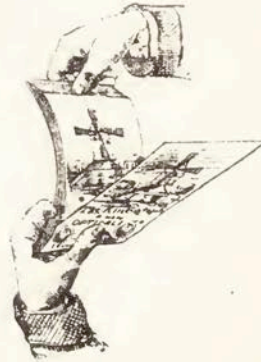


FIG. 35.

The first suggestion of this kind appears to be due to Linnett, who, in 1868, patented his *Kineograph* (Fig. 35). He also suggested the use of mechanical appliances for turning over the leaves, but showed no such arrangement. The book idea (patented again in 1886) had a considerable revival of popularity in 1897 (in which year



FIG. 36.

another patent was granted for an apparently similar device) under the title of the *Pocket Kinetoscope*, half-tone photographs being employed instead of drawings. Book-form apparatus have also been brought out in France by M. Watilliaux under the name of *Folioscope*. A kind of clip was patented in 1896 (No. 20,136) as a substitute for the thumb, and as a means of providing more regular action. A suggestion by Casler provides for the cards being mounted radially on a wooden holder

HOPWOOD'S
LIVING PICTURES

THEIR HISTORY, PHOTO-PRODUCTION, AND
PRACTICAL WORKING, WITH CLASSIFIED LISTS
OF BRITISH PATENTS AND BIBLIOGRAPHY

BY

R. B. FOSTER, B.Sc.

BARRISTER-AT-LAW OF LINCOLN'S INN

NEW EDITION, REVISED AND ENLARGED

UNIV. OF
CALIFORNIA

LONDON

THE HATTON PRESS, LIMITED

123-25, FLEET STREET, E.C.

1915

Fig. 25. H.V. Hopwood, *Living Pictures: Their History, Photo Production and Practical Working*, Hatton Press, London 1915 (frontespizio).

CONTENTS

CHAPTER	PAGE
I. PERSISTENCE OF VISION AND CONTINUED PERCEPTION OF THE SAME OBJECT - - - - -	1
II. ILLUSION OF MOTION PRODUCED BY SUCCESSIVE VIEWS OF SLIGHTLY VARYING DIAGRAMMS - - - - -	11
III. CHRONO-PHOTOGRAPHY AND THE PRACTICAL DEVELOP- MENT OF THE LIVING PICTURE - - - - -	47
IV. FILM MACHINES AND INTERMITTANCE MECHANISMS -	105
V. FILMS, THEIR PRODUCTION AND TREATMENT - -	155
Celluloid and non-flam films—Perforation—Cameras and accessories—Developing the negative—Printing the positive—Developing the positive—Retouching, colour- ing, and protecting the film—Joining and repairing films—Cleaning and renovating films.	
VI. EXHIBITING, ETC. - - - - -	198
The projector—The optical system—Illuminants—Screens —Stands—Film-gate and steadying devices—Film centering—Shutters and flicker—Fire-preventing and safety devices—Film manipulation and housing— Stereoscopic projection—Kinoplasticon—Cinelife— Peep-shows—Living pictures at home.	
VII. COLOUR CINEMATOGRAPHY - - - - -	253
Principles of colour photography—Additive methods— Subtractive or superposition methods—Kinemacolour —Chronochrome.	
VIII. LIVING AND SPEAKING PICTURES - - - - -	274
IX. CINEMATOGRAPH ACT, 1909, AND REGULATIONS -	289
X. COPYRIGHT - - - - -	311
The Copyright Act, 1911.	

Fig. 26. H.V. Hopwood, *Living Pictures: Their History, Photo Production and Practical Working*, Hatton Press, London 1915 (indice 1 di 2).

CONTENTS

CHAPTER	PAGE
XI. PAST, PRESENT, AND FUTURE - - - -	325
Review-Cinematography for science, education, and commerce—Finis.	
APPENDIX I. - - - - -	339
British Patents—Foreign Patents—Classified lists of British Patents.	
APPENDIX II. - - - - -	357
A. Annotated bibliography to 1898—B. Works of reference subsequent to 1898—C. British and foreign periodicals.	
INDEX - - - - -	373

Fig. 27. H.V. Hopwood, *Living Pictures: Their History, Photo Production and Practical Working*, Hatton Press, London 1915 (indice 2 di 2).

Practical Cinematography

and its Applications

By

Frederick A. Talbot

Author of

“Moving Pictures” etc.



UNIVERSITY OF CALIFORNIA

London MCMXIII
William Heinemann

Fig. 28. F. Talbot, *Practical Cinematography and Its Application*, William Heinemann, London 1913 (frontespizio).

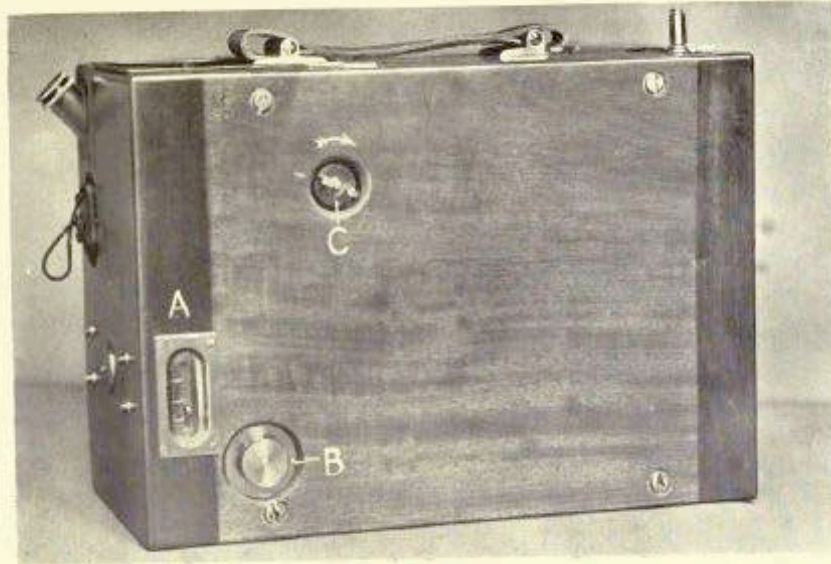
CONTENTS

CHAP.	PAGE
I. ATTRACTIONS AND OPPORTUNITIES OF THE ART	I
II. THE PRINCIPLES OF CINEMATOGRAPHY . . .	13
III. THE MOVING-PICTURE CAMERA AND ITS MECHANISM	21
IV. THE CAMERA AND HOW TO USE IT . . .	35
V. HAND CAMERA CINEMATOGRAPHY	51
VI. DEVELOPING THE FILM	62
VII. PRINTING THE POSITIVE	79
VIII. ABERRATIONS OF ANIMATED PHOTOGRAPHY .	94
IX. SLOWING-DOWN RAPID MOVEMENTS . . .	108
X. SPEEDING-UP SLOW MOVEMENTS	124
XI. CONTINUOUS CINEMATOGRAPHIC RECORDS .	135
XII. RADIO-CINEMATOGRAPHY: HOW THE X-RAYS ARE USED IN CONJUNCTION WITH THE MOVING-PICTURE CAMERA	147
XIII. COMBINING THE MICROSCOPE AND THE ULTRA- MICROSCOPE WITH THE MOVING-PICTURE CAMERA	161
XIV. MICRO-MOTION STUDY: HOW INCREASED WORKSHOP EFFICIENCY IS OBTAINABLE WITH MOVING-PICTURES	174

Fig. 29. F. Talbot, *Practical Cinematography and Its Application*, William Heinemann, London 1913 (indice 1 di 2).

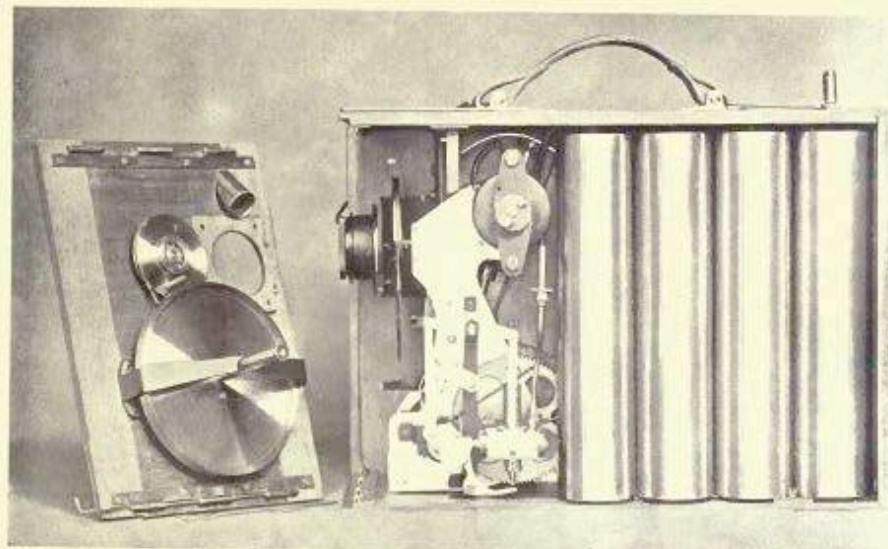
CHAP.		PAGE
XV.	THE MOTION PICTURE AS AN AID TO SCIENTIFIC INVESTIGATION	185
XVI.	THE MILITARY VALUE OF THE CINEMATOGRAPH	197
XVII.	THE PREPARATION OF EDUCATIONAL FILMS .	209
XVIII.	PHOTO-PLAYS AND HOW TO WRITE THEM .	224
XIX.	RECENT DEVELOPMENTS IN STAGE PRODUCTIONS	238
XX.	WHY NOT NATIONAL CINEMATOGRAPH LABORATORIES?	248
—		
	INDEX	259

Fig. 30. F. Talbot, *Practical Cinematography and Its Application*, William Heinemann, London 1913 (indice 2 di 2).



THE "AEROSCOPE" MOVING-PICTURE HAND CAMERA.

A. Air valve. B. Button for varying photographing speed during exposure.
C. Exposure button.



THE COMPRESSED AIR RESERVOIRS OF THE "AEROSCOPE" CAMERA.

One charge is sufficient to expose 600 feet of film.

Fig. 31-32. Aeroscope camera, in F. Talbot, *Practical Cinematography and Its Application*, William Heinemann, London 1913.

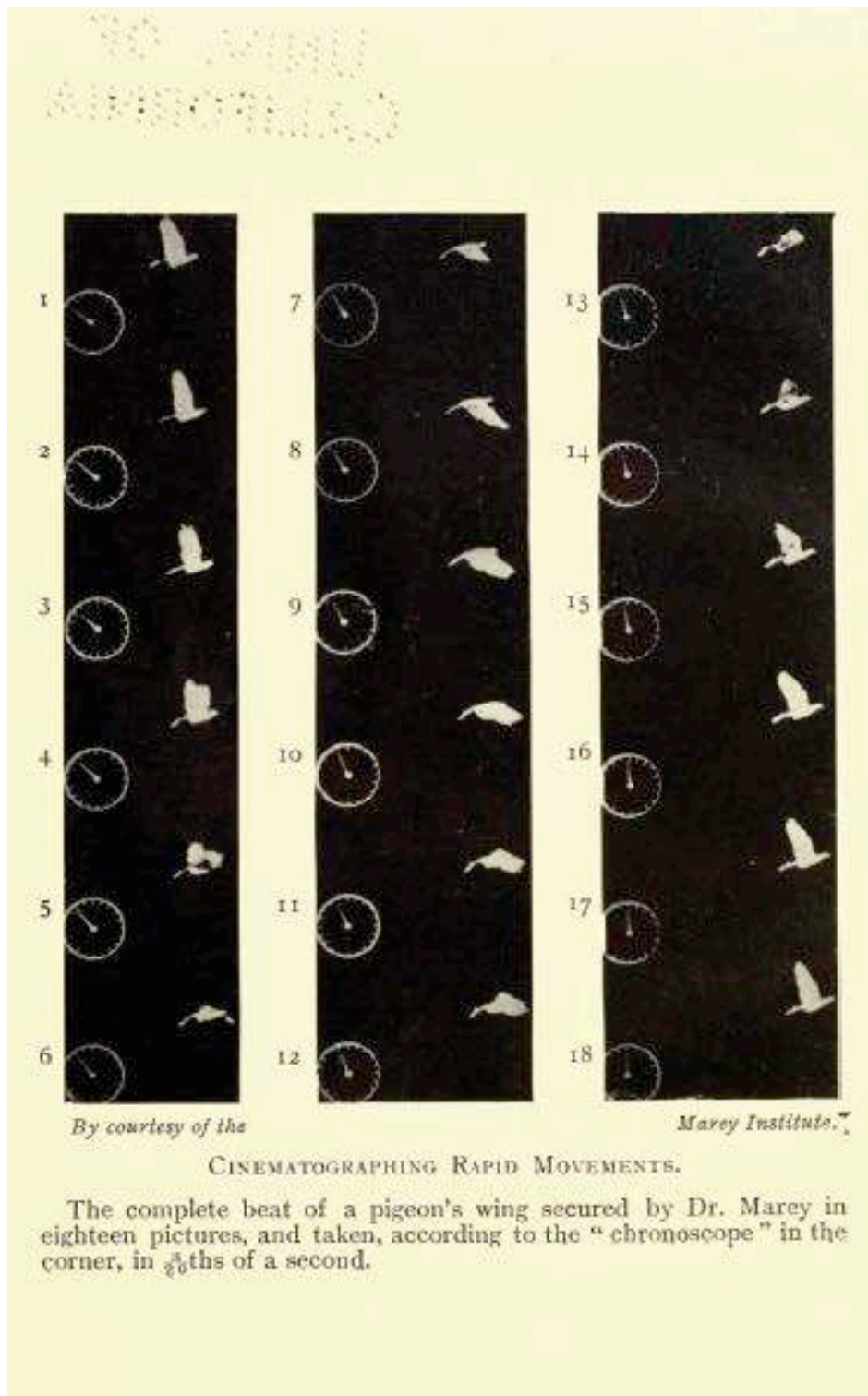
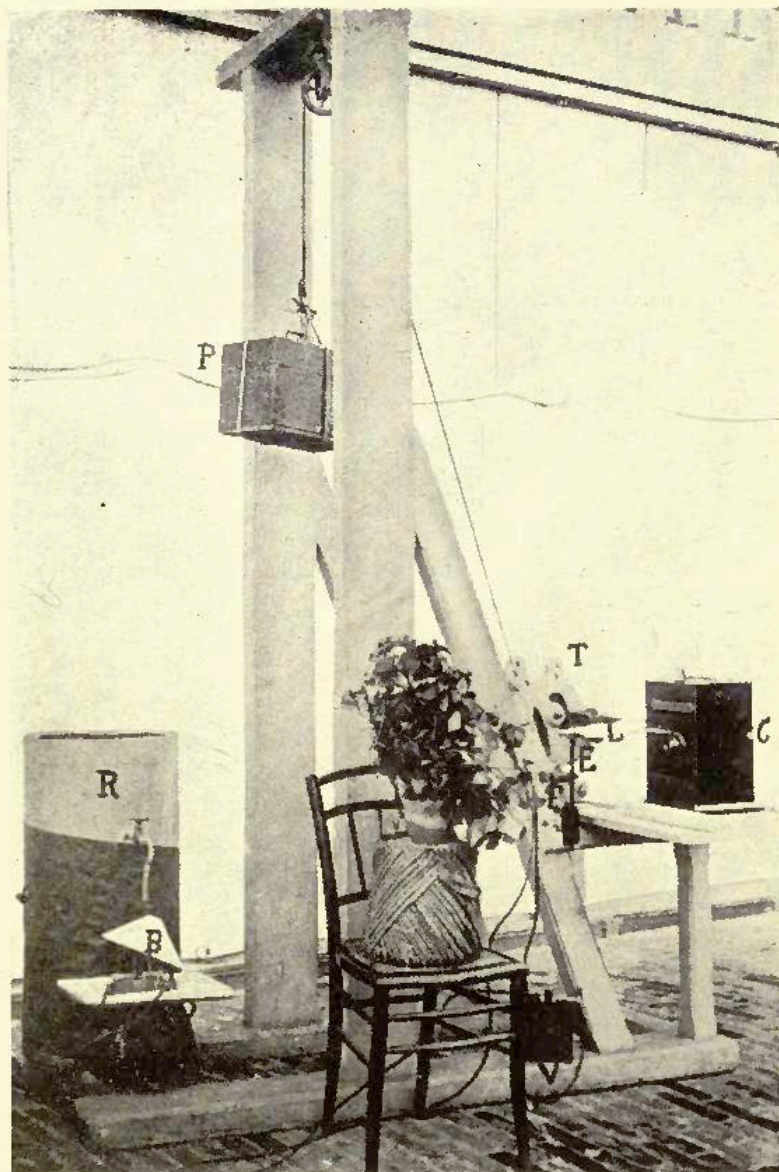


Fig. 33. «Il battito completo dell'ala di un piccione assicurato dal dott. Marey in diciotto foto», in F. Talbot, *Practical Cinematography and Its Application*, William Heinemann, London 1913.



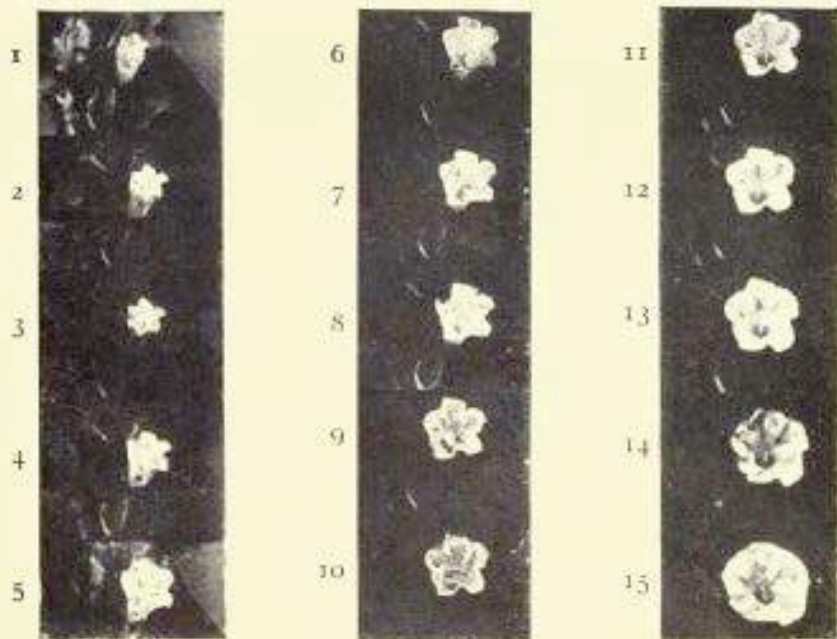
By courtesy of the

Marey Institute.

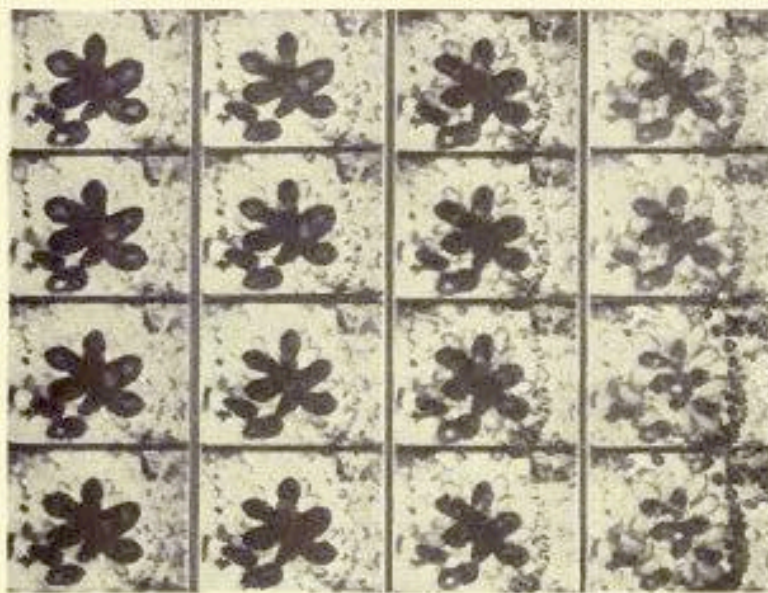
THE ELABORATE APPARATUS CONTRIVED AT THE MAREY
INSTITUTE TO TAKE THE FIRST MOVING-PICTURES OF
THE OPENING OF A FLOWER.

(For explanation see p. 127.)

Fig. 34. «L'elaborato apparecchio creato al Marey Institute per scattare le prime immagini in movimento dell'apertura di un fiore», F. Talbot, *Practical Cinematography and Its Application*, William Heinemann, London 1913.



THE FIRST MOTION-PICTURES OF AN OPENING FLOWER.
 Taken at the Marey Institute. The complete opening of a
 convolvulus is shown in fifteen pictures.



By courtesy of the Marey Institute.

THE DEVELOPMENT OF A COLONY OF MARINE ORGANISMS.
 (Read from top to bottom and left to right.)

Fig. 35. «Prime immagini in movimento dell'apertura di un fiore», «Lo sviluppo di una colonia di organismi marini», in F. Talbot, *Practical Cinematography and Its Application*, William Heinemann, London 1913.

THE CINEMA HANDBOOK

A GUIDE to practical motion picture work of the non-theatrical order, particularly as applied to the reporting of news, to industrial and educational purposes, to advertising, selling and general publicity, to the production of amateur photoplays, and to entertainment in the school, church, club, community center and home.

BY

AUSTIN C. LESCARBOURA

Managing Editor, Scientific American;
Author of "Behind the Motion
Picture Screen," etc.

SCIENTIFIC AMERICAN PUBLISHING CO.
MUNN & COMPANY
NEW YORK
1921

Fig. 36. A.C. Lescarbours, *The Cinema Handbook*, Scientific American Publishing Munn&Company, New York 1921 (frontespizio).

CONTENTS

	PAGES
CHAPTER I.	
Principles of Motion Picture Apparatus....	1- 30
CHAPTER II.	
Selecting the Proper Type of Camera for the Job.....	31-100
CHAPTER III.	
Tripods and Other Accessories for the Camera.....	101-138
CHAPTER IV.	
The Operation and Care of the Motion Picture Camera.....	139-202
CHAPTER V.	
Developing and Printing the Film.....	203-242
CHAPTER VI.	
Projectors for Professional and Amateur Use.....	243-276
CHAPTER VII.	
Projecting and Caring for the Positive Film	277-314

Fig. 37. A.C. Lescarbourea, *The Cinema Handbook*, Scientific American Publishing Munn&Company, New York 1921 (indice 1 di 2).

Contents

CHAPTER VIII.

The Animated Album: Films of Family, Friends and Pets.....	315-326
---	---------

CHAPTER IX.

Planning and Filming the Amateur Photo- play.....	327-348
--	---------

CHAPTER X.

Filming News and Magazine Features for the Screen.....	349-368
---	---------

CHAPTER XI.

The Why and Wherefore of Screen Adver- tising.....	369-384
---	---------

CHAPTER XII.

Telling the Business Story in the Film Language.....	385-406
---	---------

CHAPTER XIII.

The Acetate Film, or Motion Pictures Made Safe.....	407-434
--	---------

CHAPTER XIV.

Special Applications of Motion Picture Photography.....	435-484
--	---------

CHAPTER XV.

Miscellaneous Data and Formulæ.....	485-500
-------------------------------------	---------

Fig. 38. A.C. Lescarbourea, *The Cinema Handbook*, Scientific American Publishing Munn&Company, New York 1921 (indice 2 di 2).



Fig. 39. «L'operatore cinematografico e la sua attrezzatura e bagaglio, pronto per un lungo viaggio», in A.C. Lescarboua, *The Cinema Handbook*, Scientific American Publishing Munn&Company, New York 1921.

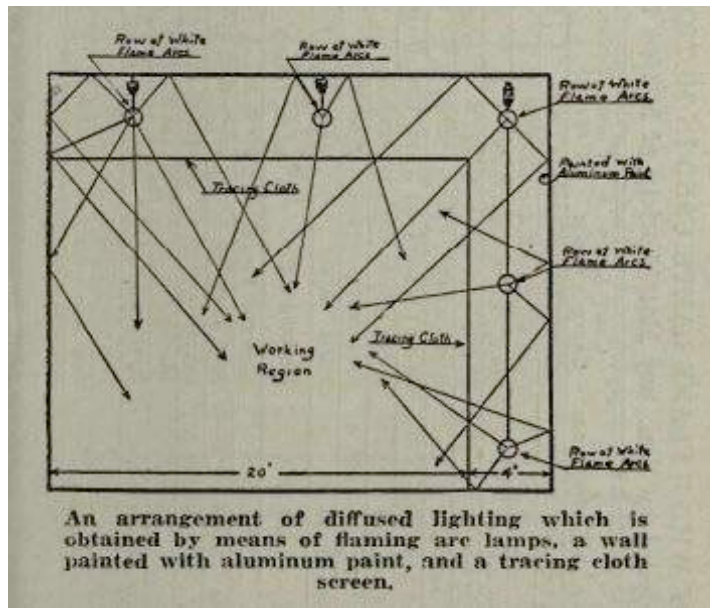


Fig. 40. «Una disposizione di illuminazione diffusa ottenuta mediante fiammatura: lampade ad arco, una parete dipinta con vernice di alluminio e uno schermo di stoffa di ricalco», in A.C. Lescarbourea, *The Cinema Handbook*, Scientific American Publishing Munn&Company, New York 1921, p. 185.

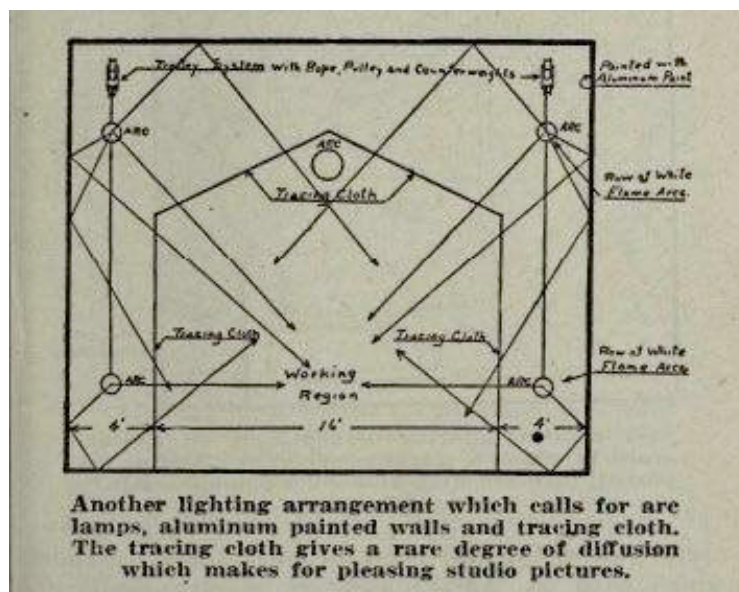


Fig. 41. «Un'altra illuminazione: disposizione che richiede lampade ad arco, pareti verniciate in alluminio e stoffa per tracciare. La tela da ricamo dà un raro grado di diffusione che rende gradevoli le foto in studio.», in A.C. Lescarbourea, *The Cinema Handbook*, Scientific American Publishing Munn&Company, New York 1921, p. 187.

The Cinema Handbook

dramatis personæ or cast, followed by a list of the different sets and locations, and in which scenes they appear. Finally, we should have the action of the story, arranged scene by scene for the direction of the players. Since there is no fixed standard for the scenario, any form will do just so long as it serves the purpose of the producer. The object of it all is to provide the director and players with a working plan.

Here is a typical amateur photoplay and its scenario:

"THE BIT THAT BIT"

BY AUSTIN C. LESCARBOURA

SYNOPSIS

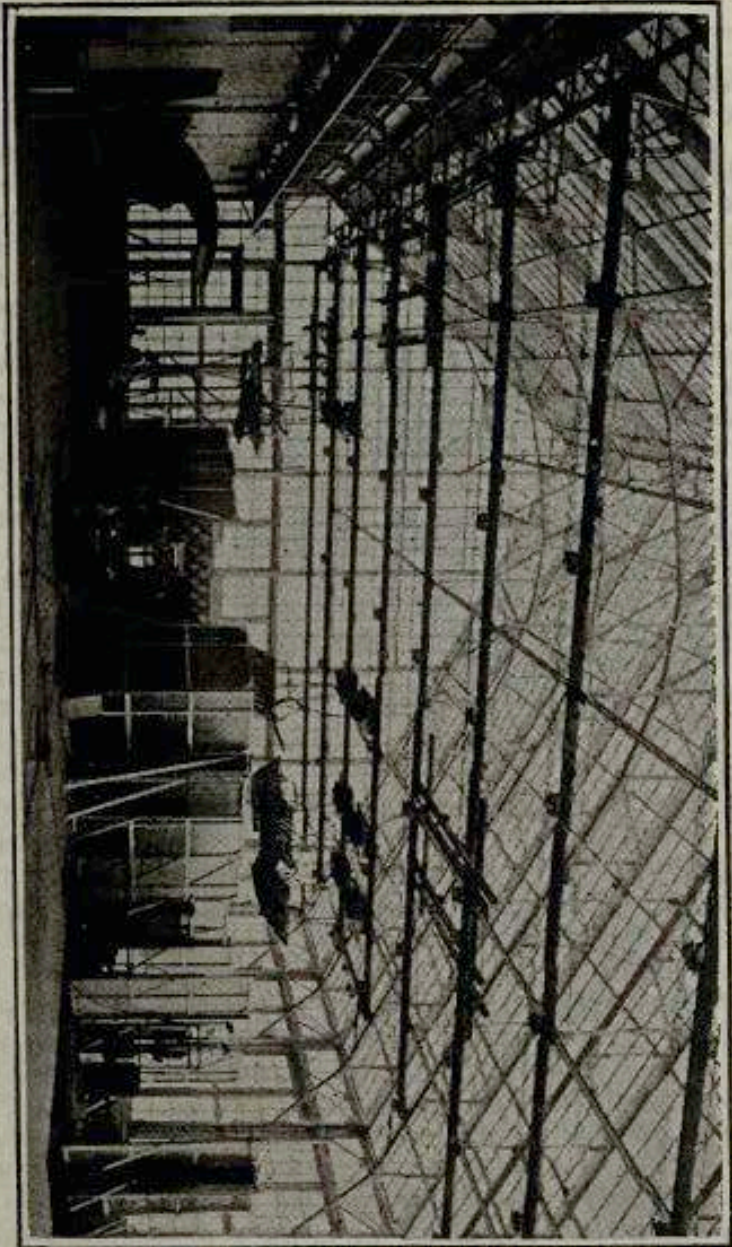
Percival Edison Swanson is the sissy of Swellington Manor. He doesn't play baseball, skate, fight, swear, climb trees, steal apples, and the other things the regular fellows do. But he is a wonderful swimmer, as fortune would have it.

The rival gangs are about to have a special fight on the pond. Each side is in a flat boat, stolen from the German hotel-keeper for the occasion. The boats are to meet out in the center of the lake, and the crew of each boat are to be equipped with long poles fitted with soft pads or buffers. The object of each crew is to bowl over the members of the opposing crew. Whichever side succeeds in disposing of its enemy wins the fight. It is the biggest event of the neighborhood, and whichever side wins is going to have things pretty much its own way with the girls.

Percival asks to join the gang from his immediate neighborhood. The leader turns him down. What good would he be anyway? Percival does some deep

[330]

Fig. 42. Sinossi di *The Bit That Bit* in A.C. Lescarboursa, *The Cinema Handbook*, Scientific American Publishing Munn&Company, New York 1921.



Typical motion picture studio, with glass roof and sides, and a number of batteries of mercury vapor lamps suspended from trolley rails for top lighting. Lights mounted on wheeled stands serve for side lighting.

Fig. 43. Esempio di studio per *The Bit That Bit* in A.C. Lescarbourea, *The Cinema Handbook*, Scientific American Publishing Munn&Company, New York 1921.

The Cinema Handbook

thinking and decides that after all he is going to take part in the fight.

The scene shifts to the fight. Percival's own side, which he would be with if permitted, is losing the fight. Two out of its eight members have been disposed of and are struggling in the water. While the fight is going on, a little float, carrying a glass tube extending several inches above the water, is seen to approach the enemy's flat boat. It comes alongside the boat. Presently a bit is seen to come up through the bottom of the enemy's boat. It is pulled back again, leaving a hole which admits water. The bit appears again in a new place, and again leaves a hole. Several times this performance is repeated, until the craft, filled with holes, slowly sinks. The enemy is decisively beaten as a result, and the triumphant crew row to shore. Once they land, they are confronted with smiling Percival Edison Swanson, with brace and bit and with a collection of rubber tubes, float and glass tube. So it was he who won the fight! And all the girls of the neighborhood hail the new hero who won by brains rather than brawn.

CAST

Percival Edison Swanson: Twelve-year-old boy with long hair, rim spectacles and all-round studious look. Must be good swimmer.

"Spike" Mulligan: Typical youthful roughneck, with more nerve than brains. Good swimmer. Athletic build.

"Skinny" Moran: Another typical youthful roughneck, with more nerve than brains. Good swimmer. Athletic build. Preferably much taller than preceding character.

Hans Schlossbergheimer: German hotel-keeper of 50 years of age, with cropped hair, beer-barrel front, and stern but fat face.

Village girls: As many girls as are available for the picture. All the girls should be between 12 and 16 years old.

Fig. 44. Sinossi e Cast, di *The Bit That Bit* in A.C. Lescarbourea, *The Cinema Handbook*, Scientific American Publishing Munn&Company, New York 1921.

The Cinema Handbook

Village boys: A dozen boys, all of them good swimmers and fairly athletic, to be employed in the water wrestling scenes.

SETS AND LOCATIONS

Typical village street: Scenes 1, 7, 11, 18, 33.
Rowboat landing: Scenes 2, 4, 6, 12, 14, 30.
Middle of lake: Scenes 3, 5, 9, 13, 15, 17,
19, 20, 22.
Backyard and woodshed: Scenes 8, 10, 24, 26.
Hotel porch, near lake: Scenes 23, 25, 27, 28, 30.
Bank of lake: Scenes 29, 32.

PROPERTIES

Two flat-bottom rowboats, one dozen long poles, preferably bamboo rods, fitted with buffers at one end. Small piece of wood for float, seltzer bottle, hatchet, brace and auger bit.

POSITIVE CONTINUITY SCENE BY SCENE

(*Title*) Boys will be boys, the world over. In the absence of a League of Nations and arbitration, the boys of Swellington Manor settled all disputes by force of arms—or fists.

Scene 1.—Fade-in on village street. Group of boys, headed by “Spike” Mulligan, coming down street. Percival Swanson walking in opposite direction, or towards them. They hail him. “Spike” informs him in a haughty, boastful manner that they are going to the lake for the big fight with rival gang.

(*Sub-Title*) “It’s going to be some fight—and to the finish. We are going to show them stiffs that we ain’t no dumbbells either.”

Percival takes it all in, with awe. Registers a slow smile.

(*Sub-Title*) “Say, ‘Spike,’ can’t you let me in on this fight. Of course, mother would never approve of

Fig. 45. Cast, Set e location, materiali di scena e sceneggiatura di *The Bit That Bit* in A.C. Lescarboursa, *The Cinema Handbook*, Scientific American Publishing Munn&Company, New York 1921.

The Cinema Handbook

such an action on my part; but I should love to participate in the conflict."

"Spike" slaps his forehead with his open palm, as if to faint. The rest of the gang burst out with rude laughter and make all kinds of fun of the very much embarrassed Percival.

(*Sub-Title*) "Does your mother know you're out? Better run along, Percival dear, and not play with the rough boys. They ain't fit company for you, dear. Besides, this is going to be a real fight."

With a snap of his fingers, "Spike" starts off, followed by his gang, leaving Percival high and dry. He starts off in the opposite direction.

(*Title*) And all the while the enemy was busily engaged in putting its fleet in shape, with secret sailing orders—secret because Herr Schlossbergheimer was furnishing the men-of-war without knowing it.

Scene 2.—Scene at boat dock. "Skinny" Moran and his gang sneak up to boat dock and push one of the boats into the water. They climb in and push off from shore, rowing out of the picture. Then come "Spike" and his men, sneaking in like their predecessors. They select another of the several flat-boats and also push off and row out of the picture. Then comes Herr Schlossbergheimer, puffing from a short run, and, seeing the two rowboats gone, he scowls and shakes his fists at the boys in midstream.

Scene 3.—Scene in middle of lake. Rival gang leaders hail each other and rowboats manœuvre about for advantageous positions. They draw nearer and the boys begin using their poles, thrusting them at each other.

Scene 4.—Back to boat dock. Percival comes serenely along and is surprised to see the boats out in middle of lake. Expresses great excitement as fight progresses.

Fig. 46. Sceneggiatura di *The Bit That Bit* in A.C. Lescarbourea, *The Cinema Handbook*, Scientific American Publishing Munn&Company, New York 1921.

The Cinema Handbook

(*Sub-Title*) "My, oh my! There goes one of 'Spike's' men—and another, too. Oh, dear! that will never do. Oh, if I were only a boy!"

Scene 5.—Back to middle of lake. One boy from "Spike's" boat is struggling in water and another is just being pushed overboard by the rival crew. Things going badly for "Spike's" side.

Scene 6.—Back to boat dock. Percival, leaning forward with hands on knees, surveying fight intently. Shakes his head, sadly. Face brightens up. Slaps his hands together and prances about.

(*Sub-Title*) "Eureka! I have it! I'll show them if I can fight!"

He starts running towards the shore and disappears at high speed.

Scene 7.—Village street. Percival tearing up street. Group of girls coming in opposite direction. They hail him.

(*Sub-Title*) "What's your hurry, Percy?"

"Nothing! Merely giving my lower appendages a much needed exercise, you know."

Scene 8.—Backyard of country home. Percival rushes in, throws off hat and coat. Looks about frantically. Picks up a piece of wood and shakes his head with approval. Looks about some more. Spies a box of seltzer bottles on porch. Sneaks up and takes one. Plays the stream from the bottle on the cat dozing on window sill. Takes empty bottle to nearby stump and, with hatchet, breaks bottle without injuring inside tube. Takes tube and places it in a crack in piece of wood. Looks around and discovers some rubber tubing on door of shed. Takes this and fits it to end of glass tube.

(*Sub-Title*) "And now, my proud man, we shall see how brawn must give way to brains!"

Fig. 47. Sceneggiatura di *The Bit That Bit* in A.C. Lescarbourea, *The Cinema Handbook*, Scientific American Publishing Munn&Company, New York 1921.

The Cinema Handbook

- Percival, smiling and enthusiastic, starts out of the yard and out of the picture. Fade-out.
- Scene 9.—Middle of lake. "Spike's" boat has only "Spike" and two boys left. Rest struggling in water. "Skinny's" boat still has five, having lost one. "Spike" grabs a pair of oars and endeavors to flee, with enemy in close pursuit.
- Scene 10.—Close-up of wet cat, licking itself and stretching out to dry in the warm sun.
- Scene 11.—Village street. Percival comes tearing down street, with his paraphernalia trailing after him. Villagers look at him in amazement.
- Scene 12.—Boat landing. Percival comes rushing up to boat landing. Begins to undress himself, while watching the fight in middle of lake. Displays great haste in his undressing operations. Gradual fade-out.
- Scene 13.—Middle of lake. "Skinny's" boat catches up with "Spike's." Fight renewed. "Spike" can be seen crying. (Preferable to show a close-up of "Spike" and his crew in tears.)
- Scene 14.—Back to boat landing. Nothing to show where Percival was before, except a pair of glasses hanging from the hand-railing. Close-up of glasses.
- Scene 15.—Middle of lake, with fight on between boats. In foreground queer little float with glass tube is seen moving towards "Skinny's" boat. Then a head comes to the surface, but only back of it faces camera. Owner of head does not reveal identity. Float again starts off towards "Skinny's" boat.
- Scene 16.—View looking down on "Skinny's" boat, showing fighters in boat and boat bottom. Bit appears through the floor, again and again, leaving holes, through which pours in the water. Water rises steadily and surely.

Fig. 48. Sceneggiatura di *The Bit That Bit* in A.C. Lescarboursa, *The Cinema Handbook*, Scientific American Publishing Munn&Company, New York 1921.

The Cinema Handbook

Scene 17.—Back to general view. "Skinny's" boat is seen to settle. "Spike" becomes courageous again, seeing his opponent's dilemma. "Skinny" becomes panic-stricken, and, being thrown off his guard, he is bowled overboard. One by one his men are disposed of as their boat disappears below the surface. "Spike" picks up the oars and with an air of triumph he starts back for the landing with his companions. Fade-out.

The balance of the scenario follows in the same general manner, the action being given scene by scene. Of course, the action may be more or less complete; indeed, the directors of even the professional pictures have plenty of latitude in what they cover for each scene. It is largely left to their discretion as to how much attention to give each phase of the story, and they use trick effects and close-ups as they see fit. The scenario is merely the skeleton outline, nothing more.

The titles, too, may be arranged very much to suit the fancy of the director. In some instances they are not included in the scenario, but it seems in amateur productions that for a better understanding of the action they are really necessary. Of course, these titles may be only the working titles, since it is always possible to improve on them after the picture has been completed. Titles play an important rôle in any picture, and too much care and thought cannot be exercised in making the titles as appropriate and entertaining as possible.

Fig. 49. Sceneggiatura di *The Bit That Bit* in A.C. Lescarbours, *The Cinema Handbook*, Scientific American Publishing Munn&Company, New York 1921.

Motion Picture Photography for the Amateur

By HERBERT C. McKAY



Used as a Supplementary Text in

NEW YORK INSTITUTE OF PHOTOGRAPHY

NEW YORK

CHICAGO

BROOKLYN

Published and Copyrighted by

Falk Publishing Company, Inc.

145 West 36th Street, New York

Fig. 50. H. McKay, *Motion Picture Photography for the Amateur*, Falk Publishing Company, New York 1924, (frontespizio).

CONTENTS

	Page
Preface	5
Introduction	7
Chapter I—Cinematography.....	10
Chapter II—Amateur Motion-Picture Cameras.....	20
Chapter III—News and Topical Cameras.....	41
Chapter IV—Professional Cameras.....	50
Chapter V—The Motion-Picture Camera in Use.....	67
Chapter VI—Direction and Rehearsal.....	89
Chapter VII—Acting and Makeup.....	118
Chapter VIII—Titles	137
Chapter IX—Developing and Printing.....	150
Chapter X—Editing	167
Chapter XI—Hints for News Cameramen.....	174
Chapter XII—Trick Work.....	184
Chapter XIII—Stop-Motion Work.....	198
Chapter XIV—The Script.....	202
Chapter XV—Projectors and Projecting.....	207

Fig. 51. H. McKay, *Motion Picture Photography for the Amateur*, Falk Publishing Company, New York 1924, (indice).

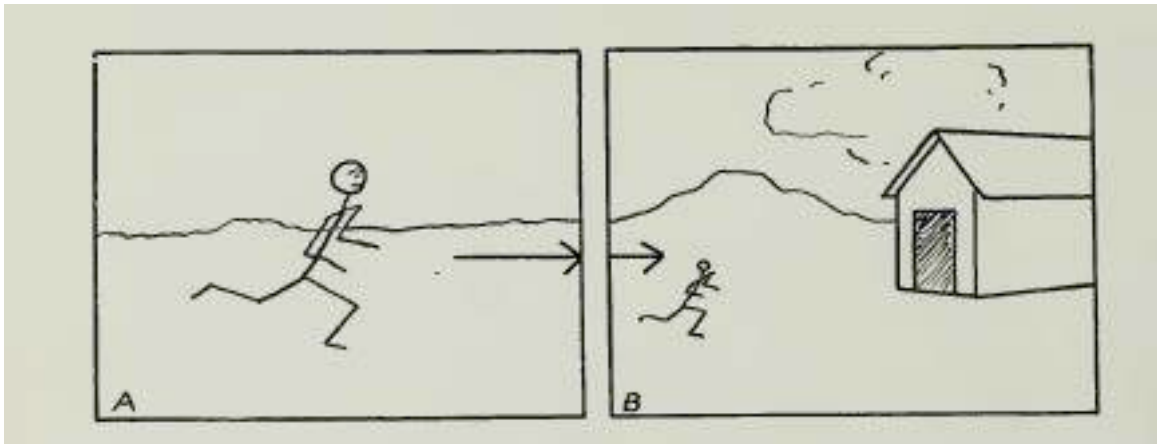


Fig. 52. Illustrazione esemplificativa sul raccordo di movimento, in H. McKay, *Motion Pictures Photography for the Amateur*, Falk Publishing Company, New York 1924, p. 96.

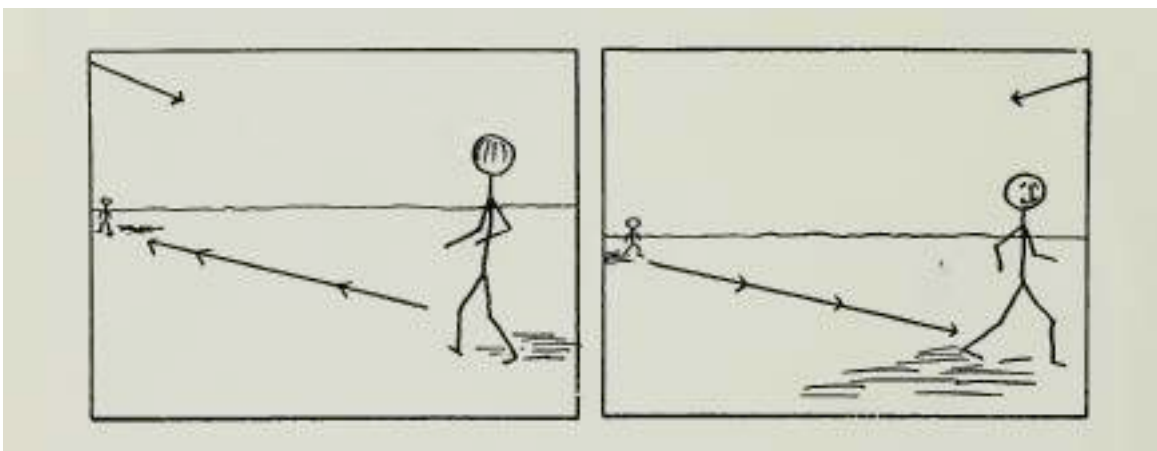


Fig. 53. Illustrazione esemplificativa sulle uscite angolari e l'inversione del punto di vista, in H. McKay, *Motion Picture Photography for the Amateur*, Falk Publishing Company, New York 1924, p. 98.

AMATEUR MOVIE MAKING

BY

HERBERT C. MCKAY, A.R.P.S.

*Director of the New York Institute of Photography
Author of the Handbook of M. P. Photography, etc.*



NEW YORK
FALK PUBLISHING COMPANY, INC.
10 WEST 33RD STREET

Fig. 54. H. McKay, *Amateur Movie Making*, Falk Publishing Company, New York 1928, (frontespizio).

CONTENTS

CHAPTER	PAGE
INTRODUCTION	1
PART ONE	
THE AMATEUR CAMERAMAN	
I. THE FASCINATION OF AMATEUR MOVIES	7
II. MOTION PHOTOGRAPHY AND THE MOTION CAMERA	14
III. SHOOTING THE AMATEUR FILM	39
IV. EXTERIOR LIGHTING	80
V. INTERIOR LIGHTING	94
VI. LENSES AND OPTICAL ACCESSORIES	128
VII. THE MOTION PICTURE TITLE	160
VIII. TRICK WORK WITH THE MINIATURE CAMERA	190
IX. EDITING THE HOME FILM	213
X. HOME PROJECTION	235
XI. FOR THE EXPERIMENTER	268
PART TWO	
THE AMATEUR PRODUCER	
XII. THE ART OF CINEMATOGRAPHY	303
XIII. AMATEUR FILMS	310
XIV. RECORD FILMS	316
XV. ANALYTIC AND INSTRUCTION RECORD FILMS	326
XVI. NATURE STUDY AND SCIENTIFIC FILMS	335
XVII. THE AMATEUR PRODUCTION COMPANY	348
XVIII. THE SCENARIO	356
XIX. PREPARING TO SHOOT THE AMATEUR FILM	372
XX. DIRECTING THE HOME FILM	382
XXI. THE PRODUCTION AND USE OF FILMSLIDES	401
PART THREE	
APPENDIX	
I. FORMULAE	408
II. GLOSSARY	433

Fig. 55. H. McKay, *Amateur Movie Making*, Falk Publishing Company, New York 1928, (indice).

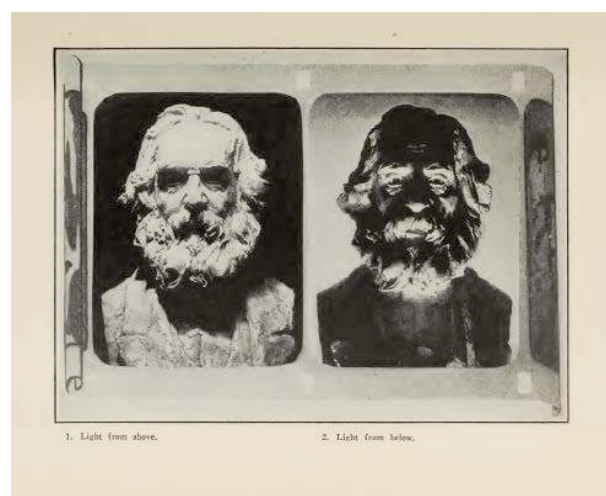
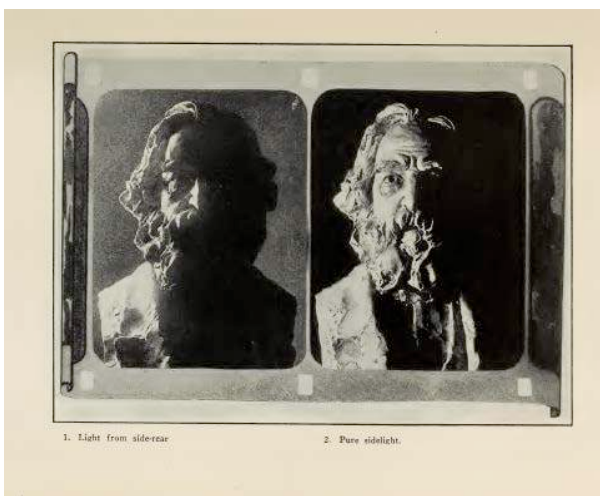
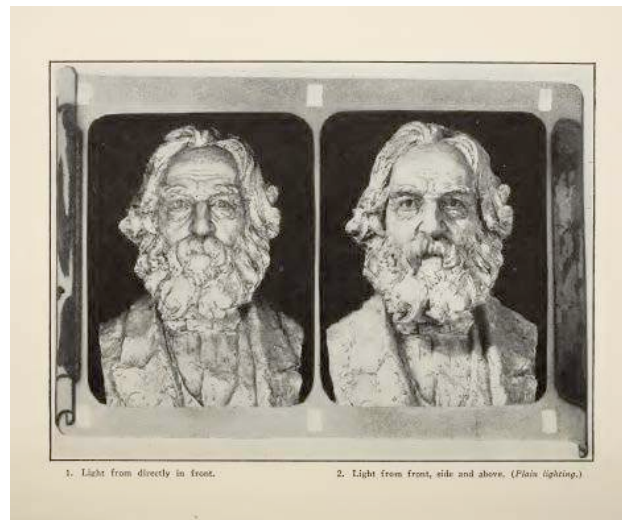
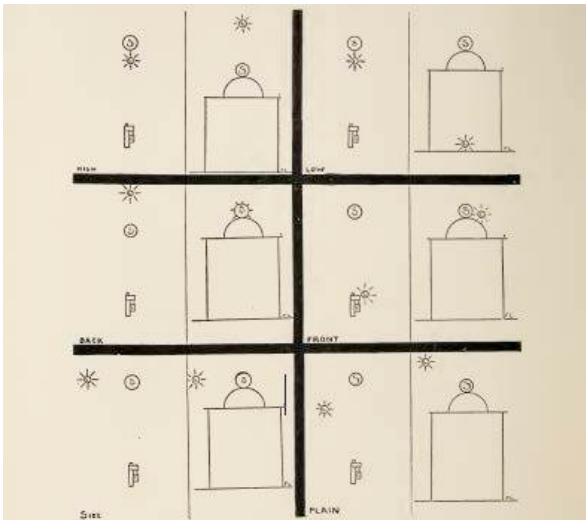


Fig. 56-59. Sei studi di per l'illuminazione di interni, in H. McKay, *Amateur Movie Making*, Falk Publishing Company, New York 1928, pp. 100, 102-103, 105.

The apparent motion of the Chromotrope is due to the intersection of curved coloured lines rotated in opposite directions. As these revolve, the point of intersection is removed either to or away from the edge of the screen, and this is the source of the apparent

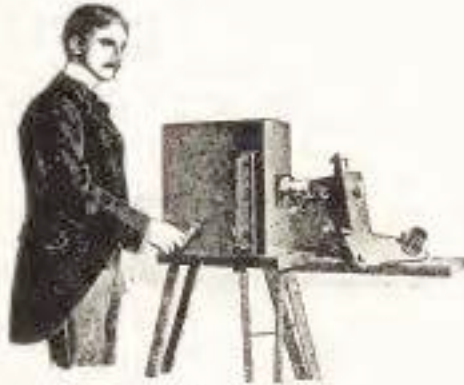


FIG. 169.

motion. In the Moving Picture Book engravings of a machine, volcano, or what not are printed with the shading lines very distinct, and running in definite directions. A transparent ruled screen is supplied with the book, and when this

is laid down on the engraving and given a certain motion, the intersections of all the ruled lines on the screen with the shading lines of the drawing are continually displaced, and give the effect of motion in a direction determined by the direction of the shading lines.

ANTHONY'S "BIOPTICON."

This instrument is made to accommodate 500 feet of film, and is illustrated in Fig. 169. Its arrangement for projection will be seen in Fig. 170.

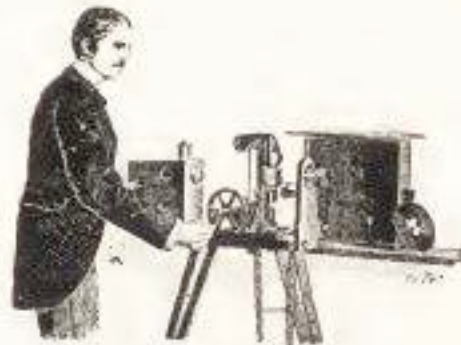


FIG. 170.



Fig. 61-62. H. McKay, *Amateur Movie Making*, Falk Publishing Company, New York 1928, pp. 110, 220.

K. RUFENACHT
- OPTIKER -
BERN, Murggasse 19

Anleitung zur Handhabung des
Zeiss Ikon-Mikroskopaufsatzes
«MIKROPHOT»
nach Prof. Dr. Goldberg



Mikroskopaufsatz 811 mit Universalkinamo 5439

*Ein neues Hilfsmittel für Mikromoment-
photographie und Mikrokinematographie*

Zeiss Ikon | A.G. Dresden

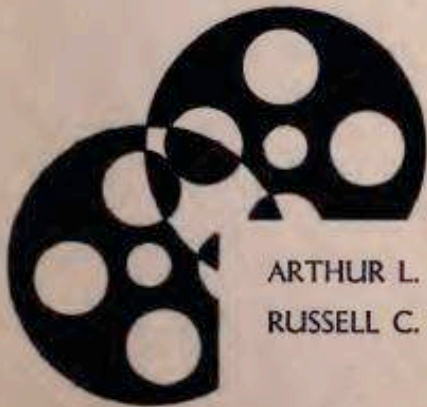
Bestell-Nr. W 221

Fig. 63. Goldberg (nach), *Anleitung zur Handhabung des Zeiss Ikon-Mikroskopaufsatzes «MIKROPHOT»*, Zeiss Ikon, Dresda 1928 (copertina).

MAKING BETTER MOVIES

ACL

Paul Gifford, M.D.



ARTHUR L. GALE and
RUSSELL C. HOLSLAG

Fig. 64. A.L. Gale, R. C. Holslag, *Making Better Movies*, Amateur Cinema League, New York 1932, (frontespizio).

CONTENTS

CHAPTER I. AT THE THRESHOLD

Handling your camera. Film types and widths. Preparing the camera. Essentials of the motion picture camera. A short description of the camera in operation. Loading and unloading. Setting the diaphragm. Focusing. This business of "exposure." Stop numbers. Average conditions. Distant views. Average distances. Closeups. Difficult lighting conditions. Simple filter work. Making the film mean something. Sequences. A little story. Advance planning. Simple tricks. Footage. Early faults.

PAGE 13

CHAPTER II. SHOWING THE RESULTS

Handling the projector. Screens. Film care. Editing aids. Splices. Handling film in editing. Making doubly sure. Titles. Carrying editing further.

PAGE 51

CHAPTER III. GETTING INTO THE STRIDE

Lenses and their uses. Normal lenses. Fast lenses. Wide angle lenses. Telephoto lenses. Filming indoors without artificial light. Filming indoors with artificial light. Emphasis with light. Reflectors. Lens shades. Using filters for varied effects. Slow motion. Tripods. Distance meters. Filming at half speed. Kodacolor. What shall we film? Continuity. The family. Travel films.

Fig. 65. A.L. Gale, R. C. Holslag, *Making Better Movies*, Amateur Cinema League, New York 1932, (indice 1 di 2).

Scenic films. Vacation films. Sport films. Newsreels. Flavoring your films. Camera angles. Panoramas and tilts. Writing titles. Making your own titles. Title exposure. Positive titles. Special titles.

PAGE 74

CHAPTER IV. IN FULL SWING

Fading devices. The iris. Lap dissolves. Other effects. Double and multiple exposure. Using fades, irises and dissolves. Simple dramatic films and photoplays. Scenarios. The film enters your business.

PAGE 146

CHAPTER V. AHEAD OF THE PROCESSION

Using lights for special effects. Silhouettes. Hard and soft light. Kodacolor indoors. Animation. Reverse motion. Mirror shots. Distortion effects. Extreme closeups. Microcinematography. Medical and surgical filming. Sound projection. Filming guides. "Faking" scenes to aid continuity. Symbolism. Montage. Tempo. Composition. Kodacolor continuity. Editing from odd shots. Scientific and medical film planning.

PAGE 175

HOW TO USE THE AMATEUR CINEMA LEAGUE

PAGE 198

Fig. 66. A.L. Gale, R. C. Holslag, *Making Better Movies*, Amateur Cinema League, New York 1932, (indice 2 di 2).

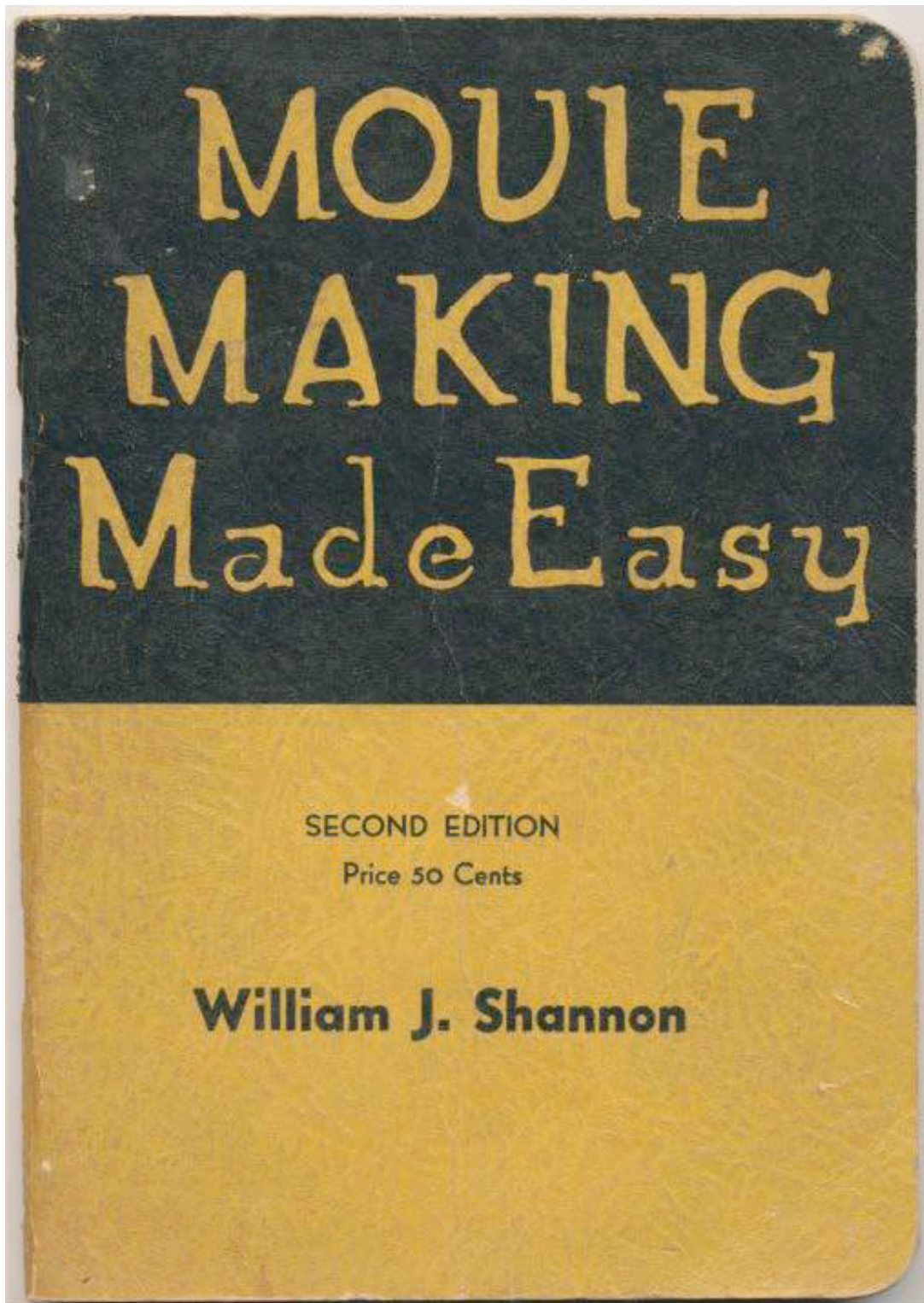


Fig. 67. W.J. Shannon, *Movie Making Made Easy: A Handbook for the Amateur Movie Maker Who Would Make the Best Use of His Equipment*, Moorfield & Shannon, Nutley, New Jersey 1937 (2nd. ed. rev. and expanded.; 1st. ed. 1935) (copertina).

MOVIE MAKING MADE EASY

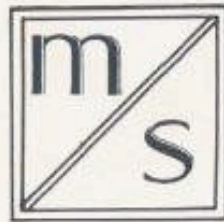
A Handbook for the Amateur Movie Maker
Who Would Make the Best Use of
His Equipment

By

WILLIAM J. SHANNON

Author of "Home Movie Gadgets Any Amateur Can Make,"
"Amateur Movie Production," "How to Make Money
With a Movie Outfit," "Money Saving Tips
For Movie Makers," "Camera Trails
Through the Southwest," etc.

WITH 24 ILLUSTRATIONS



MOORFIELD & SHANNON
Publishers

NUTLEY NEW JERSEY

Fig. 68. W.J. Shannon, *Movie Making Made Easy: A Handbook for the Amateur Movie Maker Who Would Make the Best Use of His Equipment*, Moorfield & Shannon, Nutley, New Jersey 1937 (2nd. ed. rev. and expanded.; 1st. ed. 1935) (frontespizio).

CONTENTS

I—SELECTING THE CAMERA	8
Amateur Has Choice of Four Widths—Comparison of Film Sizes —Advantages of 16 Millimeter Width—Amateur Film is Safety Film.	
II—CARE IN CAMERA WORK	12
Loading Camera—Testing the Threading—Protect Take-up Reel —Duplicates of Reversal Film—Why Film Jams—Causes of Un- satisfactory Pictures.	
III—THE CAMERA'S EYE	19
Change of Focus—Reason for Inverted Image—Lens Aberration —Secondary Lens—Correcting Astigmatism—Lens Formations —Meaning of Lens "Speed."	
IV—TRICK PHOTOGRAPHY	24
Reverse Action Shots—Stop Motion Scenes—Slow Motion— Double Exposure.	
V—CARE OF THE PROJECTOR	29
Cleaning Film Gate—Oiling—Focusing the Projection Lamp— Cleaning Projection Condensers and Lenses.	
VI—CARE OF FILM	33
Protecting Film—Marking Reels.	
VII—FILTERS AND THEIR USE	35
Types of Filters—Using the Color Filter—Filters Increase Ex- posure—Soft Focus Effects—Diffusing the Edges.	
VIII—EDITING AND TITLING	40
Meaning of Editing—Achieving Smoothness—Titles Improve Pictures—Fogged Scenes—Note Book an Aid—Peg Board Scheme.	
IX—TITLE MAKING APPARATUS	48
DeVry Titler—Making and Developing Positive Titles—Title Board for Cine-Kodak A Camera—Centering Title Board—Di- rect Positive Titles—Making Art Title Cards—Ghost Titles.	
X—LIGHTING EQUIPMENT	62
Reflectors Aid Lighting—Table for Supersensitive Panchro- matic Film—Backlighting—Making Lighting Equipment—Dif- fusion Reflectors—Sun Reflectors—Flare Photography.	

Fig. 69. W.J. Shannon, *Movie Making Made Easy: A Handbook for the Amateur Movie Maker Who Would Make the Best Use of His Equipment*, Moorfield & Shannon, Nutley, New Jersey 1937 (2nd. ed. rev. and expanded.; 1st. ed. 1935) (indice 1 di 2).

XI—SOUND MOVIES AT HOME.....	70
Using Radio For Sound—Making a Good Sound Outfit—Building the Amplifier—Hooking Up Double Pick-Ups—Adding a Microphone.	
XII—REVERSAL PROCESS EXPLAINED.....	75
The Process Visualized—Commercial Processing Automatic.	
XIII—HOME DEVELOPING AND PRINTING.....	78
Loading the Camera—Exposure—Positive Film Exposure Chart—Title Work—Formula for Developer—Using Projector As a Printer—Reversing Bath—Stock Reversing Solution—Controlling Printing—Reducing Titles—Reducing Negatives and Positives.	
XIV—MAKING ANIMATED CARTOONS.....	84
The Equipment—Centering the Copying Frame—Animating—Details of Animation—Using the Background—Further Animating—A Simple Scenario—Producing the Acton.	
XV—MOVIES IN COLOR	93
Kodachrome Process—Daylight Exposures—Outdoor Lighting—Filters—Daylight Exposure Table—Indoor Lighting—Indoor Filming at Night—Kodachrome Interiors With Filter Chart—Kodachrome Interiors Without Filter Chart—Dufaycolor Process—Exposure for Dufaycolor—Filters.	
XVI—MONEY SAVERS FOR THE MOVIE MAKER.....	101
Light—Cleaning Camera Gate—Cleaning the Lens—Watch Your Horizon—How to Make a Scene Record Book—Some Helps.	

Fig. 70. W.J. Shannon, *Movie Making Made Easy: A Handbook for the Amateur Movie Maker Who Would Make the Best Use of His Equipment*, Moorfield & Shannon, Nutley, New Jersey 1937 (2nd. ed. rev. and expanded.; 1st. ed. 1935) (indice 2 di 2).

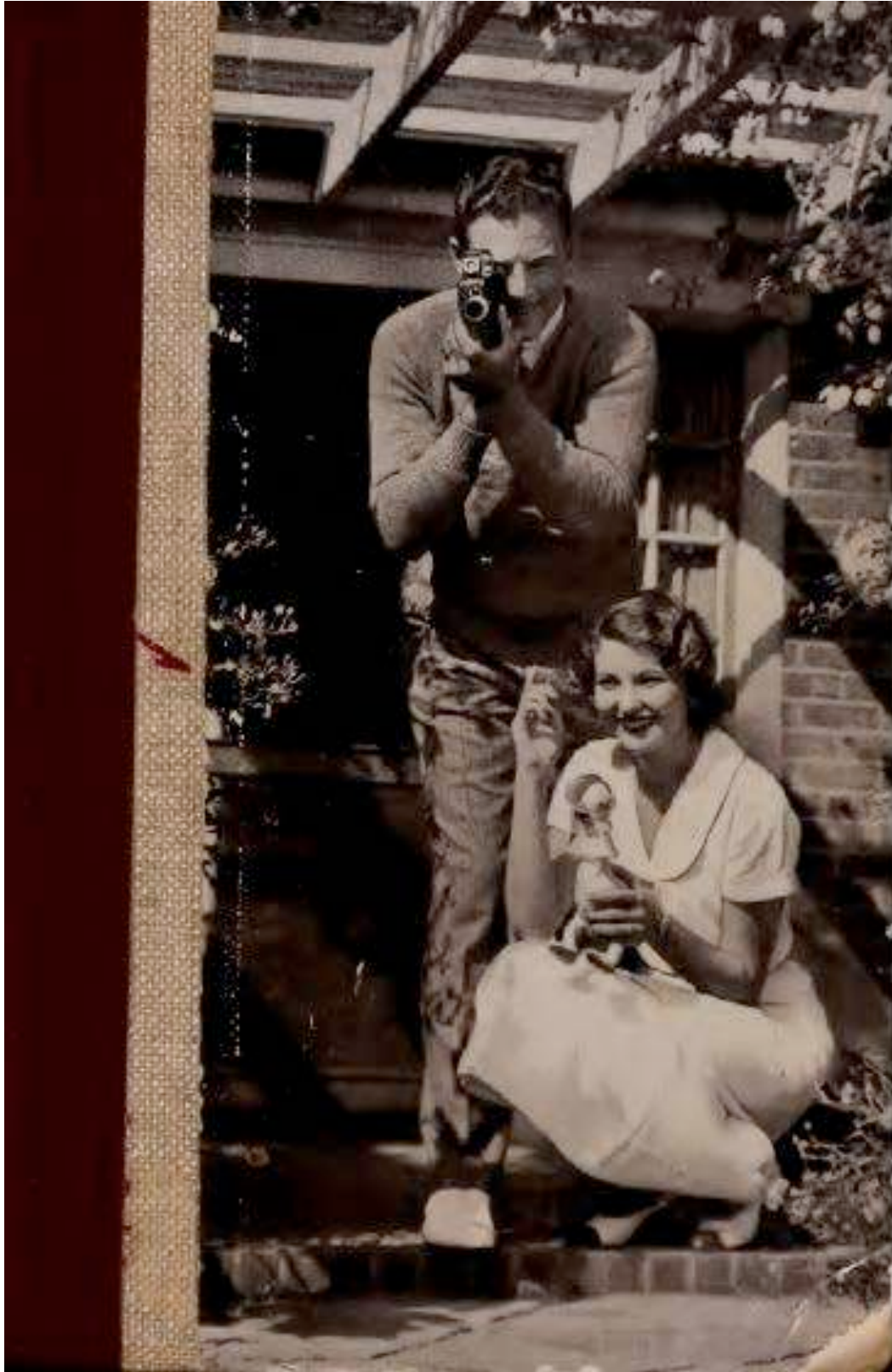


Fig. 71. *How to Make Good Movies*, Eastman Kodak Company, Rochester, New York
1938 (copertina).

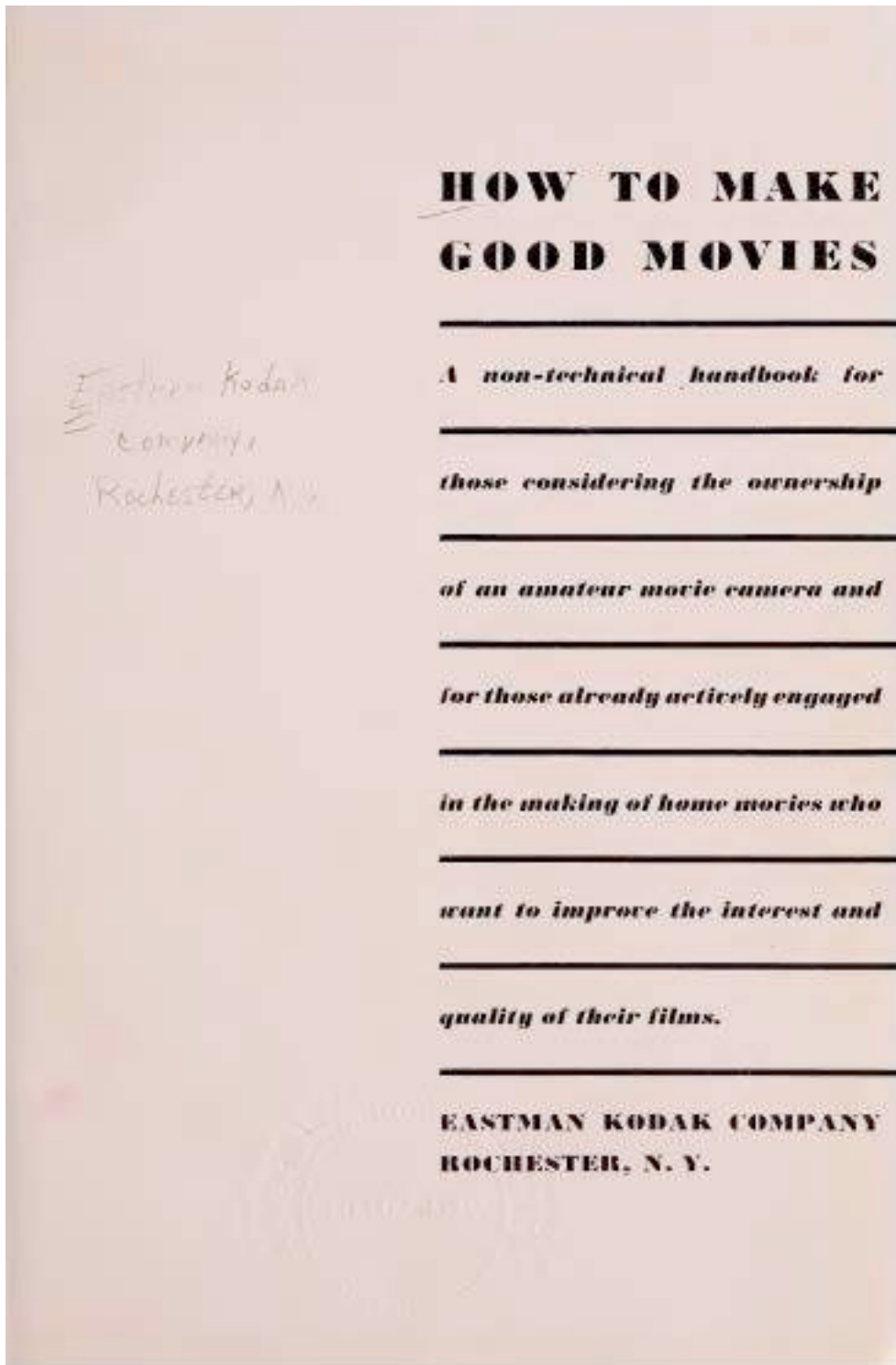


Fig. 72. *How to Make Good Movies*, Eastman Kodak Company, Rochester, New York 1938 (frontespizio).

INDEX

TR
85
E2

Action Shots	99
Angles, Camera	95
Animation	152
Apertures	12
Artificial Light	111, 126
Camera Angles	95
Cleaning, Camera	29
Cleaning, Film	209
Cleaning, Projector	224
Close-ups . . . 10, 54, 59, 100, 107	
Clouds	43
Color Film . . . 14, 15, 39, 102, 126	
COMPOSITION	89
CONTINUITY . . . 61, 83, 100, 157	
Customs Charges	76
Diaphragm	12
"Dolly" Shots	144
Duplicates	210
Double Exposure	151
EDITING	172

Fig. 73. *How to Make Good Movies*, Eastman Kodak Company, Rochester, New York 1938 (indice 1 di 2).

Enlargements	212	Preservation, Film	33, 76, 211
EXPOSURE	12, 104, 108, 113	Processing	32, 79
Exposure Guides	21	Projection	218
Fades	145	Range Finder	10
FILM	30	Reflections	149
FILTERS	40, 109	Rental Films	227
Finders	28	Reverse Action	138
Finishing	32	Running Gag	86
Fires	121, 124, 127	Scenarios	63, 83, 157
Fireworks	124, 128	Scene Length	24
Flares	123, 128	Scenics	43, 91
FOCUSING	6, 113, 147	SHOWING MOVIES	218
Footage	24, 34	Signature Shots	151
Foreign Travels	75	Sighting	25, 28
Framing	92	Silhouettes	93, 118
Haze	47, 109	Slow Motion	132
Indoor Movies	111, 126	Snow Scenes	17, 20, 45
KODACHROME	102, 39, 126	Spectacles	81
Kodaflector	111	Splicing	177, 189
LENSES	49, 9, 29	Sports	81, 125, 129
Libraries, Film	227	Stop-Motion	134
Lighting	19, 94, 104, 114	Storage, Film	33, 76, 211
Mirror Shots	150	Stunts	68, 86, 131, 167, 169, 228
MOVIES AT NIGHT	111, 126	Sunsets	93, 107
Newsreels	186	Telephoto Lenses	49
Overexposure	12	Tempo	24
Panoraming	26, 107, 148	Theater Districts	122, 128
Parallax	98	TITLING	191
Photofoods	111	TRICK SHOTS 68, 86, 131, 167, 169	
PLAY MAKING	63, 83, 157	Tripod	53
Portrait Attachments	55	Tropical Trips	75
Posing	62, 79	Underexposure	12, 16, 22, 145
		Vacations	71, 121, 185, 186
		Wide-Angle Lens	58

Fig. 74. *How to Make Good Movies*, Eastman Kodak Company, Rochester, New York 1938 (indice 2 di 2).



Fig. 75. *How to Make Good Movies*, Eastman Kodak Company, Rochester, New York 1938.

THE ACL MOVIE BOOK

*A GUIDE TO MAKING
BETTER MOVIES*

ILLUSTRATED

~~AMATEUR CINEMA LEAGUE, INC.~~
~~New York, New York, U. S. A.~~

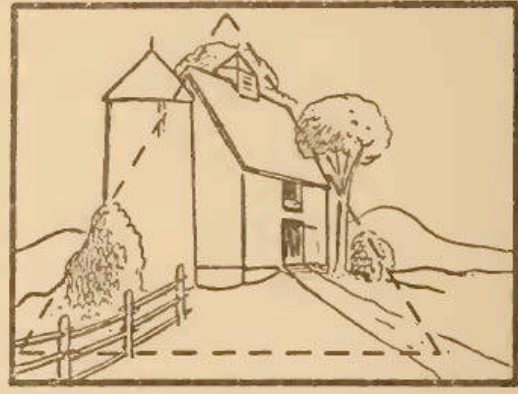
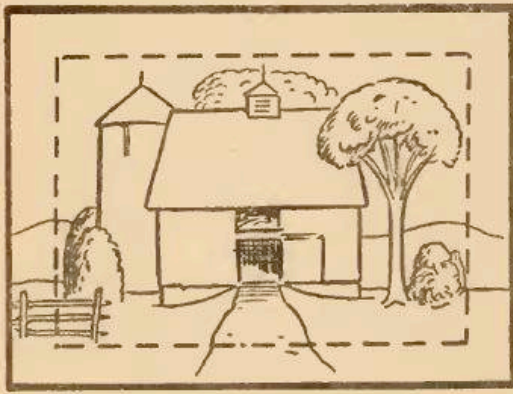
1940

Fig. 78. Amateur Cinema League, *Guide to Making Better Movies*, New York 1940 (frontespizio).

CONTENTS

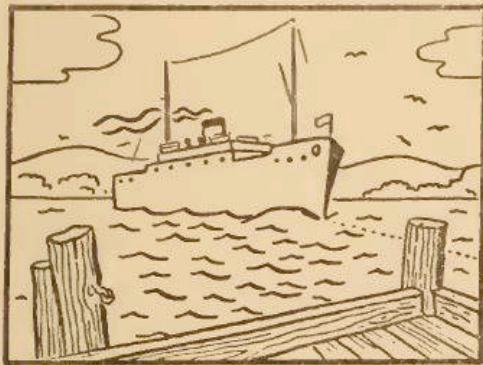
I	WHAT IS A MOVIE?	1
II	WHAT MAKES A MOVIE?	6
III	A MOVIE'S CHIEF TOOLS	17
IV	BASIC CAMERA TECHNIQUE	38
V	FILM PLANS	66
VI	AROUND THE YARD MOVIES	76
VII	WE NEED MORE MOVIE TOOLS	92
VIII	THE CAMERA STEPS OUT	109
IX	THE CAMERA SEES THE WORLD	125
X	FILMING PUBLIC EVENTS	141
XI	MAKING THE FILM READY TO PROJECT	148
XII	PROJECTION	177
XIII	FILMING INDOORS	190
XIV	THE CAMERA DECEIVES	211
XV	THINGS FAR AND NEAR	225
XVI	BETTER METHODS OF EXPRESSION	237
XVII	MOVIES IN COLOR	249
XVIII	SOUND ON FILMS	254
XIX	SPECIAL PURPOSE FILMS	261
XX	PROFITS FROM YOUR MOVIES	280
XXI	THE MOVIE SHOPPER	286
	HOW THE LEAGUE CAN HELP	294
	INDEX	305

Fig. 79. Amateur Cinema League, *Guide to Making Better Movies*, New York 1940 (indice).



By selecting the proper viewpoint, you can obtain a pleasant triangular arrangement of masses.

Fig. 80. «Composition», in Amateur Cinema League, *Guide to Making Better Movies*, New York 1940, p. 246.



Point your camera so that moving objects will pass diagonally through the lens field.

Fig. 81. «Composition», in Amateur Cinema League, *Guide to Making Better Movies*, New York 1940, p. 247.

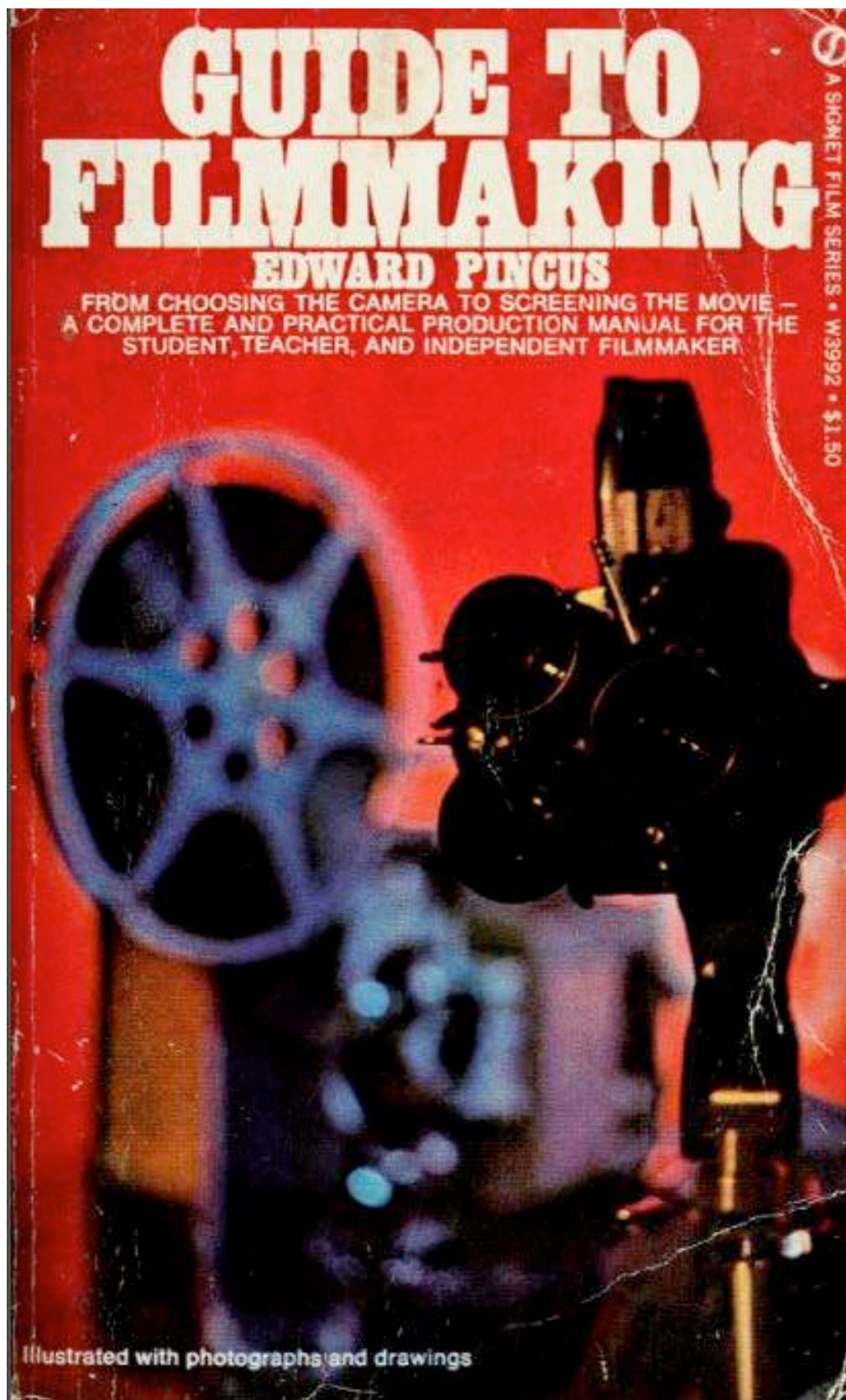


Fig. 82. E. Pincus, *Guide to Filmmaking*, New American Library, 1969 (copertina).

Guide to FILMMAKING

EDWARD PINCUS

Assisted by
JAIRUS LINCOLN

PHOTOGRAPHS: *David N. Hancock*

DRAWINGS: *John E. Reid*



A SIGNET BOOK from
NEW AMERICAN LIBRARY
TIMES MIRROR

Fig. 83. E. Pincus, *Guide to Filmmaking*, New American Library, 1969 (frontespizio).

CONTENTS

Preface	XI
I. 8mm and 16mm	13
Persistence of vision	13
Various film sizes	13
16mm film	13
16mm film compared with 8mm film	14
Super 8, single 8 and regular 8	14
II. The Camera	16
General considerations	16
Lens mounts	16
Interchangeable lenses and turrets	16
Camera weight and balance	17
Viewing systems	17
Automatic exposure and automatic diaphragm	22
Camera motors	23
Camera film capacity	25
Single frame exposure	25
Variable shutter	25
Footage counter	27
Cleaning the aperture and pressure plate	27
In-camera effects	28
Attaching filters	28
Camera noise	28
Camera quality	29
Purchasing equipment	29
Testing equipment	30
Renting equipment	31

Fig. 84. E. Pincus, *Guide to Filmmaking*, New American Library, 1969 (indice 1 di 6).

III. The Lens	33
Focal length	33
Perspective	34
Depth of field	36
Lens aperture or diaphragm	37
F/stops	37
Lens quality	40
Zoom lenses	41
Focusing a zoom lens	43
Close-ups with zoom lenses	43
Additional lenses	43
Changing the zoom range	43
Choice of zoom ranges	44
Care of the lens	44
Lens shades	46
The matte box	47
IV. Exposure	48
Underexposure and overexposure	48
Automatic exposure	48
Setting for the proper exposure	48
Reflected-light readings	49
Taking a reflected-light reading	52
Spot meters	52
Incident light readings	52
Exposure meters	53
V. Film Raw Stock	56
Composition of raw stock	56
Negative film	56
Reversal film	56
Comparative costs	56
Comparative handling	57
Comparative quality	57
ASA ratings	58
Forced processing	58
Color versus black and white	59

Fig. 85. E. Pincus, *Guide to Filmmaking*, New American Library, 1969 (indice 2 di 6).

General comparisons of films	59
16mm films	60
Care of film	62
VI. Filming	64
Editing and filming	64
Shooting ratios	64
Film time and film space	65
Continuity shooting	65
Camera supports	66
Pans and tilts	69
The moving camera	70
Zooming	70
Cutting from a camera movement	71
Panning to simulate a moving camera	71
Actual vehicle speed versus its appearance on film	71
Focusing and framing	72
Field work	75
Assistants	78
Image sharpness	79
VII. Lighting	83
Key light	83
Fill light	83
Lighting ratio	83
Back light	84
Types of lighting	85
Viewing glasses	86
Types of lighting equipment	86
Problems with daylight filming	89
VIII. The Laboratory	91
Choosing a lab	91
Information to be sent to the lab	93
Exposure tests	94
Timing	95
Storing the original	95
Film cans	95

Fig. 86. E. Pincus, *Guide to Filmmaking*, New American Library, 1969 (indice 3 di 6).

Edge-numbers	96
Single- and double-perforated workprints	96
8mm and the lab	97
Emulsion position and winds	97
Other lab services	98
Color workprints	99
Scene-to-scene color correction and effects	99
Master positives and duplicate negatives	100
The optical house	100
Optical effects	100
Generations	103
Homemade optical printer	104
Final printing	106
The answer print	108
IX. Problems of Color Filming	110
Color balance	110
Color filming in daylight	110
Color filming with incandescent light	111
Color filming with window light	112
Color filming with fluorescent light	113
Color filming from a television receiver	113
X. Filters	115
Filter factors	115
Neutral density filters	116
Polarizing filters	116
Diffusion filters	117
Fog filters	117
Filters to protect the lens	117
Filters for black and white films	118
Filters for color film	118
XI. Picture Editing	120
The 180° rule	121
Cutting and pacing	123
The cut-away	123
Continuity editing	124

Fig. 87. E. Pincus, *Guide to Filmmaking*, New American Library, 1969 (indice 4 di 6).

Jump-cutting	125
The mechanics of editing	125
Film rewinds	125
The action viewer	126
Splicers	127
Other editing equipment	131
Leader	132
Cutting shots	133
Workprinting	133
Handling film	134
Scratches	134
XII. Preparing the Original for Printing	136
Marking the workprint	136
Matching edge-numbers	138
Leader	138
Lining up the optical track	139
XIII. Sound	140
Synchronization	140
Optical track	141
Magnetic track	141
Separate sound tracks	142
Magnetic stripe	143
Making the optical track	144
16mm magnetic track	145
XIV. Sound Recording	146
Tape recorders	146
Microphones	146
Tape speed	147
Tape	147
Recording	148
XV. Synchronous Sound	151
Camera	151
Tape recorder	154
Cableless sync	154

Fig. 88. E. Pincus, *Guide to Filmmaking*, New American Library, 1969 (indice 5 di 6).

Microphone	155
Slate	155
XVI. Sound Editing	157
Sound transfer	157
Sound studio services	157
The synchronizer	158
The Moviola	159
Synchronizing rushes	159
Care of the magnetic film	160
Start marks	160
Degaussing	161
Machine edge-numbering	161
Continuity editing	162
The mix	162
Epilogue: Showing the film	165
Appendix A: A Comparison of Running Times and Formats of 8mm, Super 8, and 16mm Motion Picture Films	167
Appendix B: Handling, Repair, and Storage of Eastman Kodak 16mm Motion Picture Films	171
Appendix C: Depth of Field Charts	187
Appendix D: Selected Bibliography	246
Index	249

Fig. 89. E. Pincus, *Guide to Filmmaking*, New American Library, 1969 (indice 6 di 6).

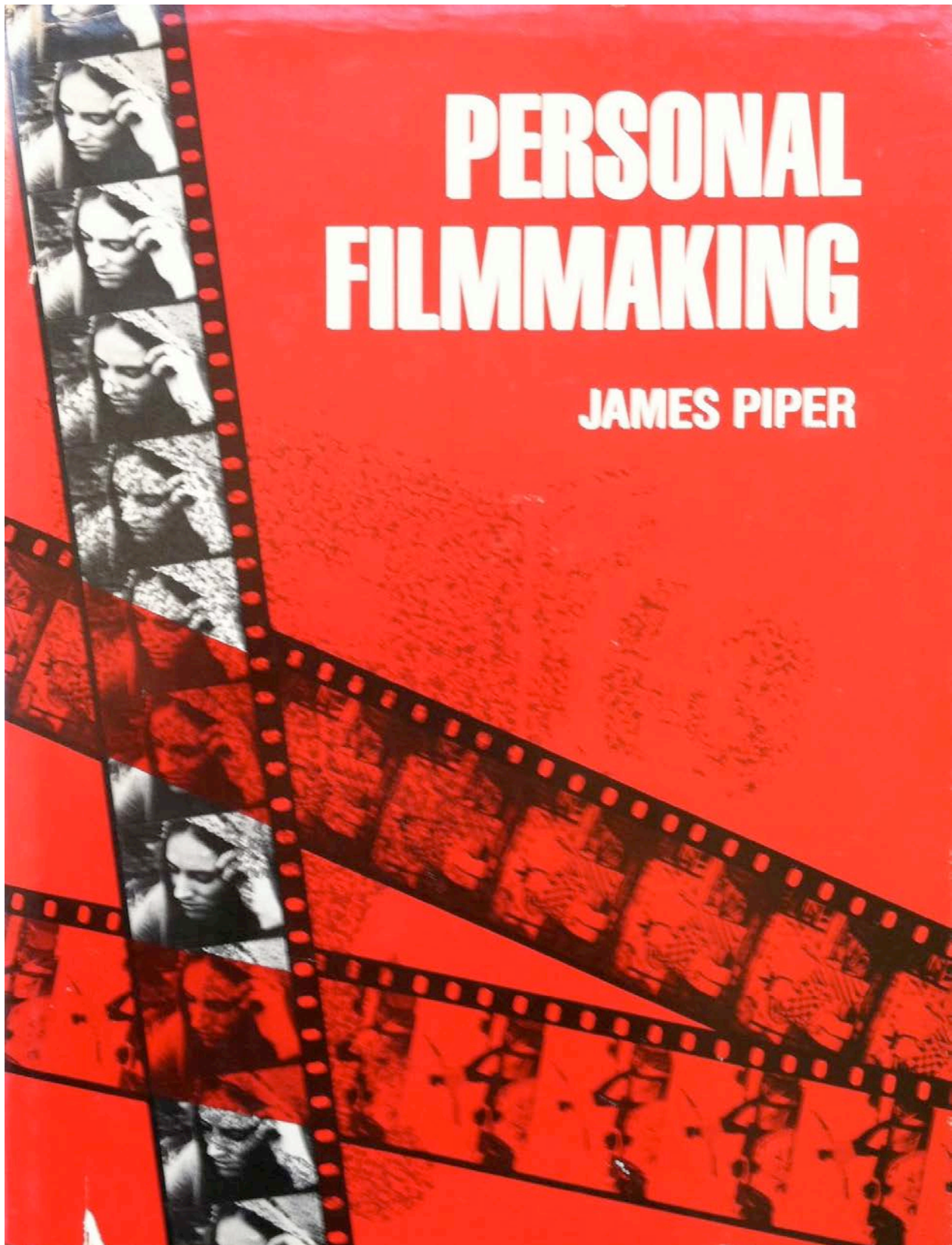


Fig. 90. J. Piper, *Personal Filmmaking*, Reston Publishing Company, Reston 1975 (copertina).

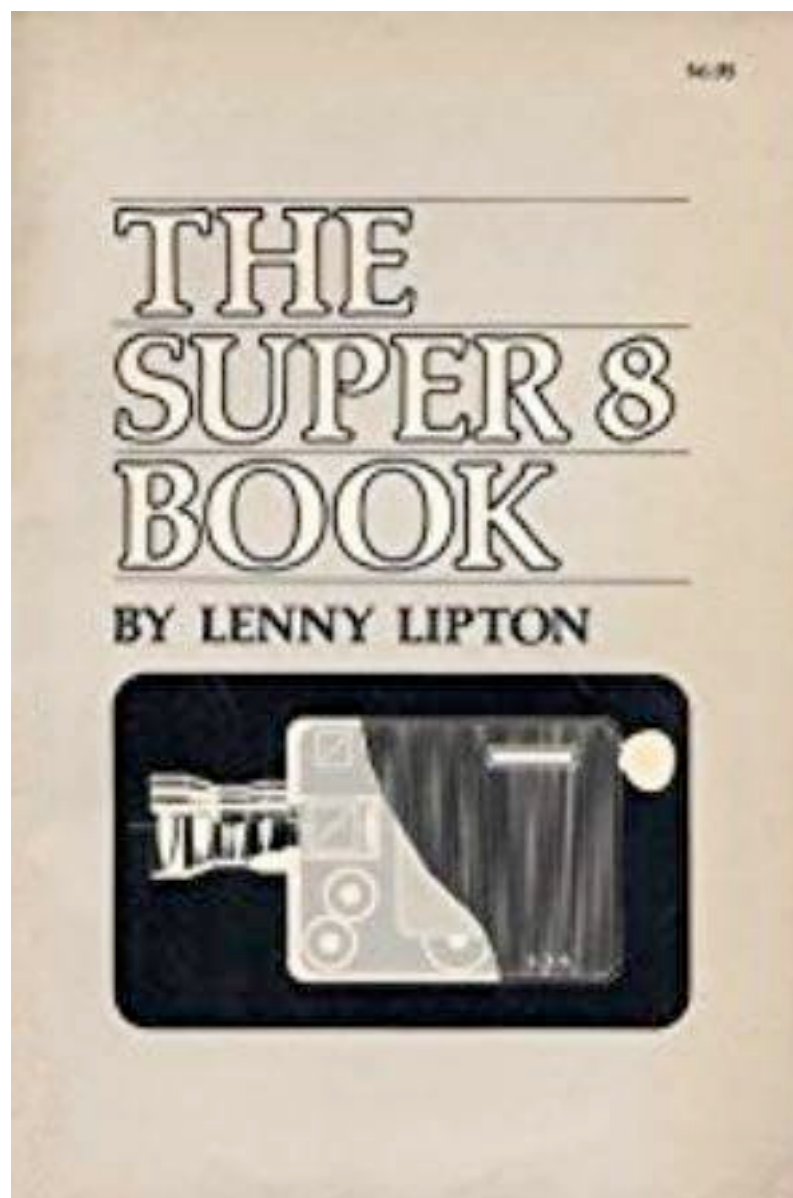


Fig. 91. L. Lipton, *The Super 8 Book*, Straight Arrow Books, San Francisco 1975 (copertina).



Fig. 92. E. Cauda, *La cinematografia per tutti. Guida pratica per cinedilettanti*, Edizioni Aciep, Roma 1931, (copertina).

ERNESTO CAUDA

Membro della Società Tedesca di Cinotecnica - Berlino
Socio della Society of Motion Picture Engineers - Rochester, N. Y.

LA CINEMATOGRAFIA
PER TUTTI

GUIDA PRATICA PER CINEDILETTANTI

CON INTRODUZIONE DI
GIACINTO SOLITO

EDIZIONI
A. C. I. E. P.
Roma 1931-IX

Fig. 93. E. Cauda, *La cinematografia per tutti. Guida pratica per cinedilettanti*, Edizioni Aciep, Roma 1931, (frontespizio).

INDICE

<i>Introduzione</i>	Pag.	3
<i>Pel lettore</i>	»	5
<i>Cenni Generali</i>	»	9

PARTE I.

I MATERIALI

I. - Le parti ottiche	»	21
Obbiettivi - Teleobbiettivi - Lenti addizionali - Mirini - Ottiche da proiezione.		
II. - Il materiale fotografico	»	32
Vari formati di pellicole - Sviluppo, stampa e inversione - Il telaio di sviluppo - Cause di errori nel processo negativo.		
III. - Gli apparecchi da ripresa	»	32
Camere per pellicole standard - Apparecchi per pellicola da 16 mm. - Apparecchi per pellicola 9,5 mm.		
IV. - Apparecchi da proiezione	»	65
Proiettori per pellicola sub-standard - Proiet- tori per pellicola 9,5.		
V. - Gli Accessori	»	75
Accessori per la ripresa - Accessori per l'il- luminazione - Accessori per lo sviluppo e la stampa - Stampa delle didascalie - Accessori per la proiezione.		

Fig. 94. E. Cauda, *La cinematografia per tutti. Guida pratica per cinedilettanti*, Edizioni Aciep, Roma 1931, (indice 1 di 2).

PARTE II.

L'IMPIEGO DEI MATERIALI

I. - La ripresa	Pag. 91
Illuminazione del soggetto e delle scene - Dia-	
frammi - Inquadrature - Durata delle varie scene.	
II. - I trucchi	» 100
Accelerazione e rallentamento - Dissolvenze -	
Visioni - Immagini deformate - Doppie parti -	
Titoli a trucco.	
III. - Il soggetto e il manoscritto	» 111
Soggetto - Sceneggiatura - Truccaggio - Il	
montaggio.	

APPENDICE

I. - La cinematografia a colori	» 125
II. - Cinematografia sonora per dilettanti	» 129
III. - Il Cinedilettantismo e le sue varie forme	» 133

FORMULARIO E TABELLE

Piccolo ricettario fotografico	» 151
Tabelle	» 161

Fig. 95. E. Cauda, *La cinematografia per tutti. Guida pratica per cinedilettanti*, Edizioni Aciep, Roma 1931, (indice 2 di 2).

del movimento e, mentre raggiungono questo effetto necessario, rendono la scena meno pesante, meno statica di quanto non sarebbe con una sola inquadratura comprendente tutta la corsa. Un'altra soluzione, forse migliore, sarebbe quella di inseguire la persona che corre, facendo, per esempio, due riprese: una a inseguimento del soggetto, per la prima parte, e un'altra a panoramica comprendente nell'ultimo tratto la casa colla porta, per la seconda parte.

Ma, ripetiamo, non è possibile estendersi troppo in que-

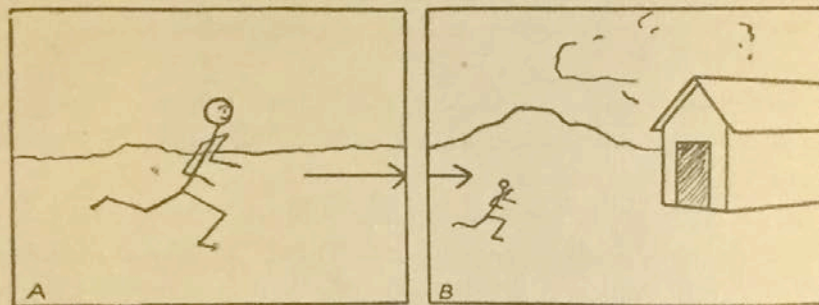


FIG. 74. - Schema di montaggio con interruzione di azione continuativa.

sta materia: il lettore intelligente rifletta su questo piccolo esempio e cerchi di applicarne il principio agli infiniti casi che gli si possono presentare.

Naturalmente, non è possibile stabilire a priori la lunghezza di un'inquadratura: essa deve durare quanto è necessario per ottenere l'effetto e per esprimere ciò che essa significa: non dev'esser più breve, ma certo non più lunga. Anche per questo l'osservazione del cinema può essere di ottima guida al cinedilettante intelligente.

IL MONTAGGIO.

Un film, sia esso documentario o rappresenti nel suo complesso un tutto unico (*sketch, short, commedia, ecc.*) deve sempre essere presentato come un qualche cosa di organico, di logico, di completo.

Una pellicola è sempre costituita da una serie più o meno numerosa di pezzi separati (scene o inquadrature) uniti gli



Fig. 98. E. Costa, *Il cinelibro (passo ridotto): guida per cineasti dilettanti e professionisti sulla presa e proiezione muta e sonora*, Hoepli, Milano 1942 (copertina).

ENRICO COSTA

IL CINELIBRO

(PASSO RIDOTTO)

GUIDA
PER CINEASTI DILETTANTI E PROFESSIONISTI
SULLA PRESA E PROIEZIONE MUTA E SONORA

Con 241 illustrazioni e LXXIII tabelle



EDITORE ULRICO HOEPLI MILANO
1942

(Ristampa di ripristino, Febbraio 1944)

Fig. 99. E. Costa, *Il cinelibro (passo ridotto): guida per cineasti dilettanti e professionisti sulla presa e proiezione muta e sonora*, Hoepli, Milano 1942 (frontespizio).

INDICE

	Pag.
Presentazione del Prof. A. Carrelli	XIII
Prefazione	XV

PARTE I LA CINECAMERA

Cap. I. - LE CINECAMERE	3
§ 1. Tipi di camere	3
§ 2. Meccanismo di trasporto e otturatore	7
§ 3. Velocità	9
§ 4. Diaframmi	11
§ 5. Accessori	12
Cap. II. - LENTI ED OBIETTIVI	30
§ 6. Lenti	30
§ 7. Obiettivi	43
§ 8. Accessori	61

PARTE II LA PELLICOLA

Cap. III. - LUCE E COLORE	67
§ 9. Composizione della luce e dei colori	67
§ 10. Fotometria	71
§ 11. Illuminazione naturale	73
§ 12. Illuminazione artificiale	75
Cap. IV. - SENSITOMETRIA	79
§ 13. Produzione dell'immagine	79
§ 14. Sensitometria	80
Cap. V. - PELLICOLE IN BIANCO E NERO	88
§ 15. Ortocromatiche e pancromatiche	88
§ 16. Negative ed invertibili	93

Fig. 100. E. Costa, *Il cinelibro (passo ridotto): guida per cineasti dilettanti e professionisti sulla presa e proiezione muta e sonora*, Hoepli, Milano 1942 (indice 1 di 6).

	Pag.
Cap. VI. - PELLICOLE A COLORI	96
§ 17. Sistemi addittivi	96
§ 18. Sistemi sottrattivi	102
Cap. VII. - CONTROLLO DELL'ESPOSIZIONE DELLA PELLICOLA	112
§ 19. Diaframmi	112
§ 20. Tabelle di guida per le esposizioni	117
§ 21. Esposimetri	122
§ 22. Filtri	134
Cap. VIII. - FORMATI E TIPI COMMERCIALI	145
§ 23. Formati	145
§ 24. Tipi commerciali	151
Cap. IX. - TECNICA DELLA PRESA	169
§ 25. Illuminazione per gli esterni	169
§ 26. Illuminazione per gli interni	174
§ 27. La cinecamera in azione	189
§ 28. Trucchi	201

PARTE III

TRATTAMENTI DELLA PELLICOLA

Cap. X. - TRATTAMENTI CHIMICI	209
§ 29. Il laboratorio	209
§ 30. Trattamento delle pellicole invertibili	214
§ 31. Trattamento delle pellicole negative e positive	223
§ 32. Stampa	225
§ 33. Trattamenti speciali	227
Cap. XI. - EDIZIONE	232
§ 34. Il montaggio	232
§ 35. I titoli	239

PARTE IV

LA PROIEZIONE

Cap. XII. - IL PROIETTORE	247
§ 36. Il meccanismo del proiettore	247
§ 37. L'ottica del proiettore	254
§ 38. Lampade elettriche	258
§ 39. Tipi commerciali di proiettori	261
Cap. XIII. - GLI SCHERMI	272
§ 40. Gli schermi	272

Fig. 101. E. Costa, *Il cinelibro* (passo ridotto): guida per cineasti dilettanti e professionisti sulla presa e proiezione muta e sonora, Hoepli, Milano 1942 (indice 2 di 6).

PARTE V
IL SONORO

	Pag.
Cap. XIV. - SONORIZZAZIONE	279
§ 41. Il suono	279
§ 42. Acustica degli studi	283
§ 43. Sistemi di registrazione	293
§ 44. Copioni sonori	295
§ 45. Tecnica della registrazione	299
§ 46. Possibilità del passo ridotto	306
Cap. XV. - I MICROFONI	308
§ 47. Caratteristiche generali	308
§ 48. Tipi di microfoni	309
§ 49. Note	318
Cap. XVI. - VALVOLE E CELLULE FOTOELETTRICHE	321
§ 50. Emissione elettronica	321
§ 51. Diodi	322
§ 52. Cellule fotoelettriche	328
§ 53. Triodi	331
§ 54. Pentodi	335
Cap. XVII. - GLI AMPLIFICATORI	339
§ 55. Amplificazione	339
§ 56. Accoppiamenti intervalvolari	342
§ 57. Valvole di potenza	345
§ 58. Amplificatori	347
§ 59. Misura dell'amplificazione	356
§ 60. Correzione della caratteristica	363
Cap. XVIII. - ALTOPARLANTI E CUFFIE	381
§ 61. Altoparlanti elettrodinamici	381
§ 62. Cuffie	387
Cap. XIX. - LA REGISTRAZIONE SU DISCO	388
§ 63. Registrazione	388
§ 64. Diaframmi registratori	394
§ 65. Dischi per riproduzione diretta	399
§ 66. Giradischi per registrazione	401
§ 67. Diaframmi riproduttori	404
§ 68. Misure	408
Cap. XX. - LA REGISTRAZIONE SU PELLICOLA	412
§ 69. Tipi di registrazione	412
§ 70. Registrazione con modulazione indiretta	418

Fig. 102. E. Costa, *Il cinelibro (passo ridotto): guida per cineasti dilettanti e professionisti sulla presa e proiezione muta e sonora*, Hoepli, Milano 1942 (indice 3 di 6).

IL CINELIBRO

	Pag.
§ 71. Registrazione con modulazione diretta	431
§ 72. Il fruscio	434
§ 73. Il meccanismo di trasporto	441
§ 74. Sincronizzazione	444
§ 75. La banda sonora	448
§ 76. La stampa	452
§ 77. La proiezione	455
§ 78. Impianti sonori	474
PARTE VI. - DATI VARI	481

INDICE DELLE TABELLE

Tabella	Pag.
I Cinecamere commerciali	16-29
II Aperture dei diaframmi	37
III Obiettivi	42
IV Distanza del soggetto con obiettivo grandangolare f : 2,7 di 15 mm. (non regolabile) 16 mm.	51
V Profondità di campo di un obiettivo grandangolare f : 2,7 di 15 mm. 16 mm.	51
VI Profondità di campo di un obiettivo f : 3,5 di 20 mm. 16 mm.	52
VII Profondità di campo di un obiettivo f : 1,9 di 25 mm. 16 mm.	52
VIII Profondità di campo di un obiettivo f : 3,5 di 50 mm. 16 mm.	53
IX Profondità di campo di un teleobiettivo f : 2,7 di 63 mm. 16 mm.	54
X Profondità di campo di un teleobiettivo f : 4,5 di 76 mm. 16 mm.	55
XI Profondità di campo di un teleobiettivo f : 2,7 di 102 mm. 16 mm.	56
XII Profondità di campo di un teleobiettivo f : 4,5 di 114 mm. 16 mm.	57
XIII Profondità di campo di un teleobiettivo f : 4,5 di 152 mm. 16 mm.	57
XIV Dimensioni dei campi coperti da alcuni teleobiettivi.	58
XV Profondità di campo di un obiettivo f : 1,9 di 13 mm.	59
XVI Dimensioni del campo coperto da un obiettivo f : 1,9 di 13 mm.	59

Fig. 103. E. Costa, *Il cinelibro (passo ridotto): guida per cineasti dilettanti e professionisti sulla presa e proiezione muta e sonora*, Hoepli, Milano 1942 (indice 4 di 6).

INDICE DELLE TABELLE

Tabella	Pag.
XXVII Profondità di campo di un teleobiettivo f:4,5 di 37 mm.	60
XXVIII Dimensioni del campo coperto da un teleobiettivo f:4,5 di 37 mm.	60
XIX..... Confronto fra i sistemi di graduazione delle sensibilità	87
XX Esposizioni per pellicole Dufay	101
XXI..... Processo Kodachrome	105
XXII Processo Agfacolor nuovo	108
XXIII..... Esposizione di pellicole Kodachrome con lampade Photoflood equipaggiate con Kodaflector	110
XXIV Esposizione di pellicole Kodachrome	111
XXV..... Variazioni dell'apertura del diaframma per vari coefficienti K	115
XXVI Regolazione del diaframma col variare della cadenza	116
XXVII..... Tabella di esposizione	117
XXVIII Guida delle esposizioni per pellicole pancromatiche 8 mm. (Kodak)	118
XXIX Guida delle esposizioni per pellicole pancromatiche 16 mm. (Kodak)	119
XXX Guida delle esposizioni per l'esterno per pellicole Kodak	120
XXXI Esposimetri	124
XXXII..... Esposimetri fotoelettrici	126-129
XXXIII Variazione del coefficiente di un filtro col tipo di emulsione	139
XXXIV Tipi di filtri commerciali che si equivalgono	139
XXXV..... Tipi di filtri	141
XXXVI Filtri da impiegare per ottenere buoni contrasti. Curve di sensibilità medie riportate in fig. 39	142
XXXVII Coefficienti di assorbimento di filtri polarizzati	144
XXXVIII.... Dimensioni delle pellicole a passo ridotto	147
XXXIX Caratteristiche delle pellicole di differenti formati	149
XL..... Velocità delle pellicole mute (16 fotogr.-sec.)	150
XLI Velocità delle pellicole sonore (24 fotogr.-sec.)	150
XLII Sensibilità delle pellicole commerciali	151
XLIII..... Guida delle esposizioni per interni	176
XLIV Esposizione per pellicole a colori Kodachrome a 16 e 8 mm.	177
XLV Esposizione per pellicole pancromatiche (Kodak) con lampade Photoflood equipaggiate con Kodaflector.	177
XLVI Esposizione per pellicole superpancromatiche (Kodak) con lampade Photoflood equipaggiate con Kodaflector	177

Fig. 104. E. Costa, *Il cinelibro (passo ridotto): guida per cineasti dilettanti e professionisti sulla presa e proiezione muta e sonora*, Hoepli, Milano 1942 (indice 5 di 6).

IL CINELIBRO

Tabella	Pag.
XLVII..... Esposizione per pellicole pancromatiche (8 mm. Kodak) con lampade Photoflood equipaggiate con Kodaflector	178
XLVIII..... Aperture del diaframma per riprese con pellicola superpancromatica (16 mm. Kodak) con scena illuminata con lampade comuni senza riflettori . . .	178
XLIX..... Lampade elettriche survoltate	179
L..... Disposizione delle lampade survoltate	187
LI..... Durata delle panoramiche	198
LII..... Insuccessi delle pellicole invertibili o positive	222
LIII..... Avvolgimento delle pellicole su bobine	239
LIV..... Lunghezza delle didascalie	240
LV..... Superfici coperte dalla cinecamera	242
LVI..... Esposizione per ripresa di titoli	243
LVII..... Proiettori commerciali	264-271
LVIII..... Dimensioni ottime degli schermi per proiettori 16 e 9,5 mm.	273
LIX..... Simboli e segni grafici	289
LX..... Caratteristiche dell'orecchio e di strumenti musicali	291
LXI..... Coefficienti di assorbimento di materiali antifonici	292
LXII..... Caratteristiche di valvole amplificatrici	336
LXIII..... Caratteristiche di valvole raddrizzatrici	338
LXIV..... Rapporti di tensione o corrente e decibel	362
LXV..... Caratteristiche del complesso presa registratore	366
LXVII..... Caratteristiche del complesso stampa riproduzione	367
LXVII..... Filtri per le correzioni delle caratteristiche	375
LXVIII..... Dischi grammofonici registrati con 40 solchi per centimetro	393
LXIX..... Numero dei settori per dischi stroboscopici	403
LXX..... Bande sonore negative a superficie variabile	420
LXXI..... Bande sonore negative a densità variabile	426
LXXII..... Cinecamere sonore	463-465
LXXIII..... Proiettori per pellicole sonore	466-473

Fig. 105. E. Costa, *Il cinelibro* (passo ridotto): guida per cineasti dilettanti e professionisti sulla presa e proiezione muta e sonora, Hoepli, Milano 1942 (indice 6 di 6).

Tabella I. — CINECAMERE

CINECAMERE PER			
MARCA	Semplice o doppio 8 mm.	Pellicola m.	Montatura obiettivi
AGFA			
Movex 8	Semplice	10	Fissa
Movex 8 L	Semplice	10	Fissa
BELL-HOWELL			
Filmo Double 8	Doppio	15	Interc.
Filmo Straight 8	Semplice	10	Interc.
CITY SALE			
Salex 8	Doppio	—	Interc.
DITMAR			
Ditmar 8	Doppio	2 × 7,5	Fissa
EMEL			
C 61	Semplice	10	Fissa
C 82	Semplice	10	Torretta
C 85	Semplice	10	Torretta
C 93	Semplice	10	Torretta
C 94	Semplice	10	Torretta
C 95	Semplice	10	Torretta
C 96	Semplice	10	Fissa
EUMIG			
C 3	Doppio	2 × 7,5	Fissa
C 4	Doppio	15	Fissa
C 58	Doppio	15	Fissa

Fig. 106. E. Costa, *Il cinelibro (passo ridotto): guida per cineasti dilettanti e professionisti sulla presa e proiezione muta e sonora*, Hoepli, Milano 1942 (Esempio di tabella comparativa: cinecamere per pellicole 8mm, 1 di 4).

COMMERCIALI

PELLICOLE DI 8 mm.		
Obiettivi f.	Fotogrammi al m."	NOTE
2,8 12 mm.	16	Con esposimetro fotoelettrico, visibile nel mirino.
2,8 12 »	16	
2,4 12,5 mm.	8, 16, 24, 32	Torretta per tre obiettivi e tre lenti per mirino; singoli; riavvolgimento per doppia esposizione, guida per esposizioni.
2,5 12,5 »	oppure	
3,5 12,5 »	16, 24, 48, 64	
1,4 12,5 »		
1,5 25 »		
2,7 25 »		
3,5 38 »		
Idem	Idem	Idem.
2,5 12 mm.	8, 16, 24, 64	Singoli; contatore; carica per 30 m".
1,8 12,5 mm.	16,32	Apertura del diaframma, contatore e regolazione parallasse visibile nel mirino. Anche con esposimetro fotoelettrico. Obiettivo f. 1,8 fisso o regolabile. Teleobiettivo e grandangolo. Marcia indietro.
2,5 12,5 »		
2,8 12,5 »		
1,9	61	Trasporto con tamburo dentato; singoli; carica per 35 secondi; mirino un solo campo, tre facoltativi; riavvolgimento con manovella; guida per esposizioni.
2,5		
Idem	8, 16, 24, 48, 64	Idem; mirino 5 campi.
Idem	16	Idem.
Idem	8, 16, 24, 48, 64	Idem; mirino telescopico corretto.
Idem	8, 16, 64	Idem.
2,5	16	Idem; mirino regolabile.
2,5	16	
2,7 12,5 mm.	8, 16, 32	Esposimetro fotoelettrico; contatore.
2,7 18 »	oppure	
	16, 32, 64	
2,5 12,5 »	16	Motore elettrico con batteria tascabile; contatore.
2,7 12,5 »	8, 16, 32	
	oppure	
	16, 32, 64	

(segue)

Fig. 107. E. Costa, *Il cinelibro (passo ridotto): guida per cineasti dilettanti e professionisti sulla presa e proiezione muta e sonora*, Hoepli, Milano 1942 (Esempio di tabella comparativa: cinecamere per pellicole 8mm, 2 di 4).

CAPITOLO I - LE CINECAMERE

(seguito Tabella I)

MARCA	Semplice o doppio 8 mm.	Pellicola m.	Montatura obiettivi
KEYSTONE K 8	Semplice e doppio	10 15	Interc.
KODAK Cine Kodak 20	Doppio	15	Fissa
Cine Kodak 25	Doppio	15	Fissa
Cine Kodak 60	Doppio	15	Interc.
PAILLARDO-BOLEX H 8	Doppio	15	Torretta per 3 obiettivi
REVUE CAMERA Revue Super 8	Semplice	10	Fissa
SIEMENS C 8	Doppio	15	Fissa
8 R	Doppio	15	Fissa
SUCHANEK Admira 8	Doppio	15	Fissa
UNIVERSAL CAMERA Univex 8	Semplice	10	Interc.
ZEISS IKON Movikon K 8	Semplice e doppio	7,5 15	Interc.

Fig. 108. E. Costa, *Il cinelibro (passo ridotto): guida per cineasti dilettanti e professionisti sulla presa e proiezione muta e sonora*, Hoepli, Milano 1942 (Esempio di tabella comparativa: cinecamere per pellicole 8mm, 3 di 4).

Obiettivi f.	Fotogrammi al m."	NOTE
1,9 13 mm. 3,5 13 » 4,5 38 »	12, 16, 48	
3,5 12,5 mm. fuoco fisso	16	Anche obiettivo f. 1,9 13 mm., fuoco variabile, contatore. Contatore.
2,7 12,5 mm. 4,5 38 » 1,9 13 » 4,5 38 »	16	Supporto teleobiettivo con ma- schera per mirino, contatore.
1,9 12,5 mm. 25 » 36 »	8, 16, 24, 32, 64	Mirino compensato; messa a fuoco visuale; riavvolgimento doppia esposizione; singoli a tempo o istantanee.
3,5	8, 16, 24, 32	
1,9 13 mm. 2,5 13 »	8, 16, 24, 64	Variazione automatica del dia- framma variando velocità; contatore; singoli.
2,2 10 »	16	Carica per 3 metri; riavvolgi- mento; mirino regolabile; scatto anche con filo flessi- bile; a bobine.
2,5	8, 16, 24, 64	Singoli; contatore; mirino a correzione.
3,5		Contatore metrico.
2 10 mm. fuoco fisso 2,7 20 mm. 1,4 25 » 2,8 50 » 4 75 »	8, 16, 24, 64	Singoli; contatore visibile nel mirino; anche visibile carica disponibile; autoscatto con regolatore del numero di fo- togrammi; mirino a squadra.

(segue)

Fig. 109. E. Costa, *Il cinelibro (passo ridotto): guida per cineasti dilettanti e professionisti sulla presa e proiezione muta e sonora*, Hoepli, Milano 1942 (Esempio di tabella comparativa: cinecamere per pellicole 8mm, 4 di 4).



Fig. 110. S. Jezek, *Režie amatérského filmu*, Československé filmové nakladatelství, Praha 1946 [tr. it. *La regia del film d'amatore*, Poligono, Milano 1947] (copertina).

SVATOPLUK JEZĚK

La regia del film d'amatore



1947

Fig. 111. S. Jezěk, *Režie amatérského filmu*, Československé filmové nakladatelství, Praha 1946 [tr. it. *La regia del film d'amatore*, Poligono, Milano 1947] (frontespizio).

INDICE	
	5 Al lettore
	7 La nascita del dilettante
	12 Anche il passo ridotto è film
pagina	15 Perché la regia?
	18 Che cosa è la regia?
	28 Montaggio
	33 Dizionario cinematografico

Fig. 112. S. Jezěk, *Režie amatérského filmu*, Československé filmové nakladatelství, Praha 1946 [tr. it. *La regia del film d'amatore*, Poligono, Milano 1947] (indice).



Fig. 113. A. Ornano, L. Veronesi, *Impariamo a cinematografare*, Poligono, Milano 1947 (copertina).

A. ORNANO
L. VERONESI

Impariamo a cinematografare



Fig. 114. A. Ornano, L. Veronesi, *Impariamo a cinematografare*, Poligono, Milano 1947
(frontespizio).

INDICE

	5	Al lettore
	7	Generalità sulla macchina da presa
	13	La pellicola
	17	Le parti della macchina da presa: l'obiettivo
	26	Il mirino
	27	L'otturatore
	30	Accessori minori
	31	La scelta della macchina da presa
	32	I filtri
	36	Come si regola l'esposizione della pellicola
	38	Tabella per la scelta del diaframma, all'aperto con la luce diurna
pagina	39	Tabella per la scelta del diaframma, nell'interno con la luce artificiale
	39	Formati dei fotogrammi ed altri dati
	40	Diaframmi e loro quadrati
	41	Ci si dispone a girare
	44	L'illuminazione
	48	Il proiettore
	54	Che cosa cinematografiamo?
	65	La composizione e il taglio delle inquadrature
	67	I trucchi
	83	I titoli e le didascalie
	95	I cartoni animati
	101	Il montaggio
	117	La rifinitura della pellicola
	121	Il film nella tecnica, nella scienza, nell'insegnamento

Fig. 115. A. Ornano, L. Veronesi, *Impariamo a cinematografare*, Poligono, Milano 1947 (indice).

G. WAIN

VADEMECUM DEL CINEDILETTANTE

COME SI REALIZZA IL FILM

È UN LIBRO
FOCAL PRESS
L O N D R A

IL CASTELLO - COLLANE TECNICHE - MILANO

Fig. 116. G. Wain, *How to Film as an Amateur*, Focal Press, London 1949 [tr. it. *Vademecum del cinedilettante: come si realizza il film*, Edizione del Castello, Cremona 1950 (frontespizio)].

I N D I C E

Presentazione	pag. 5
Prefazione alla decima edizione	» 7
II MOVIMENTO E' VITA	» 9
LA PELLICOLA	» 11
I diversi formati	» 11
Il formato 16 mm.	» 12
Il formato 8 mm.	» 15
Il formato 9,5 mm.	» 16
I vari tipi di pellicola	» 18
LA MACCHINA DA PRESA	» 21
Il trasporto della pellicola	» 22
Il caricamento	» 41
L'obiettivo	» 43
Teleobiettivi e obiettivi grandangolari	» 47
Obiettivi a lunghezza focale variabile	» 51
Il paraluce	» 57
Il mirino ed il telemetro	» 57
La frequenza di presa	» 60
Otturatore variabile	» 61
Dispositivi incorporati per la determinazione dell'esposizione	» 64
Obiettivi anamorfici	» 64
La scelta della cinepresa	» 66
Cineprese usate	» 68
La manutenzione della cinepresa	» 68
CENNI SUL FOTOGRAMMA	» 70
La messa a fuoco	» 70
La profondità di campo	» 71
La messa a fuoco della zona	» 74
Messa a fuoco differenziata	» 76
Sensibilità della pellicola	» 76
Esposizione	» 79

Fig. 117. G. Wain, *How to Film as an Amateur*, Focal Press, London 1949 [tr. it. *Vademecum del cinedilettante: come si realizza il film*, Edizione del Castello, Cremona 1950 (indice 1 di 3).

Esposimetri	pag. 82
Uso dell'esposimetro	» 83
Esposimetro a luce incidente	» 87
Esposizione coi film a colori	» 89
Congegni automatici e semiautomatici di misurazione dell'esposizione	» 90
Le cineprese automatiche non sono miracolistiche	» 92
Esposizione con pellicole vecchie	» 95
Filtri	» 95
Filtri per pellicole a colori	» 98
Lampade per l'illuminazione degli interni	» 99
Come usare le lampade survoltate	» 100
Superilluminatori con lampade al quarzo-jodio	» 102
LA RIPRESA	» 104
Come tenere la cinepresa	» 107
Come e quando muovere la macchina	» 108
Come trattare il movimento del soggetto	» 115
Le inquadrature	» 116
Vari tipi di riprese	» 116
Primi piani	» 124
Durata delle riprese	» 127
Passaggi da una ripresa all'altra	» 128
Composizione del fotogramma	» 133
Riprese negli interni	» 138
Il colore dello sfondo	» 141
Scelta dell'illuminazione più opportuna	» 142
L'illuminazione artificiale	» 143
L'illuminazione dei primi piani	» 145
L'illuminazione di ambienti grandi	» 147
L'illuminazione ad effetto	» 148
L'illuminazione nel film a colori	» 149
Truccaggio	» 150
COME PREPARARE UN FILM	» 153
Film di soggetto familiare	» 154
Il documentario	» 157
Il film notiziario	» 159
La ripresa di un racconto	» 160
Come si prepara una sceneggiatura	» 162
Segni ed indicazioni	» 164
Esempi di sceneggiature	» 165
La ripresa di un film a scuola	» 165
Un semplice film di soggetto familiare	» 170

Fig. 118. G. Wain, *How to Film as an Amateur*, Focal Press, London 1949 [tr. it. *Vademecum del cinedilettante: come si realizza il film*, Edizione del Castello, Cremona 1950 (indice 2 di 3).

TITOLI E DIDASCALIE	pag. 180
Come si riprende una didascalia	» 182
Titoli con cineprese reflex	» 188
Effetti speciali	» 189
Caratteri	» 190
Titolo principale e sottotitoli	» 192
Durata delle didascalie	» 193
TRUCCHI ED EFFETTI	» 195
Cartoni animati	» 195
I trucchi	» 197
Riprese intervallate	» 203
LO SVILUPPO	» 206
Lo sviluppo in casa	» 207
Il processo di sviluppo ad inversione	» 209
Il processo di sviluppo negativo	» 213
Formule	» 214
IL MONTAGGIO	» 217
La scelta delle riprese	» 217
Il banco di montaggio	» 219
Come saldare i vari pezzi	» 221
Formule	» 225
La tecnica del montaggio	» 226
Espressione e ritmo	» 229
La fusione del tempo	» 231
LA PROIEZIONE	» 234
Capacità del proiettore	» 234
Illuminazione	» 236
Distanza dello schermo	» 237
Movimento della pellicola	» 239
La manutenzione ed il maneggio del proiettore	» 243
Come si prepara la proiezione	» 245
La conservazione delle pellicole	» 246
Lo schermo	» 247
Come presentare uno spettacolo	» 249
SONORO E SONORIZZAZIONE	» 253
Accompagnamento con magnetofono	» 253
Colonna sonora magnetica	» 259

Fig. 119. G. Wain, *How to Film as an Amateur*, Focal Press, London 1949 [tr. it. *Vademecum del cinedilettante: come si realizza il film*, Edizione del Castello, Cremona 1950 (indice 3 di 3)].

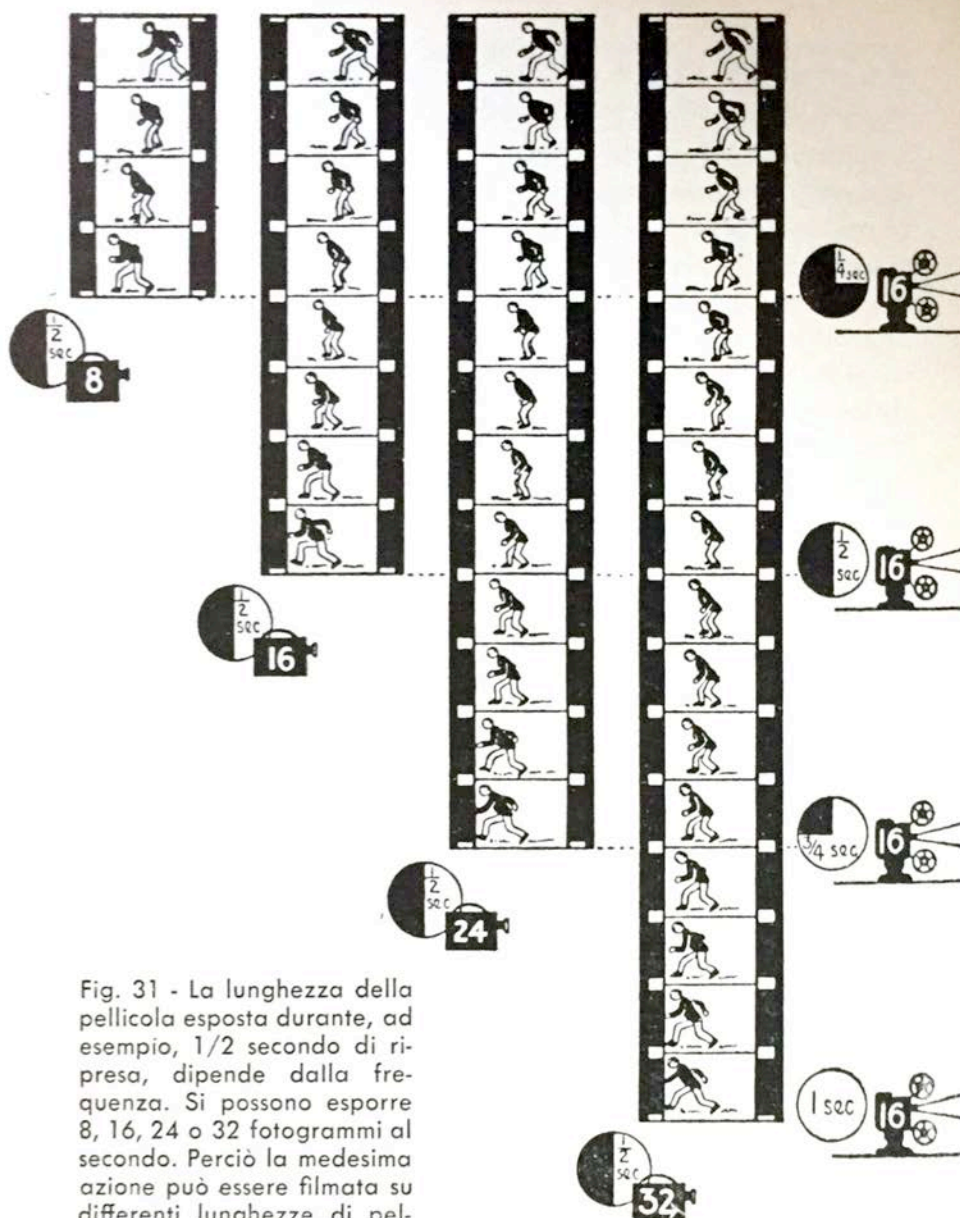


Fig. 31 - La lunghezza della pellicola esposta durante, ad esempio, 1/2 secondo di ripresa, dipende dalla frequenza. Si possono esporre 8, 16, 24 o 32 fotogrammi al secondo. Perci la medesima azione può essere filmata su differenti lunghezze di pellicola. Se la proiezione si effettuerà poi sempre alla medesima velocità di 16 fotogrammi al secondo, l'azione risulterà accelerata sullo schermo in proporzione e, viceversa, aumentando la velocità della cinepresa, la proiezione apparirà rallentata.

Fig. 120. Impiego della pellicola in riprese con differenti cadenze di ripresa, in G. Wain, *How to Film as an Amateur*, Focal Press, London 1949 [tr. it. *Vademecum del cinedilettante: come si realizza il film*, Edizione del Castello, Cremona 1950, p. 62.

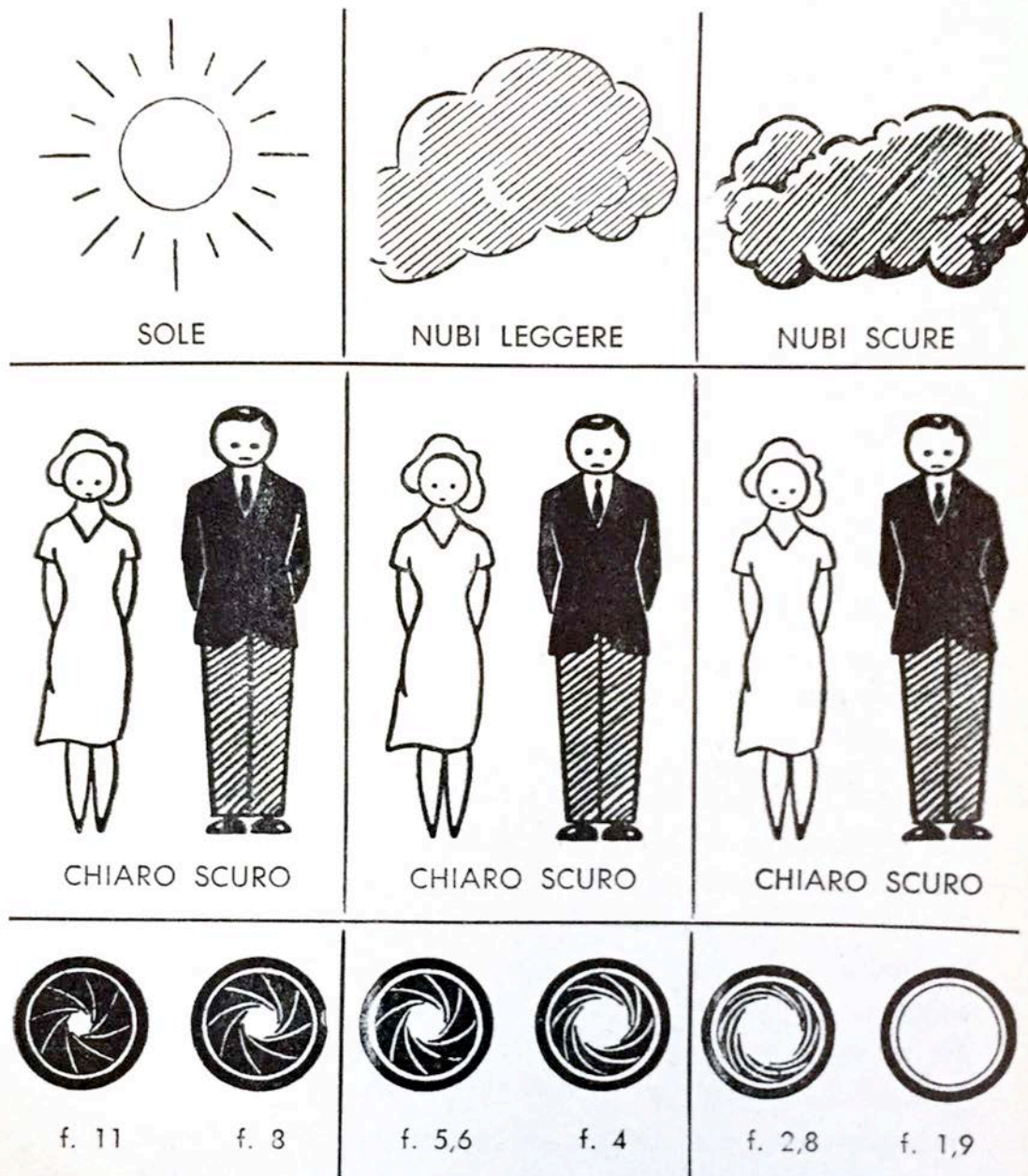


Fig. 121. Schema per la regolazione del diaframma, in G. Wain, *How to Film as an Amateur*, Focal Press, London 1949 [tr. it. *Vademecum del cinedilettante: come si realizza il film*, Edizione del Castello, Cremona 1950, p. 81.



Fig. 122. Posizioni per la ripresa, in G. Wain, *How to Film as an Amateur*, Focal Press, London 1949 [tr. it. *Vademecum del cinedilettante: come si realizza il film*, Edizione del Castello, Cremona 1950, p. 110.

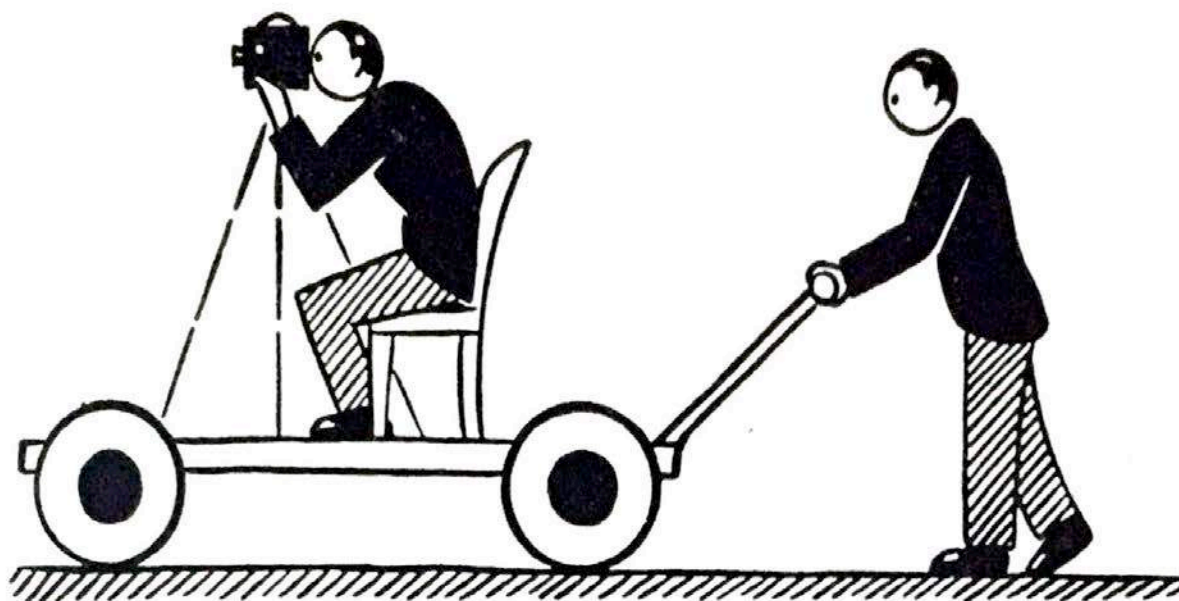


Fig. 123. Il carrello, in G. Wain, *How to Film as an Amateur*, Focal Press, London 1949
[tr. it. *Vademecum del cinedilettante: come si realizza il film*, Edizione del
Castello, Cremona 1950, p. 113.

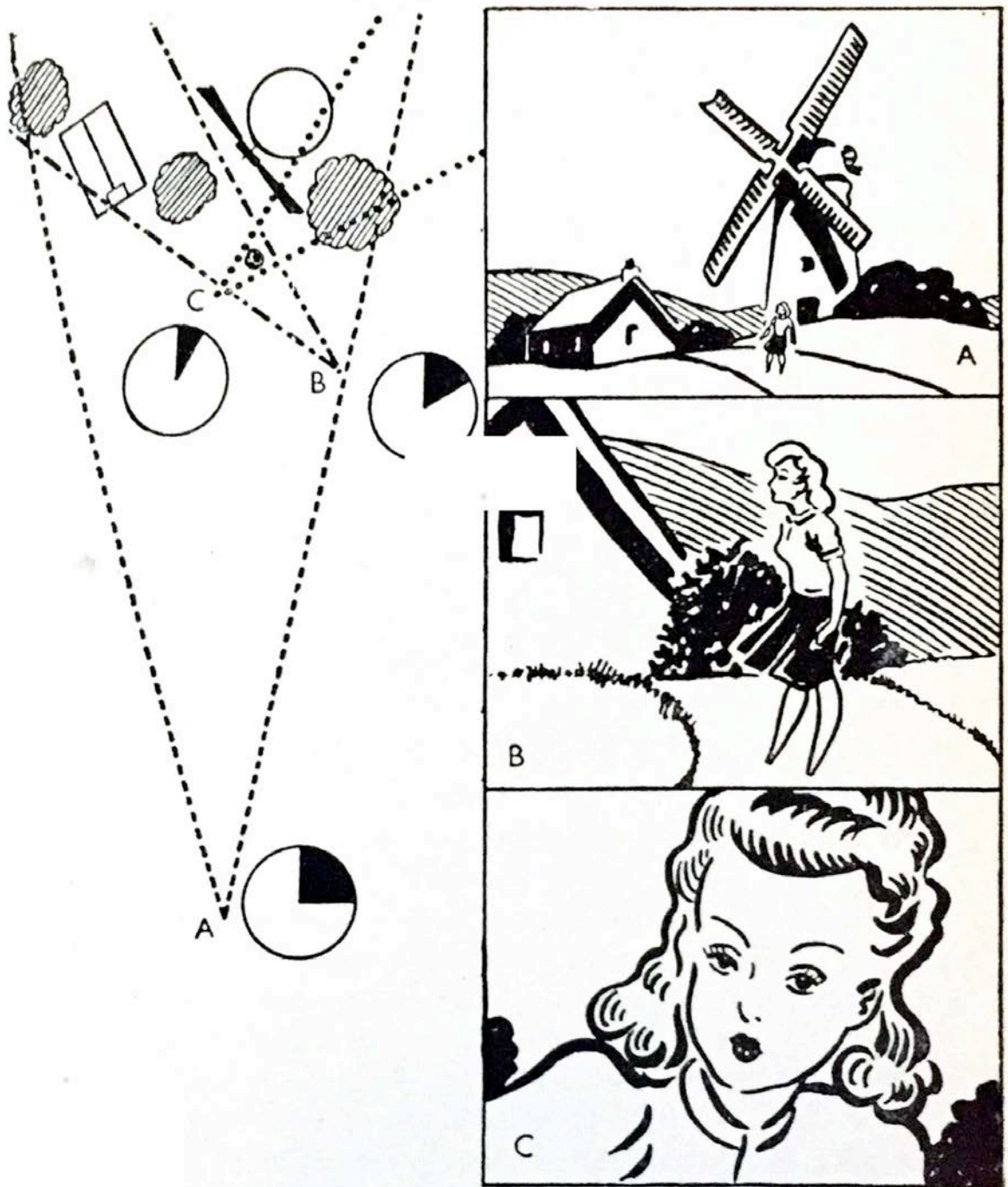


Fig. 124. Ripresa di avvicinamento in tre inquadrature, in G. Wain, *How to Film as an Amateur*, Focal Press, London 1949 [tr. it. *Vademecum del cinedilettante: come si realizza il film*, Edizione del Castello, Cremona 1950, p. 121.



Fig. 125. Esempio di ripresa di avvicinamento al paese di San Gimignano estratto dal film di J. B. Scholten, *Perle d'Italia*, 1956-1959. Per l'analisi completa del filmato si rimanda al terzo paragrafo del quarto capitolo *Film da proiettare*. Perle d'Italia.

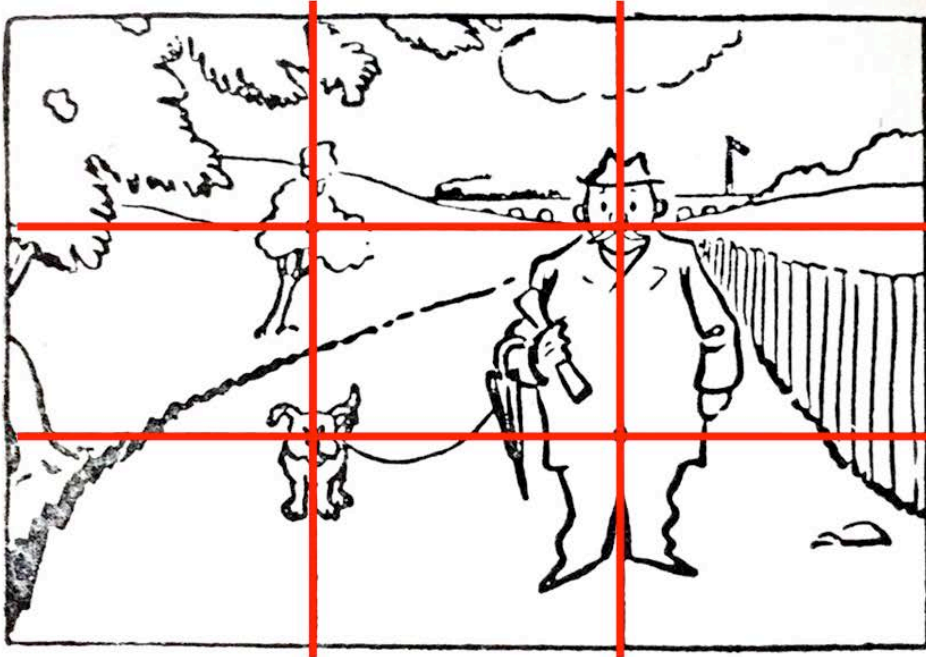


Fig. 126. Applicazione dello schema della composizione dell'immagine sulle linee di forza tratto da G. Wain, *How to Film as an Amateur*, Focal Press, London 1949 [tr. it. *Vademecum del cinedilettante: come si realizza il film*, Edizione del Castello, Cremona 1950, p.134 e applicato all'inquadratura del borgo di San Gimignano ripreso in campo lungo da J. B. Scholten (*Perle d'Italia*, 1956-1959).

L. F. MINTER

TITOLI E DIDASCALIE NEL FILM

creazione, disegno, effetti speciali, montaggio

è un libro
FOCAL PRESS
LONDRA

EDIZIONI DEL CASTELLO - MILANO

Fig. 127. L.F. Minter, *How To Title Amateur Films*, Focal Press, London 1949 [tr. it. *Titoli e didascalie nel film: creazione, disegno, ripresa, effetti speciali, montaggio*, Edizioni del Castello, Milano-Cremona III ed. 1961 (I ed. 1955)] (frontespizio).

INDICE

PREFAZIONE	pag. 5
IMPORTANZA E FUNZIONI DELLA DIDASCALIA	» 7
NORME BASILIARI D'IMPOSTAZIONE E D'EQUILIBRIO	» 9
Il titolo principale	» 10
Stile dei caratteri	» 11
Spazi ed intervalli	» 13
Margini	» 15
Equilibrio d'impostazione	» 18
Disposizione e composizione	» 20
Sottotitoli	» 22
I CARATTERI	» 23
Lettere disegnate con normografi	» 26
Titoli e didascalie dattiloscritte	» 29
Lettere disegnate a mano	» 30
Tirilinee, pennini e pennelli	» 32
Didascalie stampate	» 35
SFONDI E DECORAZIONI	» 36
Materiali per lo sfondo	» 37
Decorazioni del quadro	» 39
Lo sfondo naturale	» 42
Sfondi disegnati	» 43
Reimpiego degli sfondi	» 49
Colori ed inchiostri	» 50
Sfondi per film a colori	» 53
LE TITOLATRICI	» 57
Vari tipi e loro funzionamento	» 58
Altri accessori utili	» 62
Illuminazione	» 63
Titolatrici d'emergenza e di ripiego	» 68

Fig. 128. L.F. Minter, *How To Title Amateur Films*, Focal Press, London 1949 [tr. it. *Titoli e didascalie nel film: creazione, disegno, ripresa, effetti speciali, montaggio*, Edizioni del Castello, Milano-Cremona III ed. 1961 (I ed. 1955)] (indice 1 di 3).

Come fabbricarsi una titolatrice	pag. 69
Ed ora un modello verticale	» 73
Distanza di presa	» 78
L'uso del mirino per un centraggio perfetto	» 81
Accomodamento del telaio	» 83
LA RIPRESA	» 89
La messa a fuoco	» 89
Lenti addizionali	» 90
Pellicola	» 92
Illuminazione	» 93
Esposizione	» 95
Durata della ripresa	» 98
Istruzione per lo sviluppo	» 100
EFFETTI SPECIALI	» 101
Dissolvenze normali ed incrociate	» 101
Realizzazione della dissolvenza	» 102
La doppia esposizione	» 106
Dissolvenza incrociata con doppia esposizione	» 110
Titoli scorrevoli	» 112
Ribaltamento	» 114
Wipe	» 116
Azione rovesciata	» 121
Titoli avanzanti	» 124
Velocità di scorrimento	» 126
Fiamme	» 127
Effetti di luce	» 127
Effetti cromatici	» 130
Colorazione dei titoli	» 132
Non esagerare	» 133
TITOLI ANIMATI	» 134
Lettere in movimento	» 134
Diagrammi e carte geografiche	» 136
Diagrammi	» 139
Cartoni animati	» 140
TITOLI IN RILIEVO SU DIVERSI PIANI	» 144
I materiali	» 146
Velocità di scorrimento	» 148
Sistemazione dell'allestimento su una tavola	» 150
QUANDO E COME SI POSSONO EVITARE E SOSTITUIRE LE DIDASCALIE	» 156
Località	» 157

Fig. 129. L.F. Minter, *How To Title Amateur Films*, Focal Press, London 1949 [tr. it. *Titoli e didascalie nel film: creazione, disegno, ripresa, effetti speciali, montaggio*, Edizioni del Castello, Milano-Cremona III ed. 1961 (I ed. 1955)] (indice 2 di 3).

Tempo	pag. 157
Gli inserti	» 158
Lettere	» 159
Testate di giornali	» 160
Didascalie ed inserti in sostituzione di sequenze	» 160
Titoli ripresi dalla realtà	» 161
Alla ricerca del giusto equilibrio	» 163
CONSIGLI PRATICI	» 164
Composizione del testo	» 164
Funzione informativa ed esplicativa	» 165
Comicità	» 166
Titoli di credito	» 166
Disegno	» 167
Non esagerare con i trucchi	» 168
La fotografia	» 168
Sovraesposizione	» 169
Allineamento e centraggio	» 169
Posizione del titolo nel film	» 170
Durata di proiezione	» 172
Uniformità	» 172
Errori, cause e modi d'evitarli	» 174

Fig. 130. L.F. Minter, *How To Title Amateur Films*, Focal Press, London 1949 [tr. it. *Titoli e didascalie nel film: creazione, disegno, ripresa, effetti speciali, montaggio*, Edizioni del Castello, Milano-Cremona III ed. 1961 (I ed. 1955)] (indice 3 di 3).



Fig. 131. M. Abegg, *Filmen, kurz und bündig!*, Gernsberg, Winterthur 1956 [tr. it. *Guida pratica al passoridotto*, Ediz. Del Castello, Milano IV ed. riv. 1964 (I ed. 1957)] (copertina).

MAX ABEGG

GUIDA PRATICA
AL
PASSORIDOTTO

Disegni di Walter Kerker

QUARTA EDIZIONE RIVEDUTA

IL CASTELLO / Collane Tecniche / MILANO

Fig. 132. M. Abegg, *Filmen, kurz und bündig!*, Gernsberg, Winterthur 1956 [tr. it. *Guida pratica al passoridotto*, Ediz. Del Castello, Milano IV ed. riv. 1964 (I ed. 1957)] (frontespizio).

INDICE

DI COSA SI TRATTA,...	pag. 3
Come si ottengono buoni film? »	5
L'equipaggiamento »	6
La scelta della cinepresa »	7
Il formato 8 mm. »	8
Il formato 9,5 mm. »	9
Il formato 16 mm. »	10
La questione delle « compensazioni » »	10
La questione del proiettore »	11
COSA E COME RIPRENDERE »	14
OCCORRE CONOSCERE LA CINEPRESA »	19
L'esterno della macchina cinematografica »	19
L'interno della cinepresa »	24
I vantaggi della macchina da presa a bobine... »	24
... e i vantaggi delle cineprese a caricatori »	25
La manutenzione della cinepresa »	26
Come si forma l'immagine in movimento »	27
LA GIUSTA ESPOSIZIONE »	28
Come adoperare l'esposimetro »	31
1° Misura della luce incidente »	32
2° Misura della luce riflessa »	32
3° Con le cineprese automatiche »	34
4° L'esposizione con la luce artificiale »	35
L'OBIETTIVO E L'OCCHIO DELLA CINEPRESA »	36
Obiettivi trattati »	36
Un po' di teoria per una migliore pratica »	37
Il diaframma »	40
Nitidezza e profondità di campo »	40
I diversi obiettivi »	43
Obiettivi a fuoco fisso »	43
Obiettivi con messa a fuoco regolabile »	44

Fig. 133. M. Abegg, *Filmen, kurz und bündig!*, Gernsberg, Winterthur 1956 [tr. it. *Guida pratica al passoridotto*, Ediz. Del Castello, Milano IV ed. riv. 1964 (I ed. 1957)] (indice 1 di 3).

Obiettivi a focale normale	pag.	44
Teleobiettivo	»	45
L'obiettivo grandangolare	»	46
Gli obiettivi a focale variabile	»	46
COMPOSIZIONE ED INQUADRATURA DEL FOTO-		
GRAMMA	»	48
LA SCENEGGIATURA	»	54
E' necessaria la sceneggiatura?	»	58
L'IMPORTANZA DELL'ILLUMINAZIONE	»	61
Le riprese a luce diurna	»	61
Le riprese con luce artificiale	»	63
Come illuminare	»	65
L'attrezzatura necessaria	»	68
RIPRENDERE A COLORI NON E' DIFFICILE	»	70
1 ^a regola per film a colori	»	70
2 ^a regola	»	71
Del colore e del gusto del colore	»	73
Quale marca di pellicola adoperare?	»	76
Esigenze della pellicola a colori	»	78
Riprese a colori con luce artificiale	»	78
UN PO' DI TECNICA DELLA RIPRESA	»	80
Come tenere la macchina cinematografica	»	80
La cinepresa come mezzo d'espressione	»	82
Punto di presa	»	82
Direzione di presa	»	88
Movimenti della cinepresa	»	90
I FILTRI SONO NECESSARI	»	94
Che effetto hanno i filtri?	»	94
I filtri - loro effetti e loro impiego	»	97
Filtri per pellicola a colori	»	99
I filtri in pratica	»	100
AZIONE E LINGUAGGIO CINEMATOGRAFICI	»	101

Fig. 134. M. Abegg, *Filmen, kurz und bündig!*, Gernsberg, Winterthur 1956 [tr. it. *Guida pratica al passoridotto*, Ediz. Del Castello, Milano IV ed. riv. 1964 (I ed. 1957)] (indice 2 di 3).

LA PRESENTAZIONE DEL FILM	pag.	108
Come riprendere il titolo	»	109
Alcuni suggerimenti per la composizione del titolo	»	111
 COME UNIRE LE VARIE SCENE	»	115
Tagli e dissolvenze semplici ed incrociate	»	115
Le dissolvenze iniziali e di chiusura	»	116
Dissolvenze con luce artificiale	»	119
La dissolvenza incrociata naturale	»	120
Dissolvenze incrociate vere e proprie	»	123
 EFFETTI SPECIALI E TRUCCHI	»	124
Ripresa a fotogramma singolo	»	124
Accelerazione dell'azione	»	127
Riprese al rallentatore	»	128
Riprese di fantasmi	»	130
Le apparenze ingannano! Altri piccoli trucchi	»	132
 IL TAGLIO ED IL MONTAGGIO	»	136
La tecnica del taglio e del montaggio	»	139
 LA SONORIZZAZIONE	»	142
L'accompagnamento sonoro con giradischi	»	143
L'accompagnamento sonoro con nastro magnetico	»	144
Proiettori sonori a pista magnetica	»	145
Dove prendere il suono	»	145
Come preparare una colonna sonora	»	147
Ancora del suono	»	148
 IL SEGRETO DEL SUCCESSO NELLA PROIEZIONE	»	150
Il locale più adatto	»	152
Preparativi tecnici	»	152
La composizione del programma	»	154
Ultimi consigli	»	155
Intrattenere gli ospiti	»	156
E dopo la proiezione?	»	156

Fig. 135. M. Abegg, *Filmen, kurz und bündig!*, Gernsberg, Winterthur 1956 [tr. it. *Guida pratica al passoridotto*, Ediz. Del Castello, Milano IV ed. riv. 1964 (I ed. 1957)] (indice 3 di 3).



Fig. 136. P. Monier, *Le Nouveau Cinéaste Amateur: technique, pratique, esthétique*, Photo et Cinéma Paul Montel, Paris 1956 [tr. it. *Il libro completo del cine amatore. Tecnica, pratica, estetica*, Mursia Editore, Milano II ed. riv. 1961 (I ed. 1957)] (copertina).

PIERRE MONIER

**Il libro completo del
CINE AMATORE**

Tecnica - Pratica - Estetica

In collaborazione con
SUZANNE MONIER

Seconda edizione aggiornata

Con 350 illustrazioni,
tabelle, diagrammi
e 8 tavole a colori

U. MURSIA EDITORE

MILANO

Fig. 137. P. Monier, *Le Nouveau Cinéaste Amateur: technique, pratique, esthétique, Photo et Cinéma* Paul Montel, Paris 1956 [tr. it. *Il libro completo del cine amatore. Tecnica, pratica, estetica*, Mursia Editore, Milano II ed. riv. 1961 (I ed. 1957)] (frontespizio).

Prefazione	Pag. V
I. CHE COSA SI DEVE SAPERE PRIMA DI FILMARE	» 1
Come viene riprodotto il movimento	» 2
Una formula ingegnosa: la pellicola invertibile	» 3
La pellicola a colori	» 4
I tre formati classici	» 4
Nuove utilizzazioni dei diversi formati	» 6
La pellicola sonora	» 7
I principali organi di una macchina da presa	» 8
Non filmate una scena intera dalla stessa posizione	» 12
Una regola essenziale: il filo conduttore	» 14
La borsa degli accessori	» 16
II. QUANDO FILMATE ALL'APERTO	» 19
La pellicola	» 20
Il caricamento	» 20
Lo scarico	» 22
Regolazione del diaframma	» 23
Le tabelle e le guide	» 24
Messa a fuoco	» 27
Come tenere e spostare la macchina da presa	» 28
Che lunghezza dare alle scene?	» 31
Ricerca dell'inquadratura migliore	» 33
La scelta dell'angolo di ripresa	» 34
La luce	» 35
III. PER OTTENERE IMMAGINI MIGLIORI	» 39
La pellicola invertibile	» 40
Due parole sulla pellicola negativa	» 41
La pellicola pancromatica	» 41
Come riempire caricatori e bobine	» 42
Conservazione delle pellicole prima e dopo l'esposizione	» 45
I filtri: complemento indispensabile delle pellicole	» 46
Applicazione sull'obiettivo	» 47
Vi saranno necessari almeno due filtri	» 48
Filtri di contrasto	» 50
Filtri ultravioletti (U.V.)	» 52
Lo schermo di polarizzazione	» 52
Filtro neutro	» 54
L'impiego di un filtro modifica il diaframma	» 54
Ultime osservazioni	» 54
Come si regola il diaframma	» 56

Fig. 138. P. Monier, *Le Nouveau Cinéaste Amateur: technique, pratique, esthétique*, Photo et Cinéma Paul Montel, Paris 1956 [tr. it. *Il libro completo del cine amatore. Tecnica, pratica, estetica*, Mursia Editore, Milano II ed. riv. 1961 (I ed. 1957)] (indice 1 di 6).

	Velocità di ripresa e tempi di esposizione	Pag. 56
	Particolarità di certi teleobiettivi	» 57
	Esposimetro a cellula	» 62
	Controllo dell'esposimetro	» 63
	Uso dell'esposimetro	» 64
	Manutenzione e controllo	» 66
IV.	LA MAGIA DEL COLORE	» 67
	Motivi del successo del cinema a colori	» 68
	Semplicità dei procedimenti moderni	» 68
	La fedeltà del colore	» 69
	Il colore al servizio dell'immagine animata	» 69
	Impiego delle due emulsioni	» 70
	Quali sono le ore più adatte alla ripresa?	» 71
	L'illuminazione	» 72
	Il cielo: elemento importantissimo	» 72
	I filtri	» 74
	Schermo polarizzatore	» 75
	Determinazione del diaframma	» 75
	Consigli complementari	» 76
	Principali cause d'insuccesso	» 79
V.	COME SI COMPONGONO SCENE ATTRAENTI	» 81
	Utilizzate i contrasti	» 82
	Cercate di essere abili registi	» 82
	Influenze dell'angolazione sulla ripresa	» 83
	Chiarezza dell'inquadratura	» 83
	Non tutte le immagini sono chiare	» 84
	Ricerca dell'originalità	» 84
	Una buona inquadratura è anche frutto di pazienza	» 85
	Analogia di idee, contrasto di immagini	» 85
	Fascino ed interesse del primo piano	» 86
VI.	LA MACCHINA DA PRESA E LE SUE PARTICOLARITÀ MECCANICHE	» 87
	Chi aziona il meccanismo	» 88
	Il motore elettrico	» 88
	Il meccanismo di scatto	» 90
	La marcia continua	» 90
	Contametri e contafotogrammi	» 91
	I caricatori	» 91
	Le variazioni di velocità	» 94
	Riprese fotogramma per fotogramma	» 98
	La posa	» 99
	Otturatore di apertura variabile	» 99
	La retromarcia	» 100
	La torretta	» 101
	Manutenzione della macchina da presa	» 103
VII.	L'EQUIPAGGIAMENTO OTTICO	» 107
	Caratteristiche essenziali degli obiettivi	» 108
	I diversi obiettivi	» 108
	La profondità di campo	» 114
	Osservazioni sull'impiego dei teleobiettivi	» 114

Fig. 139. P. Monier, *Le Nouveau Cinéaste Amateur: technique, pratique, esthétique*, Photo et Cinéma Paul Montel, Paris 1956 [tr. it. *Il libro completo del cine amatore. Tecnica, pratica, estetica*, Mursia Editore, Milano II ed. riv. 1961 (I ed. 1957)] (indice 2 di 6).

L'Hyper-Cinor	Pag. 115
Il Pan-Cinor, obiettivo a focale variabile	» 116
Formato grande e cinemascope	» 119
Il cinema tridimensionale	» 120
Non filmate senza paraluca	» 121
Il mirino e il centraggio del soggetto	» 121
Mirino a prisma	» 123
Compensatore di parallasse	» 123
Dispositivo di mira reflex	» 124
Mirino reflex incorporato	» 124
Come adattare il mirino ai differenti obiettivi	» 125
Mirino laterale	» 128
Cellula fotoelettrica incorporata	» 128
Impiego del telemetro	» 132
Uso delle lenti addizionali	» 132
Come riprendere da vicino	» 134
Influenza della focale sulla prospettiva e sull'inquadatura	» 135
Per ottenere immagini con il contorno sfumato	» 137
Regolazione degli obiettivi sulle macchine da presa	» 138
Manutenzione degli obiettivi	» 138
VIII. FANTASIE E TRUCCHI	» 141
Il mascherino	» 142
Collegamento in panoramica	» 142
Collegamento in movimento di avvicinamento	» 143
L'accelerato	» 144
L'ultra accelerato	» 144
Ripresa fotogramma per fotogramma	» 145
Il rallentato	» 146
Il filo magico	» 147
Dissolvenza al diaframma ed all'otturatore	» 147
Dispositivi per dissolvenze varie	» 149
La dissolvenza all'iride	» 149
La dissolvenza incrociata	» 150
La sovraimpressione	» 151
Sovraimpressione su fondo nero	» 153
Immagini multiple	» 154
L'inversione dei movimenti	» 155
Apparizione, scomparsa e sostituzione	» 157
Diversi mezzi per riprendere in carrellata	» 158
La carrellata ottica	» 159
I mascherini	» 162
I velatini	» 164
Nebbia artificiale	» 164
Immagini riflesse	» 165
Le silhouettes	» 167
Effetti di deformazione	» 167
Immagini roteanti	» 168
Utilizzazione di un caleidoscopio	» 169
Riprese in posa	» 169

Fig. 140. P. Monier, *Le Nouveau Cinéaste Amateur: technique, pratique, esthétique*, Photo et Cinéma Paul Montel, Paris 1956 [tr. it. *Il libro completo del cine amatore. Tecnica, pratica, estetica*, Mursia Editore, Milano II ed. riv. 1961 (I ed. 1957)] (indice 3 di 6).

	Elettroscatto a distanza	Pag. 170
	Pioggia, lampi e neve a volontà	» 171
IX.	ALLA LUCE ARTIFICIALE	» 173
	Il sole può ancora aiutarvi	» 174
	Le lampade da usare	» 174
	Illuminazione mobile	» 176
	I diversi modelli di riflettori	» 177
	L'alimentazione delle lampade	» 178
	È facile aumentare la durata dei Photofloods	» 179
	Il treppiede e la sua stabilità	» 180
	La regolazione delle luci	» 180
	Un accessorio prezioso: lo spotlight	» 181
	Utilità di un grandangolare	» 183
	Determinazione del diaframma	» 183
	Uso dell'esposimetro a cellula	» 184
	Riprese notturne all'aperto	» 186
	Un'illuminazione autonoma portatile	» 187
X.	LA RICERCA SEMPRE ATTRAENTE DI UN SOGGETTO	» 189
	Ogni cosa può essere soggetto di un film	» 190
	Come si prepara un film	» 191
	I piani ed il loro significato	» 193
	Una prima serie di temi	» 195
	In vacanza	» 195
	Un angolo di campagna	» 196
	Osservazioni per la ripresa	» 197
	Orizzonte marino	» 198
	Osservazioni per la ripresa	» 199
	Alta montagna	» 200
	Osservazioni per la ripresa	» 201
	Reportage e films ripresi durante un viaggio	» 203
	Al paese del valzer	» 204
	Il film sportivo	» 205
	I piaceri della neve	» 205
	Riprese sottomarine	» 207
	Documentari e films a sceneggiatura	» 210
	Necessità della divisione in scene	» 210
	Per colpa sua	» 212
	Osservazioni per la ripresa	» 215
	L'interpretazione e la regia nel film dilettantistico	» 215
	La truccatura	» 216
	La truccatura nelle parti di composizione	» 217
	L'uccello in gabbia	» 218
	La canzone filmata	» 221
	La venditrice di palloni	» 224
	L'animazione dei giocattoli	» 226
	Cartoni animati	» 228
XI.	TITOLI E DIDASCALIE	» 231
	Titoli in ripresa	» 232
	Titolo in sovrainpressione sulla pellicola	» 232

Fig. 141. P. Monier, *Le Nouveau Cinéaste Amateur: technique, pratique, esthétique*, Photo et Cinéma Paul Montel, Paris 1956 [tr. it. *Il libro completo del cine amatore. Tecnica, pratica, estetica*, Mursia Editore, Milano II ed. riv. 1961 (I ed. 1957)] (indice 4 di 6).

Per riprendere senza titolatrice	Pag. 233
La scelta della titolatrice	» 234
Come centrare un titolo	» 235
A che distanza bisogna riprendere?	» 238
Come comporre i testi	» 238
Ricerca di sfondi originali	» 240
I titoli a colori	» 240
Osservazioni sui titoli e le didascalie	» 241
La pellicola	» 242
L'illuminazione	» 242
Pellicole in bianco e nero	» 243
Pellicole a colori	» 243
Regolazione del diaframma	» 243
La lunghezza dei titoli	» 244
Accessori complementari	» 244
Qualche idea per i titoli	» 245
Titoli e carte geografiche animate	» 250
Titolo in sovraimpressione su immagini animate	» 254
XII. NECESSITÀ DEL MONTAGGIO	» 255
Gli « utensili » per il montaggio	» 256
Alcuni consigli pratici	» 258
Preparazione del montaggio	» 260
Ricerca di un filo conduttore	» 262
Influenza del commento sul montaggio	» 262
Il collegamento delle immagini	» 263
Lunghezza e ritmo delle sequenze	» 263
Osservazioni a proposito dei films a colori	» 264
Un'ultima ripetizione	» 264
XIII. IL FASCINO DELLA SONORIZZAZIONE	» 265
Uso del giradischi	» 266
La scelta dei dischi	» 267
Selezione di dischi per la sonorizzazione	» 268
La sonorizzazione	» 272
Il commento	» 274
I registratori magnetici	» 274
Registrazione magnetica di un accompagnamento musicale	» 276
Registrazione di un commento su fondo sonoro	» 278
Come si aggiustano e si montano le bande	» 280
Sincronizzazione con stroboscopio	» 281
Il nastro magnetico a segni stroboscopici	» 282
I sincronizzatori	» 284
I proiettori sonori magnetici e ottici	» 285
XIV. L'ORA DELLA PROIEZIONE	» 291
Il meccanismo della proiezione	» 292
I diversi tipi di lampade	» 292
Controllo e regolazione della corrente	» 293
Gli obiettivi di proiezione	» 294
Perfezionamenti complementari	» 295
La formula bipasso e tripasso	» 296

Fig. 142. P. Monier, *Le Nouveau Cinéaste Amateur: technique, pratique, esthétique*, Photo et Cinéma Paul Montel, Paris 1956 [tr. it. *Il libro completo del cine amatore. Tecnica, pratica, estetica*, Mursia Editore, Milano II ed. riv. 1961 (I ed. 1957)] (indice 5 di 6).

Caricamento e funzionamento	Pag. 297
I diversi schermi	» 298
Dimensioni dello schermo	» 300
Consigli per una buona proiezione	» 301
Presentazione di films in rilievo	» 303
Proiezione in sala molto grande	» 303
Il funzionamento di un proiettore sonoro	» 305
Come conservare le pellicole	» 310
XV. IL DOCUMENTARIO CINEMATOGRAFICO	» 313
Che formato e che macchina da presa adottare	» 314
Preparazione di un documentario	» 315
Esempio di sceneggiatura tecnica	» 318
Il cinema al servizio del lavoro	» 319
Ripresa a grande frequenza	» 321
Osservazioni sul film didattico	» 322
Propaganda e pubblicità	» 324
La macrocinematografia	» 325
La microcinematografia	» 331
Ripresa di interventi chirurgici	» 333
CINELESSICO	» 337
Caratteristiche principali di alcune macchine da presa 8, 9,5, 16 mm.	» 360
Principali caratteristiche di alcuni proiettori	» 370
Principali caratteristiche di alcuni magnetofoni	» 374
Tabelle di profondità di campo degli obiettivi 8, 9,5, 16 mm.	» 376

Fig. 143. P. Monier, *Le Nouveau Cinéaste Amateur: technique, pratique, esthétique*, Photo et Cinéma Paul Montel, Paris 1956 [tr. it. *Il libro completo del cine amatore. Tecnica, pratica, estetica*, Mursia Editore, Milano II ed. riv. 1961 (I ed. 1957)] (indice 6 di 6).



Fig. 144. «“La partenza per la gita” ovvero l’utilizzazione dei diversi piani», in P. Monier, *Le Nouveau Cinéaste Amateur: technique, pratique, esthétique*, Photo et Cinéma Paul Montel, Paris 1956 [tr. it. *Il libro completo del cine amatore. Tecnica, pratica, estetica*, Mursia Editore, Milano II ed. riv. 1961 (I ed. 1957)], p. 13.

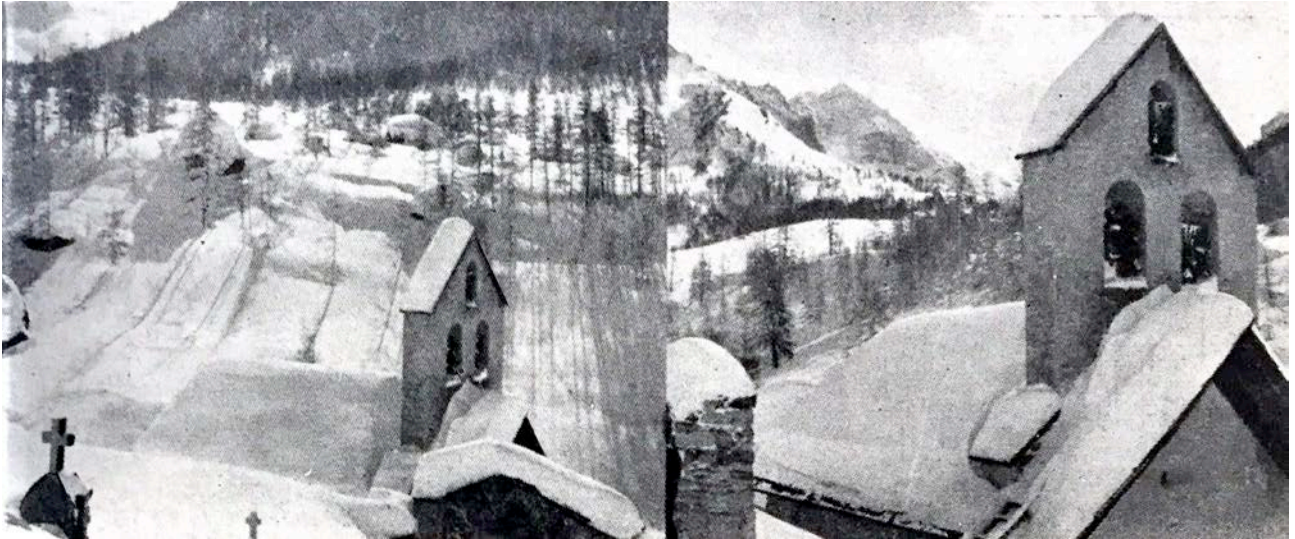


Fig. 145. «Influenza dell'angolatura sulla ripresa», in P. Monier, *Le Nouveau Cinéaste Amateur: technique, pratique, esthétique*, Photo et Cinéma Paul Montel, Paris 1956 [tr. it. *Il libro completo del cine amatore. Tecnica, pratica, estetica*, Mursia Editore, Milano II ed. riv. 1961 (I ed. 1957)], p. 83.

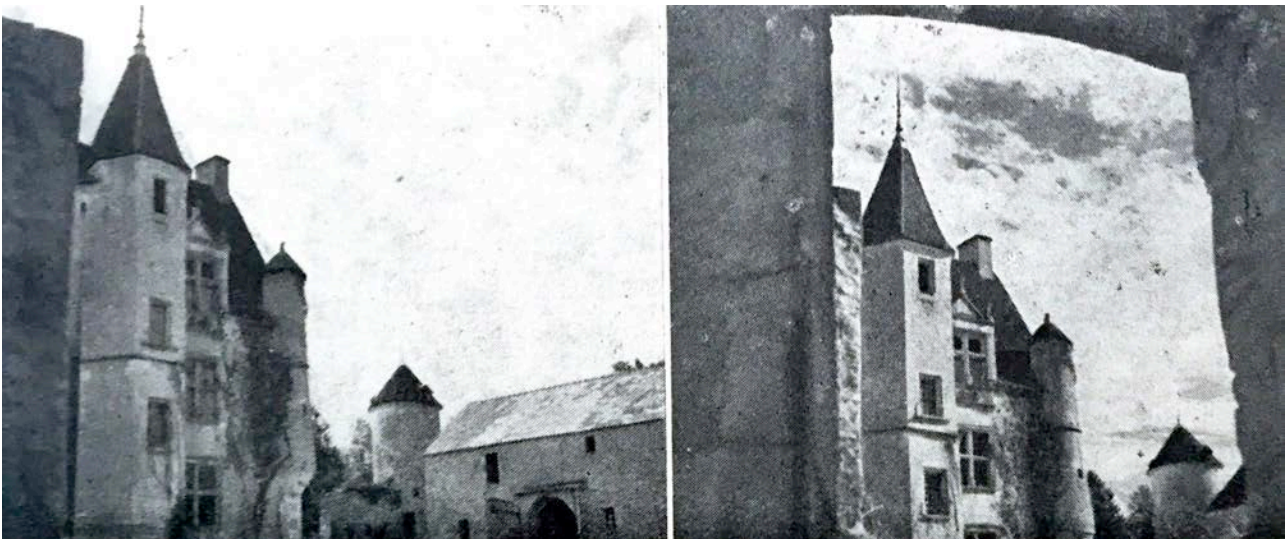


Fig. 146. «Una buona inquadratura è anche frutto di pazienza», in P. Monier, *Le Nouveau Cinéaste Amateur: technique, pratique, esthétique*, Photo et Cinéma Paul Montel, Paris 1956 [tr. it. *Il libro completo del cine amatore. Tecnica, pratica, estetica*, Mursia Editore, Milano II ed. riv. 1961 (I ed. 1957)], p. 85.

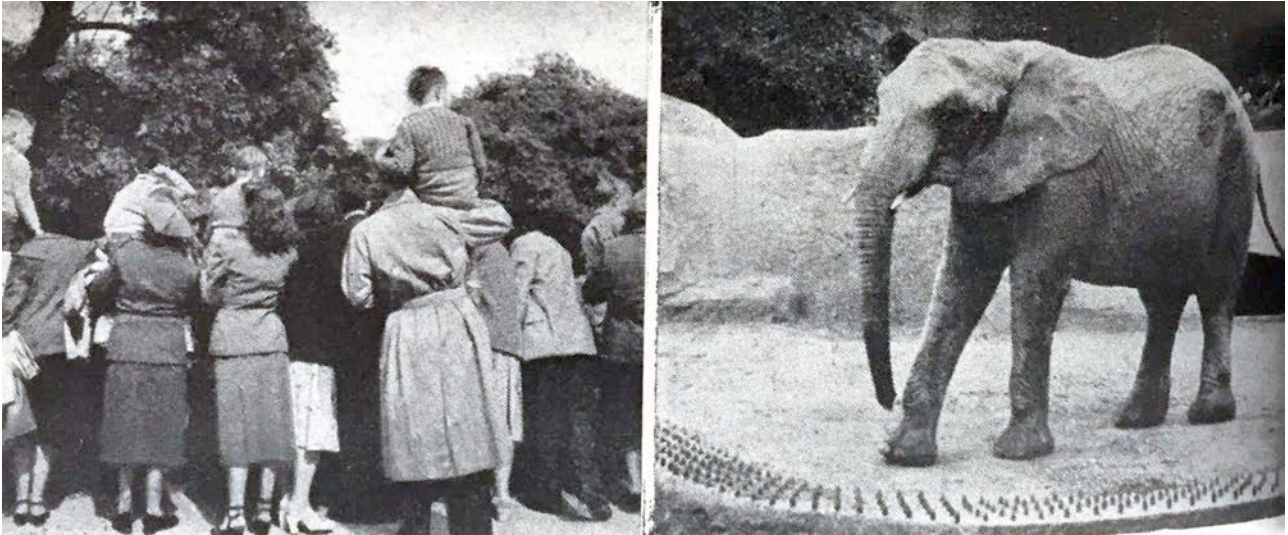


Fig. 147. «Non tutte le immagini sono chiare», in P. Monier, *Le Nouveau Cinéaste Amateur: technique, pratique, esthétique*, Photo et Cinéma Paul Montel, Paris 1956 [tr. it. *Il libro completo del cine amatore. Tecnica, pratica, estetica*, Mursia Editore, Milano II ed. riv. 1961 (I ed. 1957)], p. 84.

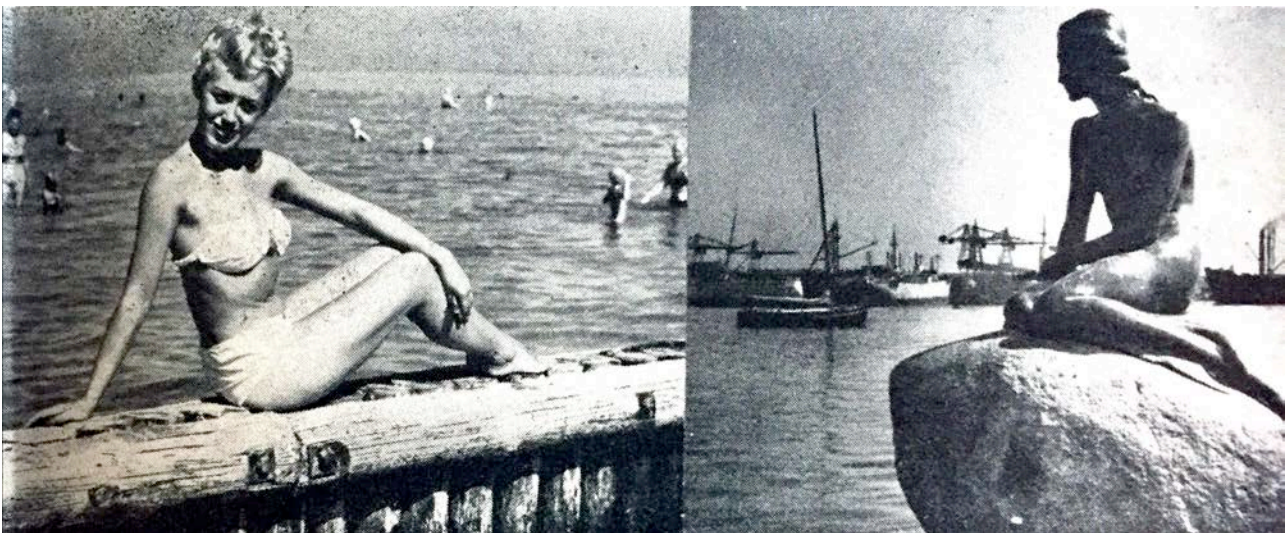


Fig. 148. «Analogia di idee, contrasto di immagini», in P. Monier, *Le Nouveau Cinéaste Amateur: technique, pratique, esthétique*, Photo et Cinéma Paul Montel, Paris 1956 [tr. it. *Il libro completo del cine amatore. Tecnica, pratica, estetica*, Mursia Editore, Milano II ed. riv. 1961 (I ed. 1957)], p. 85.

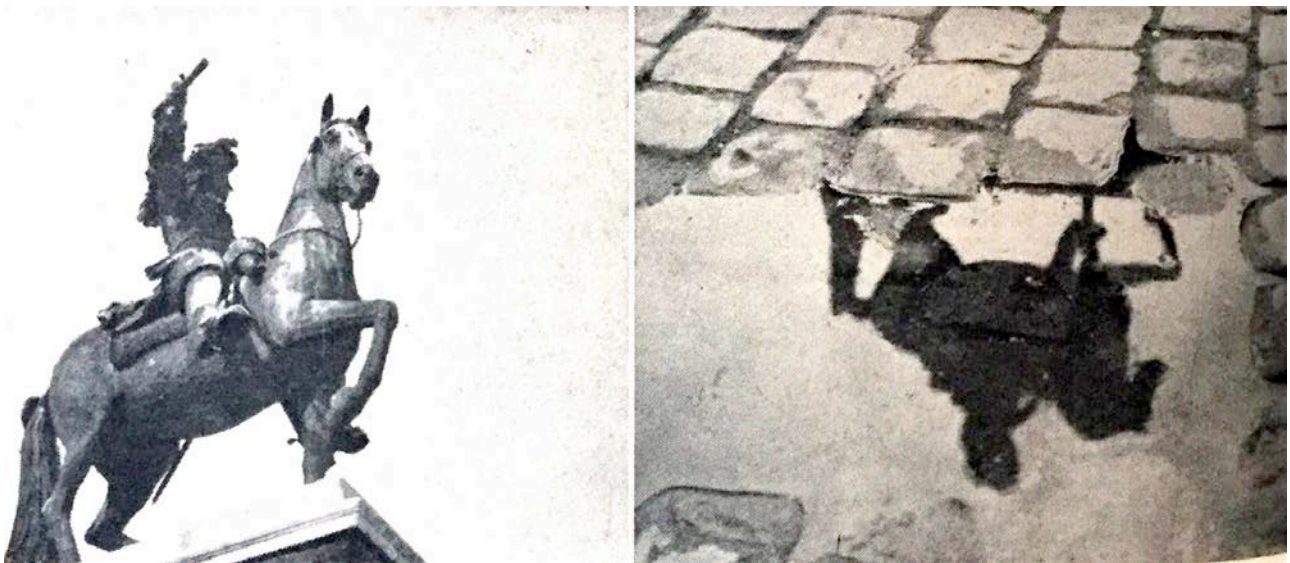


Fig. 149. «Ricerca dell'originalità», in P. Monier, *Le Nouveau Cinéaste Amateur: technique, pratique, esthétique*, Photo et Cinéma Paul Montel, Paris 1956 [tr. it. *Il libro completo del cine amatore. Tecnica, pratica, estetica*, Mursia Editore, Milano II ed. riv. 1961 (I ed. 1957)], p. 84.

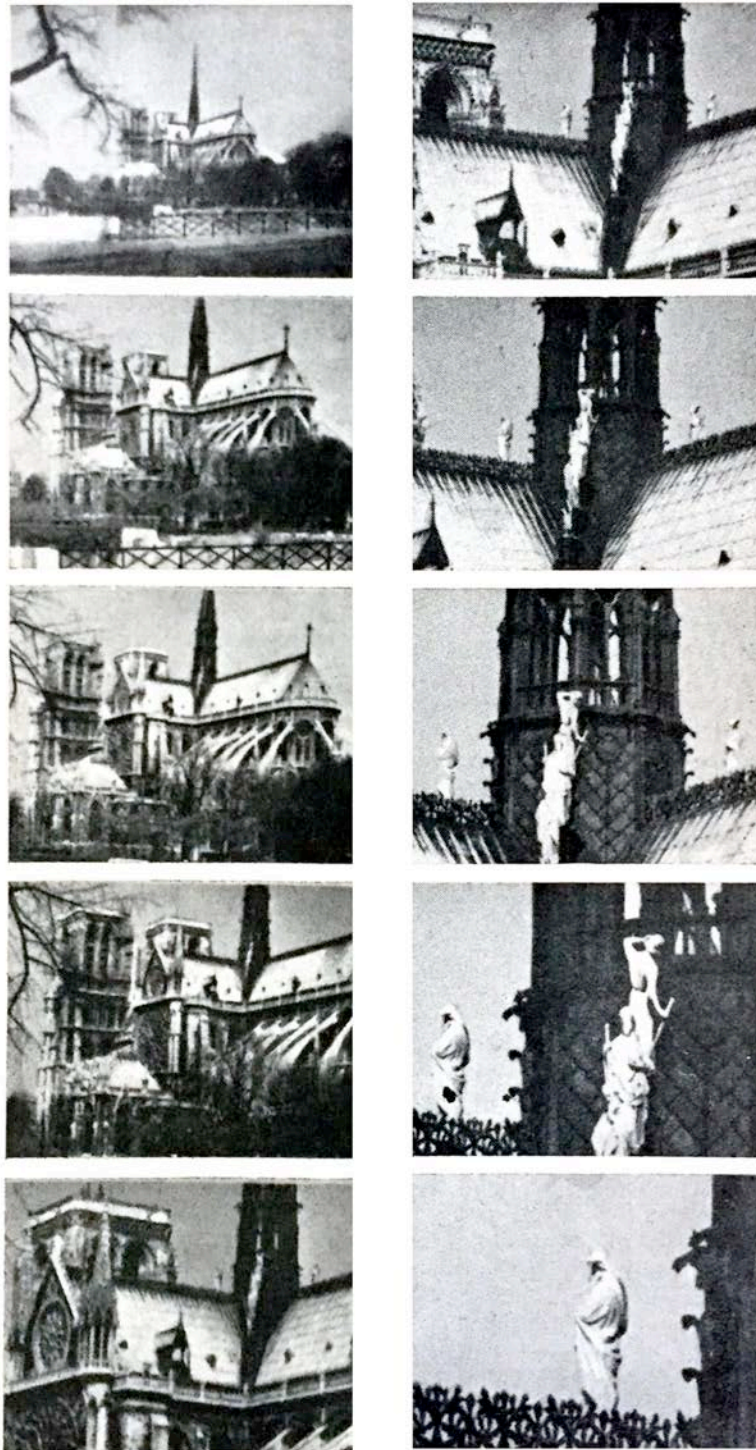


Fig. 150. «La carrellata ottica», in P. Monier, *Le Nouveau Cinéaste Amateur: technique, pratique, esthétique*, Photo et Cinéma Paul Montel, Paris 1956 [tr. it. *Il libro completo del cine amatore. Tecnica, pratica, estetica*, Mursia Editore, Milano II ed. riv. 1961 (I ed. 1957)], pp. 160-161.



Fig. 151. H. Schmidt, *Come realizzare i film delle vacanze*, Edizioni del Castello, Milano II ed. agg. e riv.1966 (I ed. 1960), (copertina).

HERMANN - SCHMIDT

COME REALIZZARE
I FILM
DELLE VACANZE

cine club induno
INDUNO OLONA (Varese)



IL CASTELLO - MILANO

Fig. 152. H. Schmidt, *Come realizzare i film delle vacanze*, Edizioni del Castello, Milano II ed. agg. e riv.1966 (I ed. 1960), (frontespizio).

INDICE

BREVI CONSIGLI TECNICI	pag. 7
Distanza di ripresa	» 7
Punto di ripresa	» 8
Cambiamenti d'angolazione e durata delle scene	» 10
Panoramiche	» 10
Le zoomate	» 11
Con pellicole a colori	» 12
La punteggiatura cinematografica: tagli e dissolvenze	» 13
FILMANDO AL MARE	» 16
Consigli tecnici	» 16
FILMANDO IN MONTAGNA	» 19
L'equipaggiamento	» 20
FILMANDO IN CAMPAGNA	» 22
LE VACANZE INVERNALI	» 24
Accorgimenti tecnici	» 24
LE GITE	» 27
I personaggi	» 27
VACANZE A BORDO	» 29
Filmando a bordo di piccole imbarcazioni	» 29
Legami di continuità	» 29
Qualche consiglio tecnico	» 30
Le riprese sottocoperta	» 31
Suggerimenti per le riprese	» 31
A bordo di una nave	» 32

Fig. 153. H. Schmidt, *Come realizzare i film delle vacanze*, Edizioni del Castello, Milano II ed. agg. e riv.1966 (I ed. 1960), (indice 1 di 2).

FILM DI VIAGGI TURISTICI	pag. 33
QUALCHE ALTRO CONSIGLIO	» 37
Con o senza sceneggiatura?	» 37
Come trattare il vostro soggetto	» 38
Sapersi adattare e saper cogliere l'imprevisto	» 39
Il brutto tempo	» 40
COME SI COMPLETA IL FILM A CASA	» 41
Primo raggruppamento di scene	» 41
La ripresa di scene di collegamento	» 42
Ripresa di titoli	» 44
Montaggio finale	» 46
Ed infine la sonorizzazione	» 47
SCHEMI E SCENEGGIATURE	» 49

cine club induno
INDUNO OLONA (Varese)

Fig. 154. H. Schmidt, *Come realizzare i film delle vacanze*, Edizioni del Castello, Milano II ed. agg. e riv.1966 (I ed. 1960), (indice 2 di 2).



Fig. 155. N. Bau, *La pratique du 8 mm*, Publications Photo-Cinéma Paul Montel, Paris 1962 [tr. it. *Il film da 8 mm: dalla ripresa alla proiezione*, U. Mursia & C., Milano 1963], (copertina).

N. BAU

il film da 8 mm

dalla ripresa alla proiezione

*Con 217 illustrazioni
tavole e diagrammi*

U. MURSIA & C.
MILANO

Fig. 156. N. Bau, *La pratique du 8 mm*, Publications Photo-Cinéma Paul Montel, Paris 1962 [tr. it. *Il film da 8 mm: dalla ripresa alla proiezione*, U. Mursia & C., Milano 1963], (frontespizio).

<i>Prefazione</i>	pag. 5
-----------------------------	--------

LA PELLICOLA DA 8 mm

Vantaggi dell'8 mm	pag. 7
Il film doppio-otto	» 8
Come è impressionato il film doppio-otto	» 8
Tavola comparativa dei tre formati	» 9
Il film otto-semplce	» 10

COME SCEGLIERE IL VOSTRO MATERIALE 8 mm

<i>Apparecchi comuni</i>	pag. 11
Motore ad una velocità	» 11
Obiettivo	» 11
Mirino	» 13
Contatore del metraggio	» 13
Possibilità di queste camere	» 13
<i>Apparecchi con esposimetro incorporato</i>	» 14
Automatismo integrale	» 14
Regolazione manuale con controllo visivo	» 14
<i>Apparecchi dalle molteplici possibilità</i>	» 15
Motore	» 15
Obiettivo	» 22
Mirino	» 27
Contatore - Caricamento - Esposimetro incorporato	» 27
Possibilità di queste cineprese	» 28
<i>Apparecchi con mirino reflex</i>	» 30
<i>Apparecchi integralmente automatici</i>	» 34
<i>Cineprese sonore</i>	» 35

CARATTERISTICHE DI UNA CINEPRESA 8 mm

<i>L'ottica delle cineprese da 8 mm</i>	pag. 36
Obiettivo di focale normale	» 36
Obiettivo della messa a fuoco fissa	» 37
Obiettivo a messa a fuoco variabile	» 38
Alcune particolarità degli obiettivi	» 39
Torretta per tre obiettivi	» 40
Il diaframma e la sua funzione	» 41
Obiettivi con esposimetro automatico	» 42
Obiettivo grandangolare	» 42
Obiettivi a lunga focale e teleobiettivi	» 44
<i>Mirini</i>	» 45
Mirino universale o a campi multipli	» 46
<i>Obiettivi a focale variabile</i>	» 49
Sistema di vista e di messa a fuoco	» 50
Possibilità dell'obiettivo a focale variabile	» 51
Come funziona un obiettivo a focale variabile	» 52
Come operare con una focale variabile	» 52

Fig. 157. N. Bau, *La pratique du 8 mm*, Publications Photo-Cinéma Paul Montel, Paris 1962 [tr. it. *Il film da 8 mm: dalla ripresa alla proiezione*, U. Mursia & C., Milano 1963], (indice 1 di 4).

Sistemi anamorfici	pag. 52
Hypergonar Benoist-Berthiot	» 53
Dyaliscope 8 APV	» 54
Motore e parte meccanica	» 55
Le diverse lunghezze e loro utilizzazione	» 56
Il sistema di trasporto del film	» 61
Otturatore a settore variabile	» 62
Sistema Beaulieu	» 64
Tempi d'esposizione delle cineprese Beaulieu	» 64

LE PELLICOLE 8 mm

Pellicole « bianco e nero »	pag. 66
Film pancromatici e in colore	» 67
Diversi tipi di pellicola 8 mm	» 68
Pellicole a colori	» 69
Bobine e caricatori	» 70
Lunghezza approssimativa delle code	» 74

GLI ACCESSORI UTILI

I filtri colorati	pag. 75
Filtri colorati per film in bianco e nero	» 75
Filtri per film a colori	» 77
Le lenti addizionali	» 79
Treppiede e testa panoramica	» 81
Lenti moltiplicatrici d'immagini	» 83
Schermi di polarizzazione	» 83
Impugnatura a scatto	» 84

UN PROBLEMA CAPITALE: LA DETERMINAZIONE DEL DIAFRAMMA

Gli esposimetri	pag. 85
Esposimetro a cellula fotoelettrica	» 85
Limitatore di campo	» 90
Impiego razionale di un esposimetro	» 91
Misura in luce riflessa	» 91
Misura in luce incidente	» 93
Casi tipici di utilizzazione dell'esposimetro	» 95
Metodo del cartone grigio	» 96
Esposimetro incorporato nell'apparecchio	» 99
Impieghi pratici della cellula al cadmio	» 105

COME FILMARE

La scelta della pellicola	pag. 106
Caricamento e scaricamento	» 107
1. La messa a punto della pellicola	» 107
2. Regolazione del contatore di metraggio	» 109
3. Fine della pellicola	» 109

Fig. 158. N. Bau, *La pratique du 8 mm*, Publications Photo-Cinéma Paul Montel, Paris 1962 [tr. it. *Il film da 8 mm: dalla ripresa alla proiezione*, U. Mursia & C., Milano 1963], (indice 2 di 4).

4. Scaricamento della cinepresa	pag. 110
5. Lunghezza delle code	» 110
<i>La lunghezza delle scene</i>	» 111
<i>I diversi piani</i>	» 114
Applicazioni della « focale variabile »	» 116
<i>Come filmare a colori</i>	» 117
Due tipi di pellicola a colori	» 117
Le dominanti: come neutralizzarle o evitarle	» 118
<i>Come filmare con la luce artificiale</i>	» 120
Come determinare il diaframma	» 122
Come filmare	» 123
Supporti di lampade	» 123
Sistema Movilum-Zeiss - Sistema Fotoki	» 124
Sistema Dimaphot	» 125
<i>Come filmare i piccoli oggetti</i>	» 127
<i>Alcuni soggetti per film</i>	» 130
Film di viaggi	» 130
Film di vacanze	» 132
Film di bambini	» 133
Film di matrimonio	» 134
<i>Qualche trucco ed effetto speciale</i>	» 136
Transizione	» 136
Modificazioni dell'immagine	» 138

COME INTITOLARE I VOSTRI FILM

Titoli senza accessori speciali	pag. 141
Titoli con accessori speciali	» 145
Alcune idee di titoli	» 150

IL MONTAGGIO DEI FILM

Materiale di montaggio	pag. 151
Proiettore come visionatrice	» 153
Avvolgitrici doppie	» 153
Montaggio dei film	» 156

LA PROIEZIONE

Luce	pag. 159
Dispositivo di preriscaldamento	» 160
Lampade a basso voltaggio	» 160
Parte meccanica	» 161
Parte ottica	» 167
<i>Scelta di un proiettore</i>	» 168
<i>Lo schermo di proiezione</i>	» 173
Differenti superfici di schermo	» 173
Come effettuare una buona proiezione	» 175

Fig. 159. N. Bau, *La pratique du 8 mm*, Publications Photo-Cinéma Paul Montel, Paris 1962 [tr. it. *Il film da 8 mm: dalla ripresa alla proiezione*, U. Mursia & C., Milano 1963], (indice 3 di 4).

COME SONORIZZARE LE VOSTRE PROIEZIONI

Sistema « doppio piatto »	pag. 179
Accompagnamento musicale con magnetofono	» 183
Velocità di svolgimento	» 185
Altoparlante	» 186
Durate d'audizione delle bande magnetiche	» 188
Sincronizzatori a regolazione automatica	» 189

IL SUONO MAGNETICO

<i>Gli elementi del suono magnetico</i>	pag. 197
1) Il supporto di registrazione	» 197
2) Organi di cancellatura, registrazione e riproduzione	» 198
3) Parte meccanica per il trasporto della pellicola	» 199
4) La parte elettronica	» 200
<i>Cineprese con registratori magnetici</i>	» 202
Sistema Fairchild	» 202
Sistema Eumig	» 202
<i>Tavole di profondità di campo</i>	» 205
<i>Indice</i>	» 213

Fig. 160. N. Bau, *La pratique du 8 mm*, Publications Photo-Cinéma Paul Montel, Paris 1962 [tr. it. *Il film da 8 mm: dalla ripresa alla proiezione*, U. Mursia & C., Milano 1963], (indice 4 di 4).

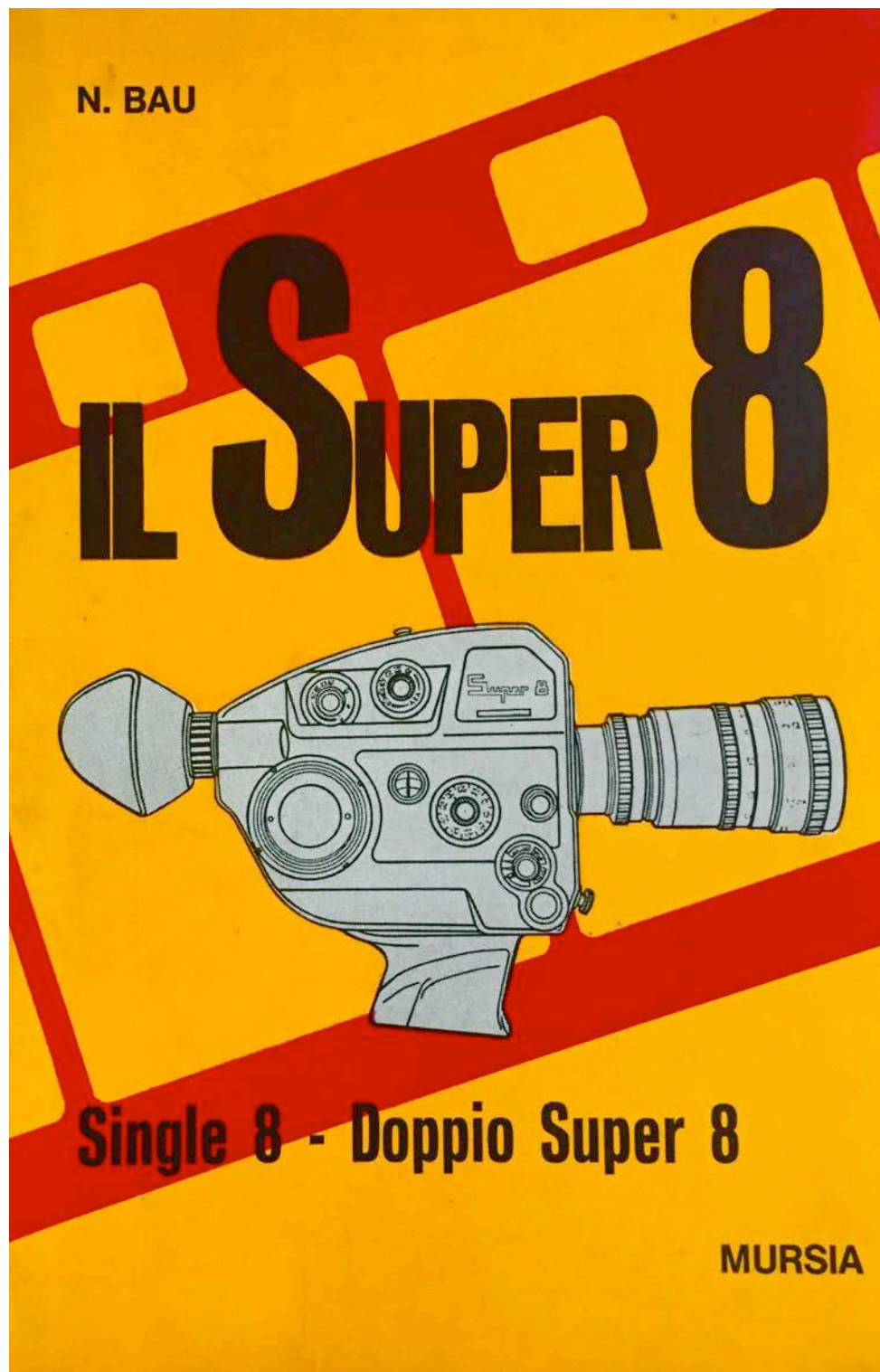


Fig. 161. N. Bau, *La pratique du Super 8*, Publications Photo-Cinéma Paul Montel, Paris 1968 [tr. it. *Il Super 8, Single 8, Doppio Super 8*, Mursia, Milano 1968] (copertina).

N. BAU

IL SUPER 8
SINGLE 8 - DOPPIO SUPER 8

*Con 204 illustrazioni
tavole e diagrammi*

U. MURSIA & C.
MILANO

Fig. 162. N. Bau, *La pratique du Super 8*, Publications Photo-Cinéma Paul Montel, Paris 1968 [tr. it. *Il Super 8, Single 8, Doppio Super 8*, Mursia, Milano 1968] (frontespizio).

<i>Prefazione</i>	Pag. 5
-----------------------------	--------

IL SUPER 8

Il caricatore Super 8	» 7
Il film Super 8	» 8
Caricamento di una cinepresa Super 8	» 8
Sviluppo e riconsegna della pellicola	» 9
Particolarità	» 10

IL DOPPIO SUPER 8

Alcuni cenni introduttivi	» 12
-------------------------------------	------

IL MATERIALE SUPER 8

Tre categorie di cineprese	» 14
Cineprese a struttura semplice (di divulgazione)	» 14
Cineprese automatiche con obiettivo a focale fissa (susceptibile di aggiunte di lenti addizionali). - Cineprese con obiettivo a focale variabile con controllo della variazione di focale visibile nel mirino	» 15
<i>Che cosa differenzia una cinepresa Super 8 o Single 8 da una « doppio-otto »</i>	» 17
Cineprese a funzionamento automatico reflex e con obiettivo a focale variabile	» 20

IL MATERIALE DOPPIO SUPER 8

Apparecchi di divulgazione	» 29
Apparecchi per cineamatori già esperti	» 29
Apparecchi semiprofessionali e professionali	» 30
Pellicole per il doppio Super 8	» 32

IL SINGLE 8

Caricatore Single 8	» 33
Pellicola per il Single 8	» 34
Caratteristiche principali di una camera Single 8	» 34

Fig. 163. N. Bau, *La pratique du Super 8*, Publications Photo-Cinéma Paul Montel, Paris 1968 [tr. it. *Il Super 8, Single 8, Doppio Super 8*, Mursia, Milano 1968] (indice 1 di 7).

PARTI FONDAMENTALI DI UNA CINEPRESA

Motore elettrico	Pag.	36
Obiettivo	»	36
Filtro incorporato	»	38
Esposimetro	»	38
<i>Posizione della cellula</i>	»	39
<i>Alcune regole per una esatta misurazione della intensità luminosa</i>	»	40
Mirini	»	41
<i>Che cosa si può vedere in un mirino</i>	»	42
<i>Oculare regolabile</i>	»	45
Otturatori	»	46

PELLICOLE A COLORI E IN BIANCO-NERO

Pellicole a colori	»	47
Pellicole bianco-nero pancromatiche	»	47

I FILTRI

Filtri per pellicole a colori	»	49
Filtri per pellicole bianco-nero	»	50
Filtro grigio neutro, per il colore e per il bianco-nero	»	52
<i>Filtri necessari</i>	»	52
<i>Consigli pratici</i>	»	53
Montature dei filtri	»	53
<i>Consigli pratici</i>	»	53

LENTI ADDIZIONALI

Lenti addizionali per obiettivi a focale variabile	»	55
Lenti addizionali per obiettivi a focale non variabile, con regolazione della messa a fuoco	»	57
<i>Consigli pratici</i>	»	57
Obiettivo di tipo speciale per riprese ravvicinate	»	58
Tubi di prolungamento	»	58
Attacco per micro-cinematografia	»	59

MOTORE E VELOCITÀ DI RIPRESA

Le differenti velocità di ripresa	»	60
Sistema di telecomando	»	62

Fig. 164. N. Bau, *La pratique du Super 8*, Publications Photo-Cinéma Paul Montel, Paris 1968 [tr. it. *Il Super 8, Single 8, Doppio Super 8*, Mursia, Milano 1968] (indice 2 di 7).

OBIETTIVI A FOCALE VARIABILE

Alcuni cenni introduttivi	Pag.	63
Converter	»	64
Power-zoom	»	66
Messa a fuoco	»	66
<i>Consigli per chi usa la focale variabile</i>	»	69

ESPOSIMETRI

Due tipi fondamentali di cellule	»	72
Sensibilità degli esposimetri	»	72
Pile al mercurio	»	73
Angolo di misurazione	»	74
Cellule montate posteriormente all'obiettivo	»	74
Determinazione della sensibilità della pellicola usata	»	75
Disinnesto del dispositivo automatico	»	75

SUPPORTI PER CINEPRESE

Impugnature	»	77
Treppiede. Testa a snodo. Piattaforma	»	77
<i>Consigli pratici</i>	»	79
<i>Riassumendo</i>	»	80

GLI SCATTI

Scatto semplice	»	81
<i>Consigli pratici</i>	»	82
Scatto « lungo »	»	82
<i>Raccomandazioni</i>	»	82
Scatto flessibile ritardato	»	82
Scatto a comando elettrico	»	83
<i>Comandi a distanza</i>	»	83

LUCE ARTIFICIALE

LAMPADE AL QUARZO-ALOGENO	»	84
Lampada alogena	»	84
Lampada alogena al quarzo con base a fuso	»	87
LAMPADE AD ANNERIMENTO RITARDATO	»	88
Lampada al quarzo alogeno con riflettore incorporato	»	88
LAMPADE SURVOLTATE, TIPO PHOTOFLOOD	»	89
Differenti tipi di lampade survoltate	»	89
Lampade chiare e lampade azzurre	»	90
Effetti con lampade flood	»	91
<i>Consigli pratici</i>	»	92

Fig. 165. N. Bau, *La pratique du Super 8*, Publications Photo-Cinéma Paul Montel, Paris 1968 [tr. it. *Il Super 8, Single 8, Doppio Super 8*, Mursia, Milano 1968] (indice 3 di 7).

LAMPADE A BASSO VOLTAGGIO	Pag. 92
SORGENTI LUMINOSE AUTONOME E PORTATILI	» 93
Formula monoblocco Sylvania Cordless	» 93
Formula Bauer con generatore di corrente separato	» 94
<i>Consigli pratici</i>	» 95
Quali pellicole utilizzare	» 96
Come determinare l'apertura di diaframma?	» 97
RIPRESE CON UNA SOLA LAMPADA	» 97
RIPRESE CON DUE LAMPADE	» 98
RIPRESE CON TRE LAMPADE	» 100
FUNZIONE DEL RIFLETTORE	» 100

LA RIPRESA

Scelta della pellicola	» 101
<i>Consigli pratici</i>	» 102
Alloggiamento della pellicola	» 102
Scaricamento della cinepresa	» 103
Regolazione della sensibilità della pellicola	» 104
Determinazione del diaframma	» 105
Come riprendere?	» 105
<i>Alcune note</i>	» 106

REALIZZAZIONE DI UN FILM

Continuità e filo conduttore	» 107
I diversi piani	» 108
Movimenti e posizioni della macchina da presa	» 111
Alcune note per la realizzazione di una buona pellicola	» 114

ALCUNI SOGGETTI PER I FILM

Dieci consigli per riprendere bene	» 116
ALBUM DI FAMIGLIA	» 118
AEREO	» 119
NAVI	» 120
IMBARCAZIONI DA DIPORTO	» 120
CROCIERE	» 121
BAMBINI	» 122
FIERE	» 123
FIORI	» 124
GIARDINO ZOOLOGICO	» 125
MATRIMONI	» 126
VACANZE	» 127

Fig. 166. N. Bau, *La pratique du Super 8*, Publications Photo-Cinéma Paul Montel, Paris 1968 [tr. it. *Il Super 8, Single 8, Doppio Super 8*, Mursia, Milano 1968] (indice 4 di 7).

EFFETTI SPECIALI

Effetti di collegamento - Effetti di mascheratura - Effetti di dissolvenza	Pag. 129
Agendo sul diaframma	» 129
Agendo sulla velocità di ripresa	» 130
Iride davanti all'obiettivo	» 130
Con mascherini	» 130
Effetti di vario tipo, già pronti, che possono venire inseriti durante il montaggio della pellicola	» 130
Agendo sull'obiettivo	» 131
Agendo sull'illuminazione	» 132
Dissolvenza incrociata	» 132
Moltiplicatore di immagini	» 133
Immagine a tutto tondo, effetto « fish-eye »	» 134
Uso del « timer » e del flash elettronico	» 134

TITOLI E TITOLATURA

Titoli e sottotitoli	» 135
Inquadratura dei titoli	» 136
Messa a fuoco	» 136
TITOLATRICI	» 137
Parti di una titolatrice	» 138
COME COMBINARE UN TITOLO	» 139
COME RIPRENDERE UN PANNELLO-TITOLO	» 141
ALCUNI TRUCCHI ED EFFETTI	» 144

MONTAGGIO DELLA PELLICOLA

Materiale per il montaggio	» 148
MOVIOLA	» 148
<i>Consigli pratici</i>	» 149
AVVOLGITRICE DOPPIA	» 150
INCOLLATRICI	» 151
<i>Consigli pratici</i>	» 153
BANCO DI MONTAGGIO	» 154
Classificazione e ordine progressivo delle sequenze	» 155
Suggerimenti per il montaggio	» 155
Il montaggio vero e proprio	» 156
Alcuni tipi di montaggio	» 157

LA PROIEZIONE

Sorgenti di luce	» 160
Lampade a basso voltaggio	» 161
Parte meccanica	» 163
Parte ottica	» 167

Fig. 167. N. Bau, *La pratique du Super 8*, Publications Photo-Cinéma Paul Montel, Paris 1968 [tr. it. *Il Super 8, Single 8, Doppio Super 8*, Mursia, Milano 1968] (indice 5 di 7).

COME EFFETTUARE UNA BUONA PROIEZIONE	Pag. 169
Preparazione del materiale di proiezione e delle pellicole	» 169
Come si deve disporre la sala per la proiezione	» 170
Alcune regole che devono essere osservate	» 171
Commento sonoro	» 171
Durante la proiezione	» 172

SCHERMI DI PROIEZIONE

TRE TIPI DI SCHERMI	» 173
Schermo perlinato	» 173
Schermo opaco	» 174
Schermo metallizzato	» 174
Protezione degli schermi	» 175
Supporti	» 175
Manutenzione degli schermi	» 177
Schermo a superficie traslucida	» 177
Schermo per proiezione a luce solare	» 178
Accessori per la proiezione	» 178
<i>Dimensioni dell'immagine Super 8 sullo schermo</i>	» 179

I MAGNETOFONI

MAGNETOFONO AUTONOMO E PORTATILE	» 180
Controllo della modulazione	» 182
Velocità di registrazione	» 183
<i>Consigli pratici</i>	» 185
MAGNETOFONI MUSICALI	» 185
Caratteristiche dei nastri magnetici	» 186
Velocità di registrazione	» 189
<i>Durata di ascolto di bande magnetiche 6,25</i>	» 190
Gamma di frequenza	» 191
Teste magnetiche	» 191
Effetti speciali	» 191
Due-quattro piste	» 192
Monofonia - Stereofonia	» 192
Microfoni	» 193
<i>Consigli pratici</i>	» 194
Complementi di un magnetofono	» 194
Scatola di missaggio	» 195
Come effettuare una registrazione	» 195
<i>Alcuni consigli pratici</i>	» 196

SONORIZZAZIONE

Cosa non si deve fare	» 198
Suggerimenti	» 198
Come si deve fare	» 199

Fig. 168. N. Bau, *La pratique du Super 8*, Publications Photo-Cinéma Paul Montel, Paris 1968 [tr. it. *Il Super 8, Single 8, Doppio Super 8*, Mursia, Milano 1968] (indice 6 di 7).

SINCRONIZZATORI	Pag. 200
Sincronizzatore incorporato	» 202
<i>Consigli pratici</i>	» 202
Sincronizzatore separato	» 202
Sistema Synchron-Volland	» 203

SUONO MAGNETICO

Preparazione della pellicola per la sonorizzazione magnetica	» 204
Pistaggio magnetico	» 205
Componenti per la registrazione e la riproduzione	» 205
Registrazione diretta o trasferimento di registrazione	» 208

SUONO OTTICO

Apparecchi speciali	» 209
-------------------------------	-------

DATI TECNICI

TAVOLE DI PROFONDITÀ DI CAMPO	» 212
CARATTERISTICHE TECNICHE DELLE CINEPRESE SUPER 8 - DOPPIO SUPER 8 - SINGLE 8	» 221
USO DELLE LENTI ADDIZIONALI CON DIFFERENTI FOCALI DELL'OBIE- TIVO	» 227

Fig. 169. N. Bau, *La pratique du Super 8*, Publications Photo-Cinéma Paul Montel, Paris 1968 [tr. it. *Il Super 8, Single 8, Doppio Super 8*, Mursia, Milano 1968] (indice 7 di 7).



Fig. 170. M. Menotti, *25 lezioni per filmare meglio*, Il castello, Milano II ed. 1977 (I ed. 1971), (copertina).

MOSÈ MENOTTI

25 LEZIONI
PER
FILMARE MEGLIO

seconda edizione



IL CASTELLO / MILANO

Fig. 171. M. Menotti, *25 lezioni per filmare meglio*, Il castello, Milano II ed. 1977 (I ed. 1971), (frontespizio).

INDICE

1ª LEZIONE / Nozioni preliminari	pag. 7
2ª LEZIONE / Come usare la cinepresa	» 12
3ª LEZIONE / Cambiare punto di ripresa ovvero la « meccanica » della tecnica cinematografica	» 15
4ª LEZIONE / Significati e funzioni delle inquadrature da vicino e da lontano	» 20
5ª LEZIONE / Significati e funzioni delle angolazioni dall'alto e dal basso	» 26
6ª LEZIONE / I movimenti di macchina	» 30
RIEPILOGO	» 43
7ª LEZIONE / Com'è composto un film	» 47
8ª LEZIONE / Come realizzare una sequenza	» 50
9ª LEZIONE / I vari passaggi ovvero la punteggiatura cinematografica	» 54
10ª LEZIONE / Analisi dei vari tipi di scene	» 66
11ª LEZIONE / La soggettivazione	» 78
12ª LEZIONE / La durata dei quadri	» 85
13ª LEZIONE / Il ritmo	» 90
14ª LEZIONE / Lo spazio e il tempo filmici	» 97
15ª LEZIONE / I problemi della continuità	» 104
16ª LEZIONE / Un filo conduttore (e poi appena possibile la sceneggiatura)	» 111
17ª LEZIONE / I vostri attori	» 117
18ª LEZIONE / L'illuminazione all'esterno e le situazioni critiche d'esposi- zione / L'uso dell'esposimetro / L'illuminazione mista e artificiale	» 121
19ª LEZIONE / I Filtri / Le pellicole / Brevi nozioni di ottica	» 135
20ª LEZIONE / I problemi del colore	» 145
21ª LEZIONE / La composizione dei fotogrammi ed alcuni problemi di mo- vimento	» 152
22ª LEZIONE / I titoli e le didascalie	» 159
23ª LEZIONE / I trucchi e gli effetti speciali	» 166
24ª LEZIONE / L'arte e la tecnica del montaggio	» 177
25ª LEZIONE / La sonorizzazione	» 195

Fig. 172. M. Menotti, *25 lezioni per filmare meglio*, Il castello, Milano II ed. 1977 (I ed. 1971), (indice).

OSCAR CASA



MONDADORI

Claude Tarnaud – Guy Fournié

LA CINEPRESA

pratica e tecnica

Dove quando come filmare, la scelta del formato, trucchi ed effetti speciali, il montaggio e la proiezione sonora.



Fig. 173. C. Tarnaud, G Fournié, *Le cinéma amateur en 10 leçons*, Hachette, Paris 1973
[tr. it. *La cinepresa: pratica e tecnica*, Mondadori, Milano 1975] (copertina).

**Claude Tarnaud
e Guy Fournié**

**La cinepresa
pratica e tecnica**

Traduzione di Fernando Solinas

Illustrazioni di Daniel Bechenec

**Arnoldo
Mondadori
Editore**

Fig. 174. C. Tarnaud, G Fournié, *Le cinéma amateur en 10 leçons*, Hachette, Paris 1973
[tr. it. *La cinepresa: pratica e tecnica*, Mondadori, Milano 1975] (frontespizio).

Indice

	I lezione
7	L'acquisto della cinepresa
	II lezione
15	La scelta di un buon formato: Super 8 è il più adatto
	III lezione
27	Come funziona una cinepresa
	IV lezione
41	Preparazione della cinepresa
	V lezione
53	Per filmare bene: calma e riflessione
	VI lezione
69	Trucchi ed effetti speciali
	VII lezione
83	Montare un film: anche questa è un'arte
	VIII lezione
97	Costruite i vostri titoli
	IX lezione
105	La proiezione: una gioia per i vostri spettatori
	X lezione
117	Sonorizzazione: si può anche avere la parola

Fig. 175. C. Tarnaud, G Fournié, *Le cinéma amateur en 10 leçons*, Hachette, Paris 1973
[tr. it. *La cinepresa: pratica e tecnica*, Mondadori, Milano 1975] (indice 1 di 2).

127	<i>Dizionario</i>
155	<i>Club</i>
163	<i>Fabbricanti e distributori</i>
167	<i>Cineprese e proiettori</i>
185	<i>Bibliografia</i>

Fig. 176. C. Tarnaud, G Fournié, *Le cinéma amateur en 10 leçons*, Hachette, Paris 1973
[tr. it. *La cinepresa: pratica e tecnica*, Mondadori, Milano 1975] (indice 2 di 2).

LO ZOOM: OVVERO L'OBIETTIVO A FOCALE VARIABILE

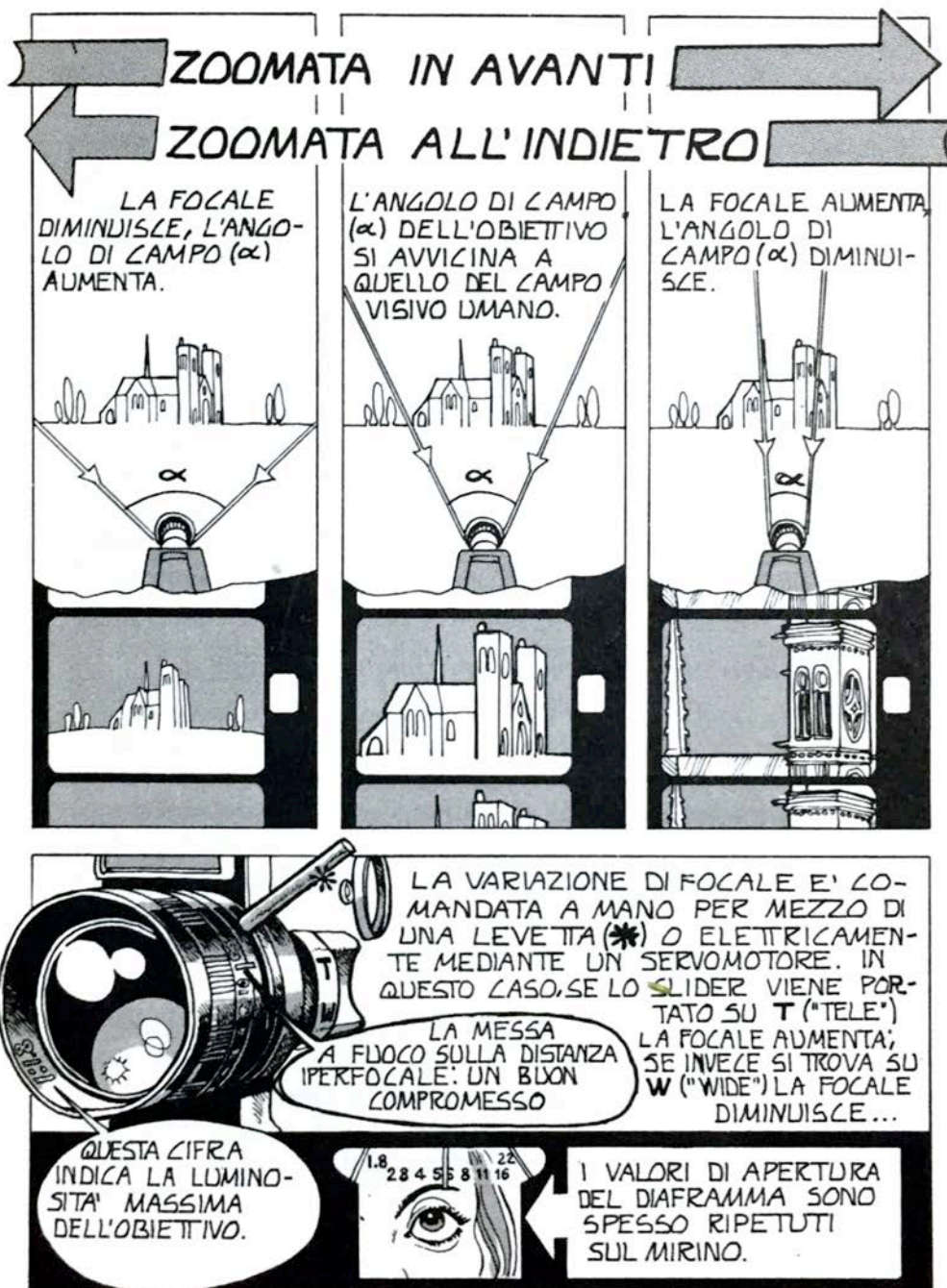


Fig. 177. «Lo zoom: ovvero l'obiettivo a focale variabile», in C. Tarnaud, G Fournié, *Le cinéma amateur en 10 leçons*, Hachette, Paris 1973 [tr. it. *La cinepresa: pratica e tecnica*, Mondadori, Milano 1975], p. 31.



POSIZIONE DEGLI OCCHI NELL'INQUADRATURA DI UNA PERSONA

QUALUNQUE SIA LA DIMENSIONE DEL PIANO, PER UNA BUONA LEGGIBILITA' DELL'IMMAGINE GLI OCCHI DEVONO TROVARSI SULLA LINEA ORIZZONTALE, A 2/3 DI ALTEZZA DEL FOTOGRAMMA...

INQUADRATURA CORRETTA DI UN RITRATTO



▲ BUONA

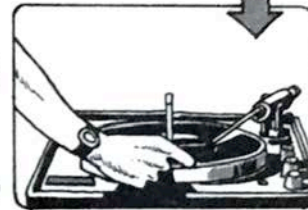


▲ PASSABILE



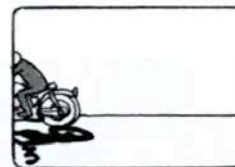
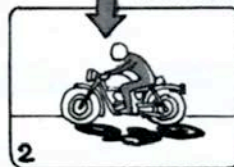
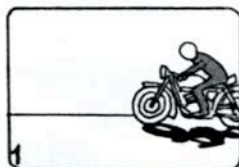
▲ CATTIVA

IL RITRATTO DEVE AVERE PIU' SPAZIO DALLA PARTE VERSO CUI E' DIRETTO LO SGUARDO. MA SE LA PERSONA SI PIEGA EFFETTIVAMENTE IN AVANTI (1, 2, 3), BISOGNERA' SEGUIRLA CON UNA LEGGERA PANORAMICA; IN QUESTO CASO, PROCEDENDO DA SINISTRA A DESTRA SI COGLIE UN MOVIMENTO DEL BRACCIO. IL PIANO SEGUENTE E' CENTRATO SULLA MANO CHE STA CAMBIANDO UN DISCO. IL MOVIMENTO E' LOGICO!...

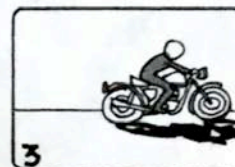
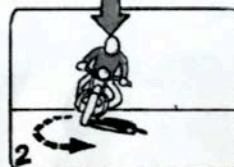
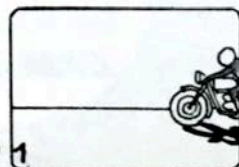


CAMBIAMENTO DI DIREZIONE

PIANO A:
LA MOTOCICLETTA ENTRA A DESTRA ED ESCE A SINISTRA



PIANO B:
LA MOTOCICLETTA ENTRA A DESTRA. IL MOVIMENTO SI CONCATENA COL PIANO A. IL VEICOLO FA UNA SVOLTA ED ESCE A DESTRA. C'E' UN CAMBIAMENTO DI DIREZIONE. NEL



PIANO SEGUENTE (C), LA MOTO DOVRA' ENTRARE DA SINISTRA

Fig. 178. «L'inquadratura», in C. Tarnaud, G Fournié, *Le cinéma amateur en 10 leçons*, Hachette, Paris 1973 [tr. it. *La cinepresa: pratica e tecnica*, Mondadori, Milano 1975], p. 47.



Fig. 179. «La lunghezza del piano», in C. Tarnaud, G Fournié, *Le cinéma amateur en 10 leçons*, Hachette, Paris 1973 [tr. it. *La cinepresa: pratica e tecnica*, Mondadori, Milano 1975], p. 59.



Fig. 180. «Angolazioni diverse», in C. Tarnaud, G Fournié, *Le cinéma amateur en 10 leçons*, Hachette, Paris 1973 [tr. it. *La cinepresa: pratica e tecnica*, Mondadori, Milano 1975], p. 59.



Fig. 181. «Velocità diverse», in C. Tarnaud, G Fournié, *Le cinéma amateur en 10 leçons*, Hachette, Paris 1973 [tr. it. *La cinepresa: pratica e tecnica*, Mondadori, Milano 1975], p. 71.

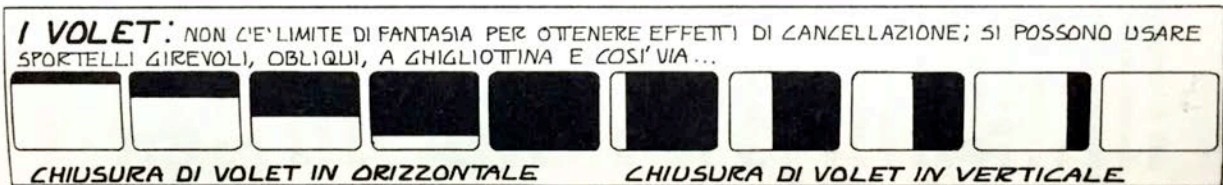
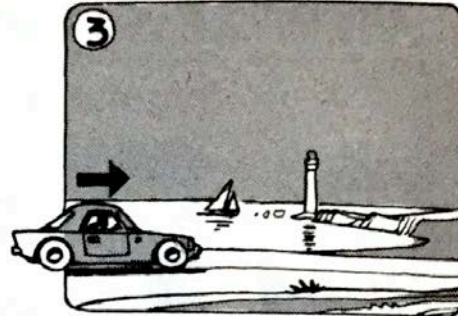
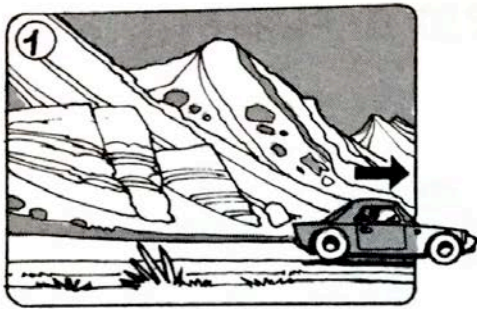


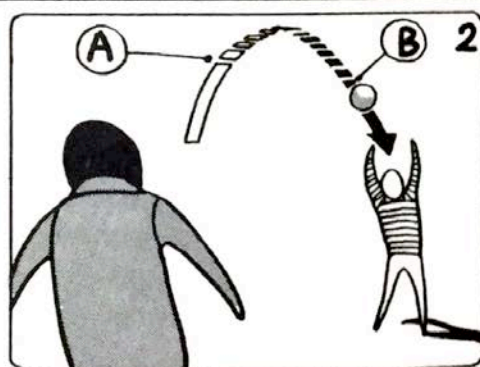
Fig. 182. «La dissolvenza incrociata», «Il diaframma a iride», «I volet », in C. Tarnaud, G Fournié, *Le cinéma amateur en 10 leçons*, Hachette, Paris 1973 [tr. it. *La cinepresa: pratica e tecnica*, Mondadori, Milano 1975], p. 76.



I PIANI ① E ③ SONO BEN CONCATENATI: L'AUTOMOBILE MARCIA NELLO STESSO SENSO. ① E ② NON POSSONO ESSERE MONTATI DI SEGUITO, L'UNO DOPO L'ALTRO: IN ② L'AUTOMOBILE SUSCITA L'IMPRESSIONE DI PROVENIRE IN SENSO INVERSO...
NEL CONCATENAMENTO TRA ① E ③ SI DEVE TAGLIARE ALL'INIZIO DEL PIANO ③ QUALCHE FOTOGRAMMA IN PIU' DI QUANTI NON NE SIANO CADUTI ALLA FINE DEL PIANO ①: L'AUTOMOBILE HA CONTINUATO LA MARCIA DURANTE LA GIUNTA...



SE CAMBIA LA GRANDEZZA DEL PIANO, UNA PARTE DEL MOVIMENTO NON E' PIU' VISIBILE AL MONTAGGIO.



ALLO STESSO MODO, DURANTE QUESTO CAMPO-CONTROCAMPO LA TRAIETTORIA DELLA PALLA COMPRESA TRA I PUNTI A E B (PUNTEGGIATA SULL'IMMAGINE 2) SPARISCE IN FASE DI MONTAGGIO.

Fig. 183. «I concatenamenti (o passaggi, o raccordi)», in C. Tarnaud, G Fournié, *Le cinéma amateur en 10 leçons*, Hachette, Paris 1973 [tr. it. *La cinepresa: pratica e tecnica*, Mondadori, Milano 1975], p. 92.



CINEPRESA PUNTATA DALL'ALTO VERSO IL BASSO:
UN UOMO A CAVALLO VISTO DALL'ALTO (E' LA VITTIMA)

Fig. 184. «Angolo di ripresa», in C. Tarnaud, G Fournié, *Le cinéma amateur en 10 leçons*, Hachette, Paris 1973 [tr. it. *La cinepresa: pratica e tecnica*, Mondadori, Milano 1975], p. 131.



CINEPRESA PUNTATA DAL BASSO
VERSO L'ALTO: UN INDIANO CHE DOMINA
LA SITUAZIONE (INCOMBE MINACCIOSO)

Fig. 185. «Cinepresa puntata dal basso verso l'alto», in C. Tarnaud, G Fournié, *Le cinéma amateur en 10 leçons*, Hachette, Paris 1973 [tr. it. *La cinepresa: pratica e tecnica*, Mondadori, Milano 1975], p. 132.

Otra
225
MAURIZIO DELLA CASA

FACCIAMO CINEMA

Creatività filmica
nella scuola e altrove
con e senza la cinepresa

Con un'appendice
a cura di Bruno Bonino



G. B. PARAVIA & C.

TORINO MILANO GENOVA PADOVA BOLOGNA FIRENZE PESCARA ROMA NAPOLI BARI PALERMO

Fig. 186. M. Della Casa, *Facciamo cinema : creatività filmica nella scuola e altrove, con e senza la cinepresa*, Paravia, Torino 1973 (frontespizio).

INDICE

Raccontare ed esprimersi con le immagini pag. V

PARTE PRIMA

CHE COS'È IL CINEMA

Perché far cinema	»	2
Il discorso filmico	»	5
Un nucleo che si sviluppa	»	7
I realizzatori del film	»	10
Qualche riflessione	»	12
L'illusione filmica	»	15

PARTE SECONDA

IL "LINGUAGGIO" FILMICO

Il "lessico" delle immagini	»	18
Il significato	»	27
I volti	»	34
Gli occhi	»	35
La bocca	»	36
Le mani	»	37
I piedi	»	38
Gli oggetti	»	39
Il tempo e lo spazio	»	40
Le metafore	»	41
La sintassi filmica	»	42
Il ritmo narrativo	»	46

PARTE TERZA

LE TECNICHE

Le scelta del metodo	pag.	48
A) <i>Films a immagini fisse</i>	»	49
Collage	»	49
Disegni	»	56
Fotografie	»	56
I titoli	»	63
La proiezione	»	64
Un episcopio in economia	»	65
B) <i>Films in movimento</i>	»	70
L'uso della cinepresa	»	70
Procedimenti e trucchi	»	75
I titoli	»	79
Il montaggio	»	79
Il problema della sonorizzazione	»	80
La proiezione	»	81
<i>Cartoni animati</i>	»	81
Un primo procedimento	»	81
Un secondo procedimento (assai più semplice)	»	84
Elaborazione del sonoro	»	87
Tavola degli effetti sonori	»	89

PARTE QUARTA

PROGETTAZIONE E REALIZZAZIONE

Il genere e l'argomento	»	94
Il soggetto	»	97

Fig. 187. M. Della Casa, *Facciamo cinema : creatività filmica nella scuola e altrove, con e senza la cinepresa*, Paravia, Torino 1973 (indice 1 di 2).

3200 Rizzoli

Il trattamento .	pag. 103	<i>Breve incontro</i>	pag. 180
Il parlato, la musica, i rumori .	» 107	<i>La fuga inutile</i>	» 182
La sceneggiatura	» 109	<i>La scelta</i>	» 184
Sequenze e films realizzati	» 115	<i>Un quadrato a Rotonda</i>	» 186
<i>Una rivoluzione ancora per pochi</i>	» 116	<i>Il topo dei fumetti (G. Rodari)</i>	» 188
<i>Ferragosto lunare</i>	» 118	<i>Vita da pesci</i>	» 190
<i>Un problema difficile</i>	» 125	<i>Agosto 2026 (R. Bradbury)</i>	» 192
<i>Botteghe al tramonto</i>	» 132	<i>Siriopicchi e terrapicchi (G. Parenti)</i>	» 195
<i>Campagna-market</i>	» 145	<i>Viaggio a sorpresa</i>	» 198
		<i>Vacanze in scatola</i>	» 200
		Documentari	» 202
		Piccolo dizionario cinematografico	» 210
		Bibliografia	» 211

PARTE QUINTA

PROPOSTE DI LAVORO

Films narrativi	» 169
<i>Condominio "Lux"</i>	» 170
<i>Storia di un pedone</i>	» 172
<i>Telegiallo</i>	» 174
<i>La visita (F. Tozzi)</i>	» 176
<i>La gara</i>	» 178

APPENDICE

a cura di Bruno Bonino	
Breve storia del cinema dai pionieri ai giorni nostri	» 215
Il cineclub scolastico	» 252



407348
20 LUG. 1973

Fig. 188. M. Della Casa, *Facciamo cinema : creatività filmica nella scuola e altrove, con e senza la cinepresa*, Paravia, Torino 1973 (indice 2 di 2).

FILMAMEGLIO

REALIZZARE FILM PIÙ BELLI
SONORI / IN COLORE O BIANCO E NERO

Cesare Bartolotta

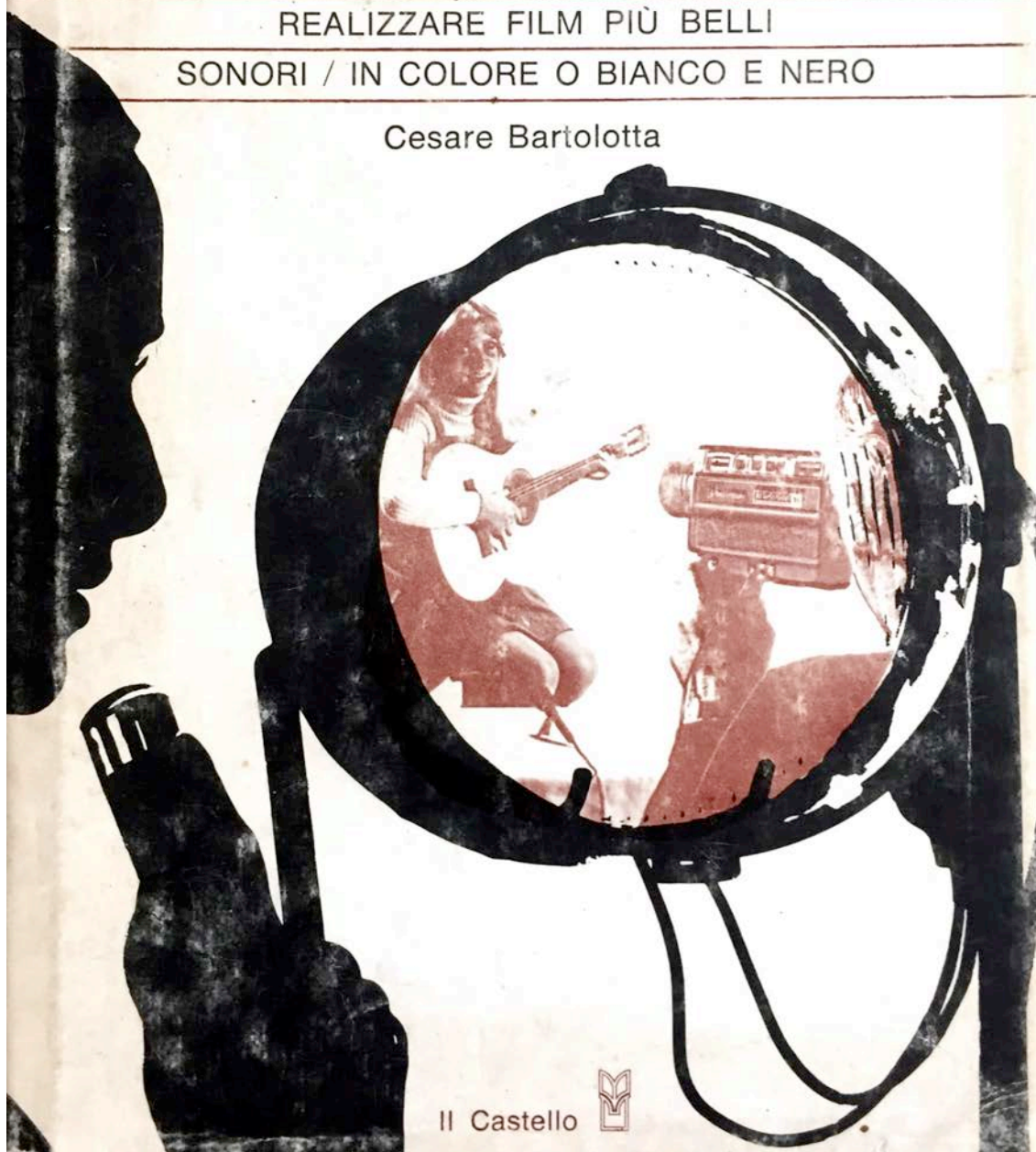


Fig. 189. C. Bartolotta, *Filmameglio: guida per realizzare film più belli in super 8 e single 8 sonori, in colore e in bianco e nero*, Il castello, Milano 1975 (copertina).

CESARE BARTOLOTTA

FILMAMEGLIO

guida per realizzare film più belli
in Super 8 e Single 8
sonori, in colore e in bianco e nero

Editrice Altolombarda S.p.A.
T A M
COLOGNO MONZESE (MI)



IL CASTELLO/MILANO

Fig. 190. C. Bartolotta, *Filmameglio: guida per realizzare film più belli in super 8 e single 8 sonori, in colore e in bianco e nero*, Il castello, Milano 1975 (frontespizio).

INDICE

CARI AMICI	5
QUALI FILM PUÒ REALIZZARE IL CINEAMATORE E COME LI DEVE REALIZZARE	7
Il film amatoriale è un'espressione artistica	12
Bisogna riprendere anche per gli altri	13
Bisogna avere le idee chiare	14
Come nasce il film	17
I mezzi espressivi	18
SAPER RIPRENDERE	19
Scegliere la pellicola adatta: colore o b/n?	19
La ripresa in b/n e i filtri occorrenti	20
AVVALERSI IN RIPRESA DEI MEZZI NON ATTUABI- LI DOPO	23
Il primo montaggio si fa riprendendo	23
Come è composto il film	24
Scegliere l'inquadratura	27
Conoscere la resa delle varie focali	40
Creare movimento anche dove non c'è	43
Impiegare con criterio la focale variabile	46
L'impiego delle velocità	51
La messa a fuoco selettiva	52
Le dissolvenze	54
VI SONO MEZZI DI CUI CI SI PUÒ AVVALERE IN RI- PRESA O AL MONTAGGIO	55
La durata delle riprese e il ritmo	55
La continuità	57
	181

Fig. 191. C. Bartolotta, *Filmameglio: guida per realizzare film più belli in super 8 e single 8 sonori, in colore e in bianco e nero*, Il castello, Milano 1975 (indice 1 di 4).

ACCORGIMENTI UTILI	64
Entrare subito in argomento	64
Svolgere il racconto per settori	64
Avere il senso dell'equilibrio	65
Girare più del necessario	66
Far vedere da vicino	67
Prevedere due o tre inizi e due o tre finali	67
Essere intraprendenti	67
E infine, alcuni consigli	70
FILMIAMO INSIEME	71
Come si organizza un film di vacanze	71
SCEGLIERE IL SOGGETTO	84
Soggetti facili	84
<i>Lo zoo</i>	85
<i>Il pic-nic</i>	86
Soggetti meno facili	89
<i>Realizziamo un documentario sulla città</i>	91
Soggetti più difficili	96
Girare in interni o in esterni?	97
<i>Realizziamo un film a soggetto</i>	99
<i>La sceneggiatura</i>	101
<i>Le riprese</i>	105
PERFEZIONARE IL MONTAGGIO	108
Che cosa si intende per montaggio	110
Utilità e scopi del montaggio	111
I MEZZI PRINCIPALI DI CUI CI SI PUÒ AVVALERE AL MONTAGGIO	112
La continuità	112
1) <i>Inizio di un'azione</i>	114

Fig. 192. C. Bartolotta, *Filmameglio: guida per realizzare film più belli in super 8 e single 8 sonori, in colore e in bianco e nero*, Il castello, Milano 1975 (indice 2 di 4).

2) Svolgimento	115
3) Conclusione	119
Il ritmo	123
ALTRI MEZZI DI CUI CI SI PUÒ ANCORA AVVALERE	
Correggere il susseguirsi dei campi e dei piani	126
Conferire maggior significato alle riprese	126
Sviluppare idee impreviste	127
Ed ora, alcuni consigli	128
LE GIUNTE A COLLANTE PER FILM SONORI	
Consigli utili	132
IL SONORO COME MEZZO PER ESPRIMERSI	
Un film sonorizzato non è sempre un film sonoro	136
ESAME CRITICO DEI MEZZI PER SONORIZZARE	
La post-sonorizzazione con supporto unico	137
La post-sonorizzazione con supporto doppio	138
LA COLONNA SONORA	
Requisiti espressivi principali	143
Le musiche	145
Suggerimenti per la scelta del commento musicale	148
Gli effetti sonori e i rumori	151
Il commento parlato	155
Requisiti del commento parlato	156
Come si prepara	157
Il dialogo e il parlato misto	160
Requisiti del dialogo e del parlato misto	163
COME OTTENERE UN SONORO DI QUALITÀ	
La sceneggiatura sonora	164
	183

Fig. 193. C. Bartolotta, *Filmameglio: guida per realizzare film più belli in super 8 e single 8 sonori, in colore e in bianco e nero*, Il castello, Milano 1975 (indice 3 di 4).

Come si procede sonorizzando con supporto unico	168
Come registrare bene il parlato	171
Come si procede sonorizzando con supporto doppio	172
Alcuni consigli per una buona sonorizzazione	173
In merito al commento parlato	175
In merito agli effetti sonori	177
Due consigli ancora	177
E PER FINIRE...	178

Fig. 194. C. Bartolotta, *Filmameglio: guida per realizzare film più belli in super 8 e single 8 sonori, in colore e in bianco e nero*, Il castello, Milano 1975 (indice 4 di 4).

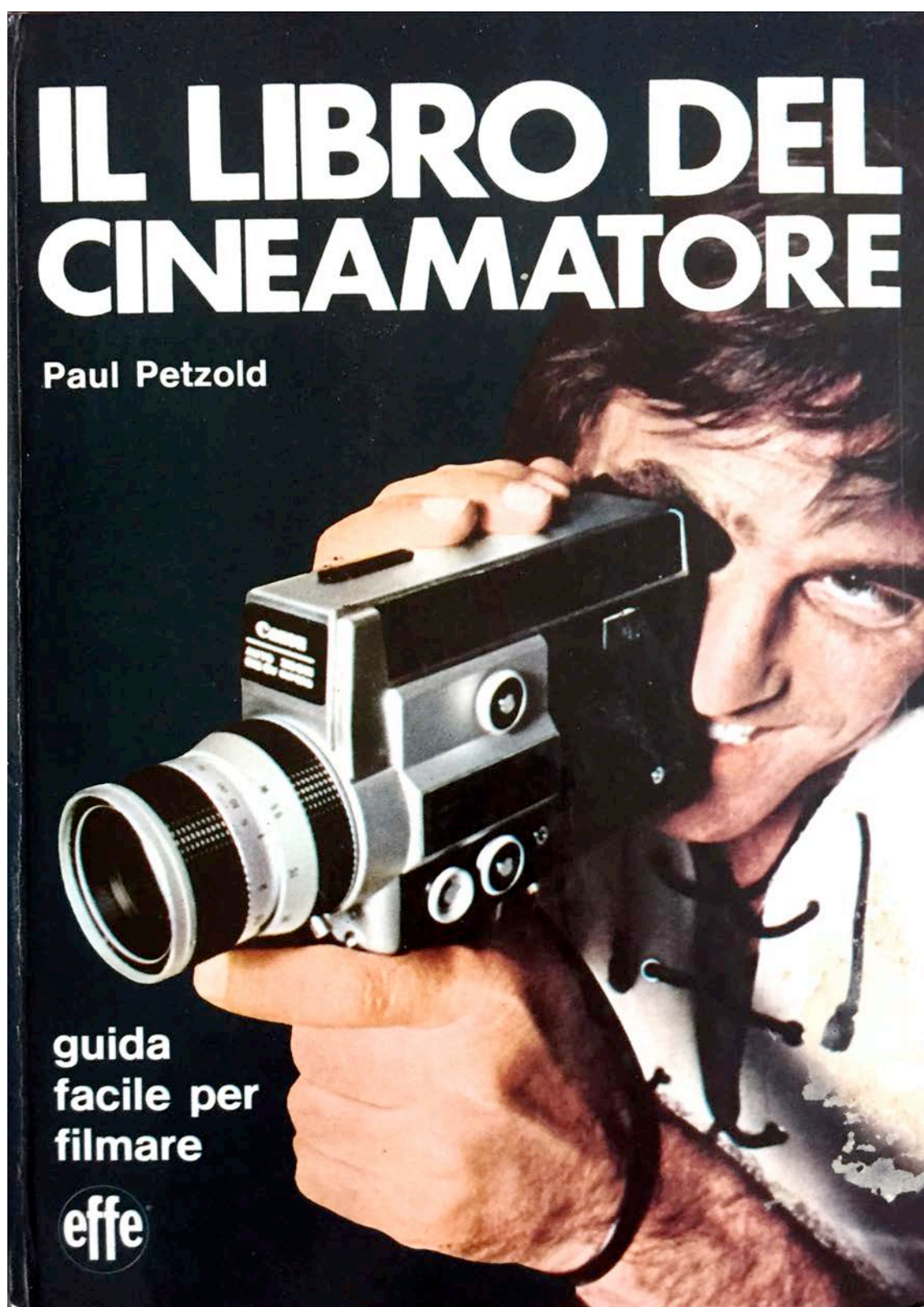


Fig. 195. P. Petzold, *All-in-One Cine Book*, Focal Press, 1975 [tr. it. *Il libro del cineamatore*, Effe, Roma 1975] (copertina).

Paul Petzold

IL LIBRO DEL CINEAMATORE



Fig. 196. P. Petzold, *All-in-One Cine Book*, Focal Press, 1975 [tr. it. *Il libro del cineamatore*, Effe, Roma 1975] (frontespizio).

Indice

Presentazione	9
Le riprese ci aspettano	10
1. Non è il caso di temere	10
2. Fotografiamo o filmiamo?	11
3. Un giro di manovella qua e là	12
4. Unità di luogo	12
5. Una logica di fondo	13
6. Dobbiamo pensare agli spettatori	13
7. Come sviluppare un'idea	15
8. La ripresa programmata	16
9. Uno sviluppo logico	17
10. Prove ed esperimenti	17
11. I quattro metodi	18
12. Non lasciamoci sviare	18
Il nostro pubblico	20
1. Quale può essere la reazione del nostro pubblico?	20
2. Film ricordo di famiglia	22
3. Film per spettatori extra-famigliari	24
4. Particolari importanti	25
5. Non interrompiamo le riprese delle azioni in corso	27
6. Angolazioni di ripresa	29
Come possiamo usare la cinepresa	31
1. Una cinepresa per cominciare	31
2. Pochi e semplici comandi	32
3. Riprese a fotogramma singolo	51
4. Il trucco della sparizione	52
5. Come impugnare la cinepresa	53
6. Ultimi controlli prima di girare	54
7. Il filtro di conversione	55
8. La panoramica a seguire	56
9. La composizione della scena	57
	3

Fig. 197. P. Petzold, *All-in-One Cine Book*, Focal Press, 1975 [tr. it. *Il libro del cineamatore*, Effe, Roma 1975] (indice 1 di 6).

Il tempo cinematografico	59
1. La lunghezza di un film	59
2. Durata delle scene	61
3. Il tempo di proiezione	64
4. Alcune prove	64
5. Contrazione e dilatazione del tempo	65
6. Occhio ai dettagli	67
La pellicola e sue caratteristiche	68
1. La materia prima	68
2. I formati	68
3. Le pellicole Bianco Nero (BN)	70
4. Le pellicole a colori	71
5. Colore o BN?	71
La cinepresa e i suoi componenti	73
1. Tipi principali di cineprese	73
2. Caricamento delle cineprese 8 mm	75
3. Caricamento delle cineprese super 8 e single 8	78
4. Borsa o custodia?	80
5. Uso del cavalletto	80
6. Esposimetri esterni	98
7. Esposimetri incorporati	99
8. Esposimetri attraverso le lenti (TTL)	101
9. Mirino galileiano	101
10. Mirino reflex	102
11. Indicatori presenti nel mirino	104
12. Il motorino	104
13. Velocità di ripresa	105
14. Riprese a rovescio	106
Gli obiettivi e loro impiego	108
1. I diaframmi	108
2. La profondità di campo (P.D.C.)	109
3. La lunghezza focale (L.F.)	113
4. Lenti aggiuntive di conversione	113
5. Obiettivi a focale variabile o zoom	114
6. Escursione dello zoom	115
7. Zoom a gamma doppia	116
8. Comandi dello zoom	117
9. Uso dello zoom	118
10. Lenti addizionali per riprese a distanza ravvicinata	121
11. Uso delle lenti per riprese ravvicinate	123
12. Obiettivi macro	123

Fig. 198. P. Petzold, *All-in-One Cine Book*, Focal Press, 1975 [tr. it. *Il libro del cineamatore*, Effe, Roma 1975] (indice 2 di 6).

13. Obiettivi speciali	124
14. Cos'è la messa a fuoco?	124
15. Primo piano e sfondo	125
16. Regolazione del fuoco	126
17. Persone e oggetti in movimento	128
18. Uso delle tabelle della P.D.C. (profondità di campo)	129
19. P.D.C. e L.F. (profondità di campo e lunghezza focale)	133
20. Dimensioni dell'immagine e prospettiva	134
21. Come divertirsi con gli obiettivi	136

Tecniche di esposizione 137

1. L'esposizione	137
2. L'esposimetro può essere ingannato	137
3. Contrasti e zone d'ombra	139
4. Esposizione automatica e manuale	140
5. Metodi di esposizione	142
6. Esposizione per gli esterni	142
7. Esposizione per le persone	143
8. Metodo della mano	143
9. Metodo dell'esposizione media	144
10. Metodo del foglio di carta grigia	145
11. Metodo della luce incidente	145

Argomenti ed elementi per i nostri film 146

1. L'elemento umano	146
2. Riprese all'insaputa delle persone	147
3. Non dimentichiamo i P.P.	148
4. La naturalezza dei bambini	149
5. Come dirigere i bambini	150
6. I bambini che giocano	151
7. La collaborazione degli amici	152
8. I nostri animali preferiti	153
9. La macrocinematografia e gli animali	155
10. La spontaneità degli animali in libertà e allo zoo	156
11. Film sportivi	157
12. Film didattici e di documentazione	160
13. Film di viaggi e film turistici	161
14. Film ricordo di famiglia	166
15. Come girare un film su richiesta	168
16. Film di matrimoni e di cerimonie	170
17. La composizione dell'inquadratura	176

Film più impegnativi 178

1. Un passo necessario: la sceneggiatura	178
2. Il piano di lavorazione	182
3. Film non programmati	182

Fig. 199. P. Petzold, *All-in-One Cine Book*, Focal Press, 1975 [tr. it. *Il libro del cineamatore*, Effe, Roma 1975] (indice 3 di 6).

4. Come programmare un film al di là della sceneggiatura	183
5. Scelta dei luoghi e preparativi per le riprese	183
6. Riprese con attori	184
7. Ricerca degli attori	187
8. Il ruolo del colore	190
9. Uniformità di tono	192
10. Controllo del colore	192
11. Attenzione alla continuità	194
12. Continuità dell'azione	196

Come muovere la cinepresa 197

1. Carrellate e panoramiche	197
2. Quando effettuare una panoramica	198
3. Quando spostare verticalmente la cinepresa	199
4. Carrellata o zoomata?	200
5. Quando far vibrare la cinepresa	202

Equipaggiamento per l'illuminazione 203

1. Tipi di illuminatori	203
2. Alcuni supporti mobili	206
3. Altri elementi necessari	207

Riprese in interni 209

1. L'illuminazione è interessante	209
2. La luce ambiente	209
3. Primi esperimenti con le luci	210
4. Un passo in avanti	212
5. Illuminazione a distanza	213
6. Effetti di rilievo	215
7. Come organizzare l'illuminazione	216
8. Le ombre	219
9. Problemi di esposizione	220
10. Conoscere i limiti per rispettarli	221
11. L'illuminazione dipende dal personaggio sulla scena	222
12. Soggetti in movimento	223

Effetti e trucchi cinematografici 225

1. Dissolvenze	225
2. Dissolvenze incrociate	226
3. Tendina	227
4. Scene notturne	228
5. Diffusione e distorsione	228
6. Fantasmi	229
7. Immagini divise	231

Fig. 200. P. Petzold, *All-in-One Cine Book*, Focal Press, 1975 [tr. it. *Il libro del cineamatore*, Effe, Roma 1975] (indice 4 di 6).

8. Azione all'indietro con cineprese che non consentono il riavvolgimento	232
9. Filtri	233
10. Quando ricorrere ai trucchi e ad altri effetti	235
Il montaggio	238
1. Essenza e attrezzi necessari	238
2. La giuntatrice	238
3. La moviola	239
4. Bracci delle bobine	240
5. Giunte a colla	241
6. Giunte con nastro adesivo	242
7. La scelta del materiale	243
8. La prima versione approssimativa	243
9. Errori e correzioni	245
10. Regole per il montaggio	246
11. Montaggio preliminare	247
12. Un secondo arrangiamento	248
13. La versione finale	250
14. I risultati dei tagli	250
Realizzazione e uso dei titoli	253
1. A che servono	253
2. Facciamoli da noi	253
3. Fare i titoli è facile	254
4. Come filmare i titoli	256
5. Titoli animati e mobili	257
6. Aggiungiamo la coda	258
Proiettore e schermo	259
1. La scelta del proiettore	259
2. Come funziona un proiettore	259
3. L'intermittenza	260
4. La sorgente luminosa	261
5. L'obiettivo	262
6. Riavvolgimento e retromarcia	262
7. Velocità di proiezione	263
8. Caricamento della pellicola	263
9. Come preparare il proiettore per la proiezione	263
10. Schermi	265
Proiezione muta e sonora	267
1. Mettere ogni cosa al suo posto	267
2. Programmiamo la proiezione	268

Fig. 201. P. Petzold, *All-in-One Cine Book*, Focal Press, 1975 [tr. it. *Il libro del cineamatore*, Effe, Roma 1975] (indice 5 di 6).

3. Non sarebbe meglio fare proiezioni sonore?	269
4. I tre modi per fare la post-sonorizzazione	269
5. La scelta della musica e dei rumori	270
6. La realizzazione della colonna sonora separata	273
7. La post-sonorizzazione indiretta	273
8. La post-sonorizzazione intermedia	274
9. La post-sonorizzazione diretta	275
10. Il proiettore sonoro	275
11. Il missaggio	276
12. La sonorizzazione diretta	279

Appendice	281
------------------	-----

Tabella delle abbreviazioni	282
Trucchi e indicazioni varie	283
Scheda mod. sceneggiatura	284
Scheda mod. analisi della sceneggiatura e piano di lavorazione	285
Scheda mod. lavorazione filmato	286
Scheda mod. tabella presenze tecnici	287
Scheda mod. tabella presenze per gli attori	288

Fig. 202. P. Petzold, *All-in-One Cine Book*, Focal Press, 1975 [tr. it. *Il libro del cineamatore*, Effe, Roma 1975] (indice 6 di 6).

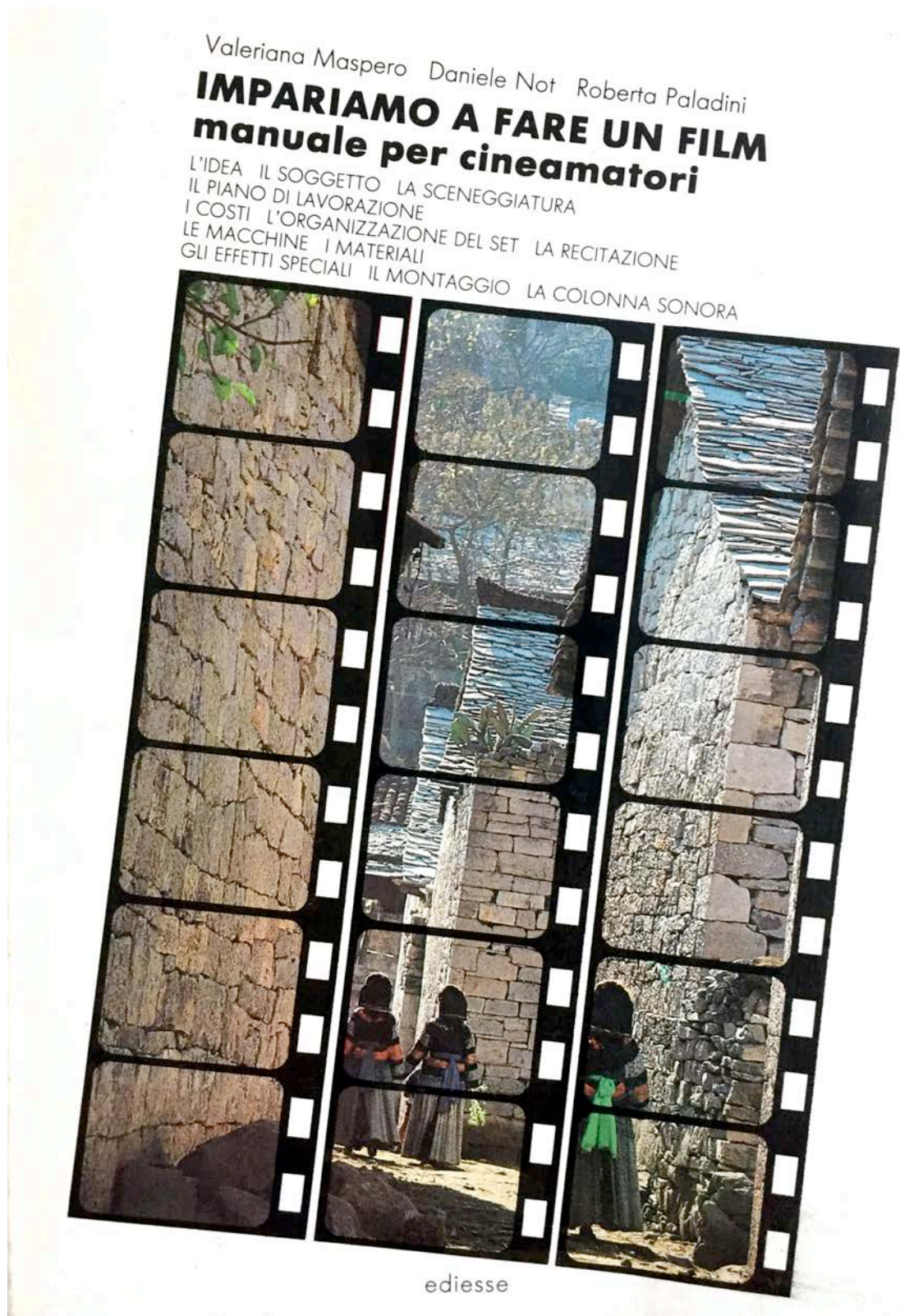


Fig. 203. V. Maspero, D. Not, R. Paladini, *Impariamo a fare un film: manuale per cineamatori: l'idea, il soggetto, la sceneggiatura*, Ediesse, Roma 1984 (copertina).

Valeriana Maspero Daniele Not Roberta Paladini

IMPARIAMO A FARE UN FILM manuale per cineamatori

L'IDEA IL SOGGETTO LA SCENEGGIATURA
IL PIANO DI LAVORAZIONE
I COSTI L'ORGANIZZAZIONE DEL SET LA RECITAZIONE
LE MACCHINE I MATERIALI
GLI EFFETTI SPECIALI IL MONTAGGIO LA COLONNA SONORA

ediesse

Fig. 204. V. Maspero, D. Not, R. Paladini, *Impariamo a fare un film: manuale per cineamatori: l'idea, il soggetto, la sceneggiatura*, Ediesse, Roma 1984 (frontespizio).

<i>Capitolo primo</i>	
L'Inizio	
1 - Fare un film?	7
2 - Il «tema»	8
3 - Ancora sul tema	13
<i>Capitolo secondo</i>	
Tra l'idea e l'immagine: il soggetto	
1 - Le due anime del cinema	19
2 - Il soggetto cinematografico	20
3 - Tecniche di derivazione	21
4 - La scelta di un tema e di un soggetto	29
<i>Capitolo terzo</i>	
Tra soggetto e sceneggiatura	
1 - Il trattamento	37
2 - Il trattamento di un soggetto di tipo narrativo	38
3 - Il trattamento di un soggetto non narrativo	42
<i>Capitolo quarto</i>	
La sceneggiatura	
1 - Un tentativo di definizione	53
2 - La sceneggiatura	57
3 - Sceneggiature	91
<i>Capitolo quinto</i>	
Organizzare il film	
1 - Un piano di lavorazione	121
	247

Fig. 205. V. Maspero, D. Not, R. Paladini, *Impariamo a fare un film: manuale per cineamatori: l'idea, il soggetto, la sceneggiatura*, Ediesse, Roma 1984 (indice 1 di 2).

2 - Organizzarsi sul set	124
3 - Il problema recitazione	129
<i>Capitolo sesto</i>	
Le macchine del cinema	
1 - Principi ottici del cinema	135
2 - Il mercato del cinema	138
3 - La scelta del formato	143
4 - Il funzionamento della cinepresa	152
5 - I treppiedi	164
6 - Luce e colore	166
7 - La pellicola: caratteristiche e costituzione	171
8 - L'illuminazione	177
9 - Il proiettore	181
10 - Il sonoro	186
11 - La giuntatrice	194
12 - La moviola	195
13 - Lo schermo di proiezione	196
14 - Gli effetti speciali	197
15 - I trucchi cinematografici	199
<i>Capitolo settimo</i>	
Il montaggio	
1 - Definizione	213
2 - Le fasi del montaggio	214
3 - Gli attacchi	215
4 - Tipi di montaggio	218
<i>Capitolo ottavo</i>	
La colonna sonora	
1 - Definizione	223
2 - Elementi della colonna sonora	224
3 - Indicazioni del sonoro nella sceneggiatura	226
4 - I momenti di lavoro: il rumore	227
5 - Rapporto musica-immagine	232
6 - L'intensità, l'altezza, il timbro, la velocità della musica come mezzo espressivo	241
7 - Costruzione di una colonna sonora con musica eseguita dal vivo	243
8 - Conclusioni	245

Fig. 206. V. Maspero, D. Not, R. Paladini, *Impariamo a fare un film: manuale per cineamatori: l'idea, il soggetto, la sceneggiatura*, Ediesse, Roma 1984 (indice 2 di 2).

III. La scelta del punto di vista

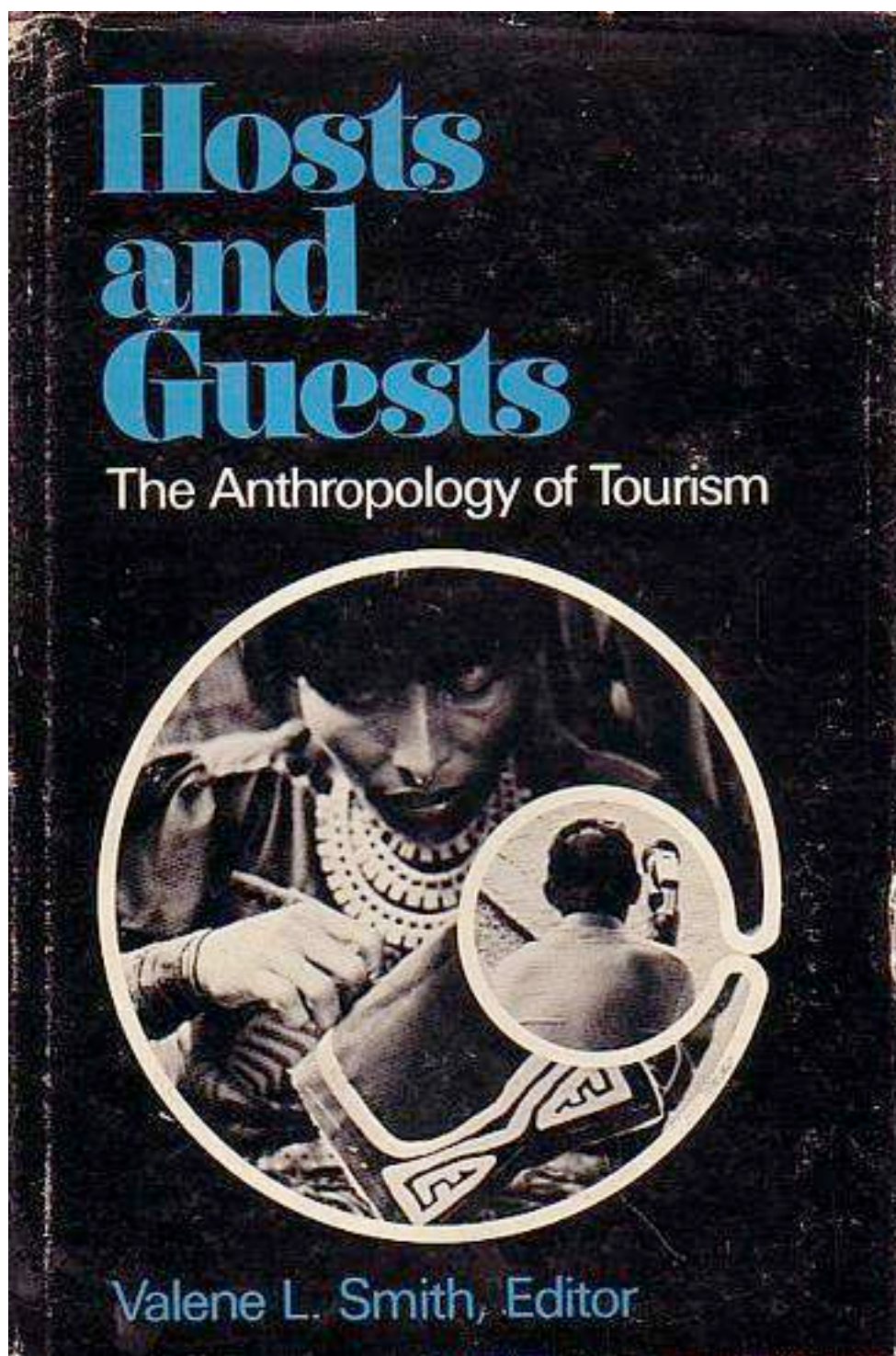


Fig. 207. V.L. Smith, (ed.), *Hosts and Guests. The Anthropology of Tourism*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1977 (copertina).

IV. Viaggio in Toscana: gli sguardi dal fondo

MOVIE MAKERS 29

Make every film *tell all the story*



Personalize your movies with titles of your own creation. It's both easy and inexpensive with this Ciné-Kodak Titler.

THAT'S Jim, with his pipe, up at the lake. Last summer, you know." Words of hurried explanation from you to your audience... spoken words that distract attention from the action on the screen.

Yet there's really no need to explain your pictures aloud. Let titles tell the story. For every type of home movie, titles heighten the interest... add a professional touch.

You know how appropriate titles flash to mind. Type them out... letter them by hand... or write them in script. Slip the card into the easel on the Ciné-Kodak Titler—and shoot.

Either daylight or artificial light may be used. With this simple device it's easy to make professional-looking titles. And it's fun!

You can make Kodacolor titles, too. Colored illustrations from magazines... colored wallpaper for title backgrounds.

Another use for the Ciné-Kodak Titler is filming Kodak prints to complete the family picture-record.

Stop in at your dealer's today. Pick up a Ciné-Kodak Titler and a roll of Ciné-Kodak Film. Eastman Kodak Company, Rochester, N. Y.

The Ciné-Kodak Titler, for making your own typed or lettered titles, art titles, Kodacolor titles, and for copying Kodak prints or filming small objects. For use with all models of the Ciné-Kodak, except the "A." Price, complete with 100 title cards, \$6.50.

Fig. 208. Pubblicità della Ciné-Kodak Titler in *Movie Makers*, 1932, vol. VII, n.1, p. 29.



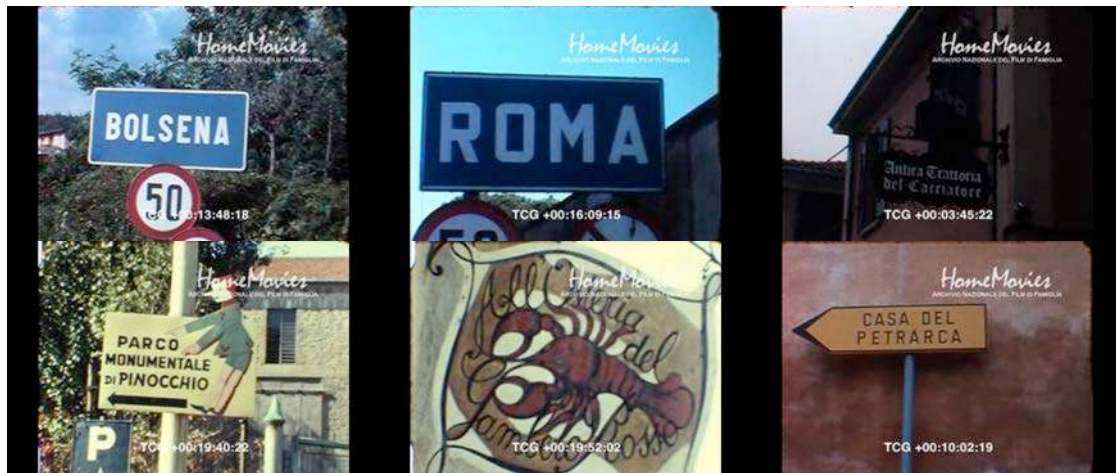
Figg. 209-211. *Vakantie in Italië* , Onbekend (Autore sconosciuto), 1951-1952, bianco e nero, 16mm, 245,00 m.



Figg. 212-214. *Matrimonio di Franco e Paola Minardi, in vacanza a Maresca, il primo giorno di scuola di Cristina Calanchi, al mare a San Giuliano a mare, gite a Collodi, a Viareggio, al lago Massaciuccoli e a Pisa*, Corrado Calanchi, 2 giugno 1964 - 4 ottobre 1965, 8mm, colore, 25' 57".



Figg. 215-220. *Matrimonio di Stefano Calanchi e Silvia Albertazzi, gite varie in Italia e il 18° compleanno di Cristina Calanchi*, Corrado Calanchi, 30 novembre 1974 - 8 marzo 1976, 8mm, colore, 20' 41".



Figg. 221-222. *Matrimonio di Stefano Calanchi e Silvia Albertazzi, gite varie in Italia e il 18° compleanno di Cristina Calanchi*, 30 novembre 1974 - 8 marzo 1976, 8mm, colore, 20' 41" ; fig. 223. *La comunione di Barbara Minardi, il 60° compleanno di Corrado Calanchi, le vacanze a Marina di Ravenna e a Pola e il 30° anniversario di matrimonio del cineamatore (denominazione originale "5/10/81 1981 8mm 120 1981 Barbara, I' Comunione 10 Maggio 1981 Corrado, 60° anniv. 28/29 Giugno 981 ...poi...al mare 3 luglio 1981 Pola 3 agosto 1981 Stefano senza barba 30 AGOSTO 1981 30 anni di matrimonio I° settembre 81 ciao...alberi 3 novembre 1981")*, Corrado Calanchi, 10 maggio 1981 - 3 novembre 1981, 8mm, colore, 29' 27"; figg. 224-225. *Matrimonio di Franco e Paola Minardi, in vacanza a Maresca, il primo giorno di scuola di Cristina Calanchi, al mare a San Giuliano a mare, gite a Collodi, a Viareggio, al lago Massaciuccoli e a Pisa*, Corrado Calanchi, 2 giugno 1964 - 4 ottobre 1965, 8mm, colore, 25' 57"; fig. 226. *Matrimonio di Stefano Calanchi e Silvia Albertazzi, gite varie in Italia e il 18° compleanno di Cristina Calanchi*, Corrado Calanchi, 30 novembre 1974 - 8 marzo 1976, 8mm, colore, 20' 41".



Figg. 223-225. *Raduni annuali artieri 6°- 7°- 8°*, Corrado Calanchi, 8 maggio 1977 - 24 giugno 1979, 8mm, colore, 26' 31".



Figg. 226-231. *Vacanze estive a Maresca e all'isola d'Elba*, Corrado Calanchi, 1962, 8mm, colore, 23' 14".



Figg. 232-234. *Vacanze estive a Maresca e all'isola d'Elba*, Corrado Calanchi, 1962, 8mm, colore, 23' 14".



Fig. 235. *Vacanze estive a Maresca e all'isola d'Elba*, Corrado Calanchi, 1962, 8mm, colore, 23' 14"; figg. 236-237. *La comunione di Barbara Minardi, il 60° compleanno di Corrado Calanchi, le vacanze a Marina di Ravenna e a Pola e il 30° anniversario di matrimonio del cineamatore (denominazione originale "5/10/81 1981 8mm 120 1981 Barbara, l' Comunione 10 Maggio 1981 Corrado, 60° anniv. 28/29 Giugno 981 ...poi...al mare 3 luglio 1981 Pola 3 agosto 1981 Stefano senza barba 30 AGOSTO 1981 30 anni di matrimonio I° settembre 81 ciao...alberi 3 novembre 1981")*, Corrado Calanchi, 10 maggio 1981 - 3 novembre 1981, 8mm, colore, 29' 27".



Figg. 238-246. *La comunione di Barbara Minardi, il 60° compleanno di Corrado Calanchi, le vacanze a Marina di Ravenna e a Pola e il 30° anniversario di matrimonio del cineamatore (denominazione originale "5/10/81 1981 8mm 120 1981 Barbara, I' Comunione 10 Maggio 1981 Corrado, 60° anniv. 28/29 Giugno 981 ...poi...al mare 3 luglio 1981 Pola 3 agosto 1981 Stefano senza barba 30 AGOSTO 1981 30 anni di matrimonio I° settembre 81 ciao...alberi 3 novembre 1981"), Corrado Calanchi, 10 maggio 1981 - 3 novembre 1981, 8mm, colore, 29' 27".*



Figg. 247-249. Registro del cineamatore Giorgio Allori, conservato presso l'archivio 8mmezzo di Livorno.



Figg. 250-261. Senza titolo (01Allori12), Giorgio Allori, 1972, 8mm, colore, 22' 31".



Fig. 262. «Villa Giulia intorno al 1930. In mezzo al mare si vedono dei bambini giocare, forse i ragazzi Liscia», in A. Liscia, *Villa Giulia e i suoi figli. Storia di una casa e di una famiglia ebraica livornese attraverso le leggi razziali e la guerra*, Salomone Belforte & C., Livorno 2012, p. 20.



Figg. 263-271. Senza titolo (file 01), Rodolfo Liscia prima metà anni '30, 9,5mm, bianco e nero, 13' 16".



Figg. 272-277. Senza titolo (file 01), Rodolfo Liscia prima metà anni '30, 9,5mm, bianco e nero, 13' 16".



Figg. 278-280. Senza titolo (file 01), Rodolfo Liscia prima metà anni '30, 9,5mm, bianco e nero, 13' 16".



Figg. 281-283. Senza titolo (file 01), Rodolfo Liscia prima metà anni '30, 9,5mm, bianco e nero, 13' 16".



Figg. 284-286. Senza titolo (file 01), Rodolfo Liscia prima metà anni '30, 9,5mm, bianco e nero, 13' 16".



Figg. 287-289. Senza titolo (file 01), Rodolfo Liscia prima metà anni '30, 9,5mm, bianco e nero, 13' 16".



Figg. 290-291. Senza titolo (file 01), Rodolfo Liscia prima metà anni '30, 9,5mm, bianco e nero, 13' 16".



Figg. 292-296. Senza titolo (file 01), Rodolfo Liscia prima metà anni '30, 9,5mm, bianco e nero, 13' 16".



Figg. 297-299. Senza titolo (file 01), Rodolfo Liscia prima metà anni '30, 9,5mm, bianco e nero, 13' 16"; figg. 300-305. Senza titolo (file 02), Rodolfo Liscia prima metà anni '30, 9,5mm, bianco e nero, 12' 37".



Fig. 306. *022OrsiniR05*, Renzo Orsini, 1968-1969, 8mm, b/n e colore, 23' 30". Immagini in uno stabilimento balneare di Marina di Pisa.



Figg. 307-315. *042OrsiniG03*, Fondo Orsini, 1957, 8mm, colore, 09' 10". Riprese viaggio di nozze all'Isola del Giglio.



Figg. 316-318. *042OrsiniG02*, Fondo Orsini, 1960, 8mm, b/n, 04' 12". Riprese spiaggia di Donoratico.



Figg. 319-321. *01AiazziS01*, Stefano Aiazzi, 1971, 8mm, colore, 04' 19". Riprese spiaggia dell'Isola d'Elba; figg. 321-323. *035CasaliniG01*, Gianni Cavallini, 1974 (ca.), Super 8, colore, 03' 32"; fig. 324. *076Pellegrini02.4*, Andrea Pellegrini, 1967, 8mm, colore, 01' 57". Riprese spiaggia di Vada - Rosignano Marittimo; figg. 325-326. 141-142 *035CasaliniG03*, Gianni Cavallini, 1974, Super 8, colore, 03' 55".



Fig. 327. Livorno, *071TrabisonD01*, Danilo Trabison, 1968, Super 8, colore, 17' 10". Riprese Bagni Pejani di Livorno; figg. 328-329. *035CasaliniG03*, Gianni Cavallini, 1974, Super 8, colore, 03' 55".



Figg. 330. *042OrsiniG02*, Fondo Orsini, 1960, 8mm, b/n, 04' 12". Riprese spiaggia di Donoratico; figg. 331-332. *039Stiaffini-VolpeN14*, Fondo Stiaffini-Volpe, 1961, 8mm, b/n, 15' 37". Riprese spiaggia di Tirrenia; fig. 333. *062Scarlatti20*, Fondo Scarlatti, 1964, Super 8, b/n, 03' 30". Riprese Bagno Amore del Lido di Camaiore; fig. 334. *01AiazziS01*, Stefano Aiazzi, 1971, 8mm, colore, 04' 19". Riprese spiaggia dell'Isola d'Elba; fig. 335. *062Scarlatti16*, Fondo Scarlatti, 1977, Super 8, colore, 03' 30". Riprese Bagno Lido di Tirrenia.



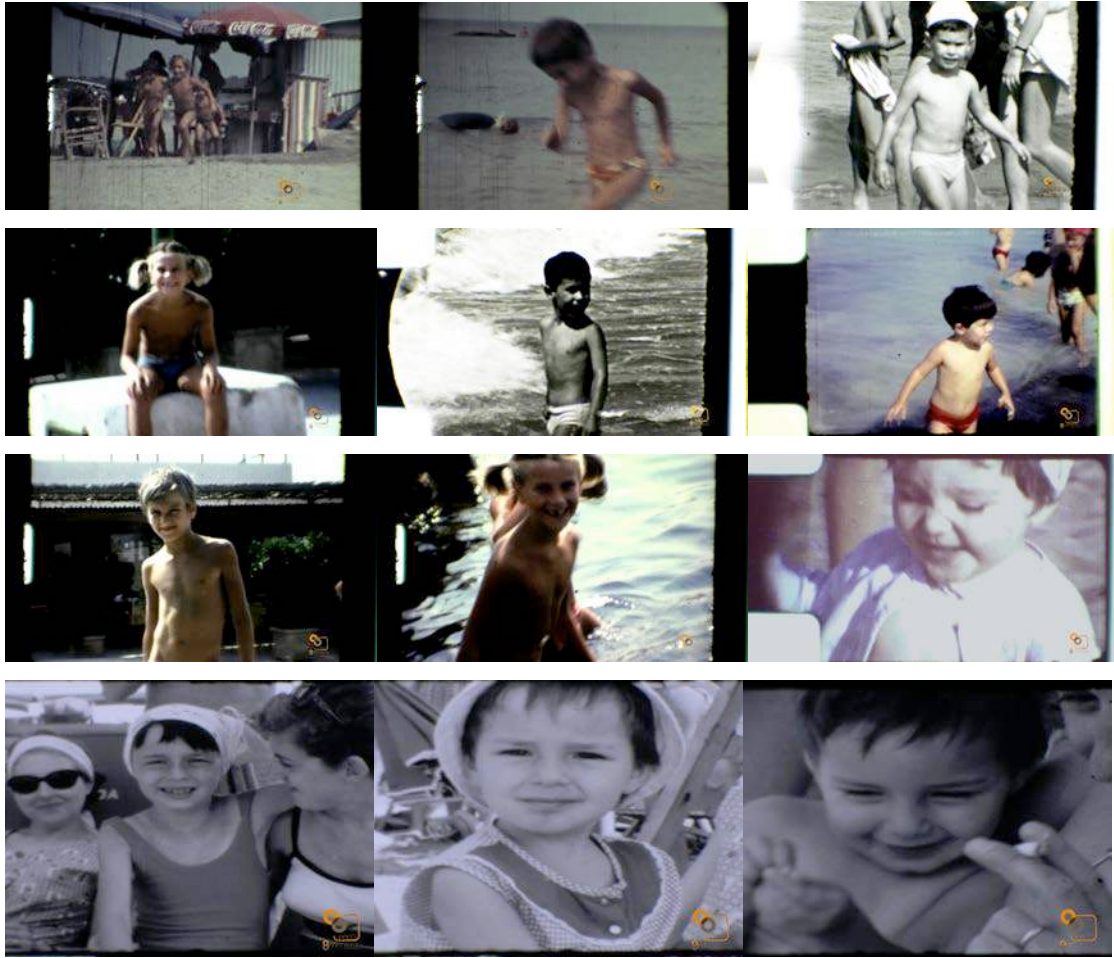
Figg. 336-338. *039Stiaffini-VolpeN15*, Fondo Stiaffini-Volpe, 1961, 8mm, b/n, 12' 27". Riprese spiaggia di Tirrenia; figg. 339-340. *068GrassoC01*, Fondo Grasso, 1961, 8mm, b/n e colore, 35' 00". Riprese presso i Bagni Pancaldi; fig. 341. *062Scarlatti16*, Fondo Scarlatti, 1977, Super 8, colore, 03' 30". Riprese Bagno Lido di Tirrenia.



Fig. 341. *071TrabisonD01*, Danilo Trabison,1968, Super 8, colore, 17' 10". Riprese Bagni Pejani di Livorno; fig. 342. *062Scarlatti20*, Fondo Scarlatti,1964, Super 8, b/n, 03' 30". Riprese Bagno Amore del Lido di Camaiore; figg. 343-347 *058BonsignoriE01*, Elda Bonsignori, 1973, Super 8, colore, 10' 51". Riprese Bagno Rosa di Tirrenia; fig. 348. *042OrsiniG02*, Fondo Orsini, 1960, 8mm, b/n, 04' 12". Riprese spiaggia di Donoratico.



Figg. 349-357 *039Stiaffini-VolpeN15*, Fondo Stiaffini-Volpe,1961, 8mm, b/n, 12' 27". Riprese spiaggia di Tirrenia.



Figg. 358-359. *035CasaliniG01*, Gianni Cavallini, 1974 (ca.), Super 8, colore, 03' 32";
 fig. 360. *039Stiaffini-VolpeN15*, Fondo Stiaffini-Volpe, 1961, 8mm, b/n, 12'
 27". Riprese spiaggia di Tirrenia; fig. 361. *071TrabisonD01*, Danilo Trabison,
 1968, Super 8, colore, 17' 10". Riprese Bagni Pejani di Livorno; fig. 362.
039Stiaffini-VolpeN14, Fondo Stiaffini-Volpe, 1961, 8mm, b/n, 15' 37". Riprese
 spiaggia di Tirrenia; fig. 363. *076Pellegrini02.4*, Andrea Pellegrini, 1967, 8mm,
 colore, 01' 57". Riprese spiaggia di Vada - Rosignano Marittimo; fig. 364-365.
071TrabisonD01, Danilo Trabison, 1968, Super 8, colore, 17' 10". Riprese
 Bagni Pejani di Livorno; fig. 366. *068GrassoC01*, Fondo Grasso, 1961, 8mm,
 b/n e colore, 35' 00". Riprese presso i Bagni Pancaldi; figg. 367-369.
022OrsiniR05, Renzo Orsini, 1968-1969, 8mm, b/n e colore, 23' 30".



Fig. 370. *039Stiaffini-VolpeN14*, Fondo Stiaffini-Volpe, 1961, 8mm, b/n, 15' 37"; fig. 371. *039Stiaffini-VolpeN15*, Fondo Stiaffini-Volpe, 1961, 8mm, b/n, 12' 27"; figg. 372-373. *042OrsiniG02*, Fondo Orsini, 1960, 8mm, b/n, 04' 12"; fig. 374. *067CastellaniM2.1*, Fondo Castellani, 1955, 8mm, b/n, 07' 18"; fig. 375. *067CastellaniM2.2*, Fondo Castellani, 1955, 8mm, b/n, 04' 55"; fig. 376. *022OrsiniR05*, Renzo Orsini, 1968-1969, 8mm, b/n e colore, 23' 30"; fig.377. *067CastellaniM15*, Fondo Castellani, 1955, 8mm, colore, 12' 27"; fig. 378. *035CasaliniG03*, Gianni Cavallini, 1974, Super 8, colore, 03' 55"; figg. 379-380. *01AiazziS01*, Stefano Aiazzi, 1971, 8mm, colore, 04' 19"; fig. 381. *068GrassoC01*, Fondo Grasso, 1961, 8mm, b/n e colore, 35' 00"; figg. 382-383. *076Pellegrini02.4*, Andrea Pellegrini, 1967, 8mm, colore, 01' 57".



Figg. 383-385. *042OrsiniG02*, Fondo Orsini, 1960, 8mm, b/n, 04' 12". Riprese spiaggia di Donoratico; fig. 386. *068GrassoC01*, Fondo Grasso, 1961, 8mm, b/n e colore, 35' 00". Riprese presso i Bagni Pancaldi; fig. 387. *076Pellegrini02.4*, Andrea Pellegrini, 1967, 8mm, colore, 01' 57". Riprese spiaggia di Vada - Rosignano Marittimo; fig. 388. *067CastellaniM2.2*, Fondo Castellani, 1955, 8mm, b/n, 04' 55". Riprese spiaggia toscana.

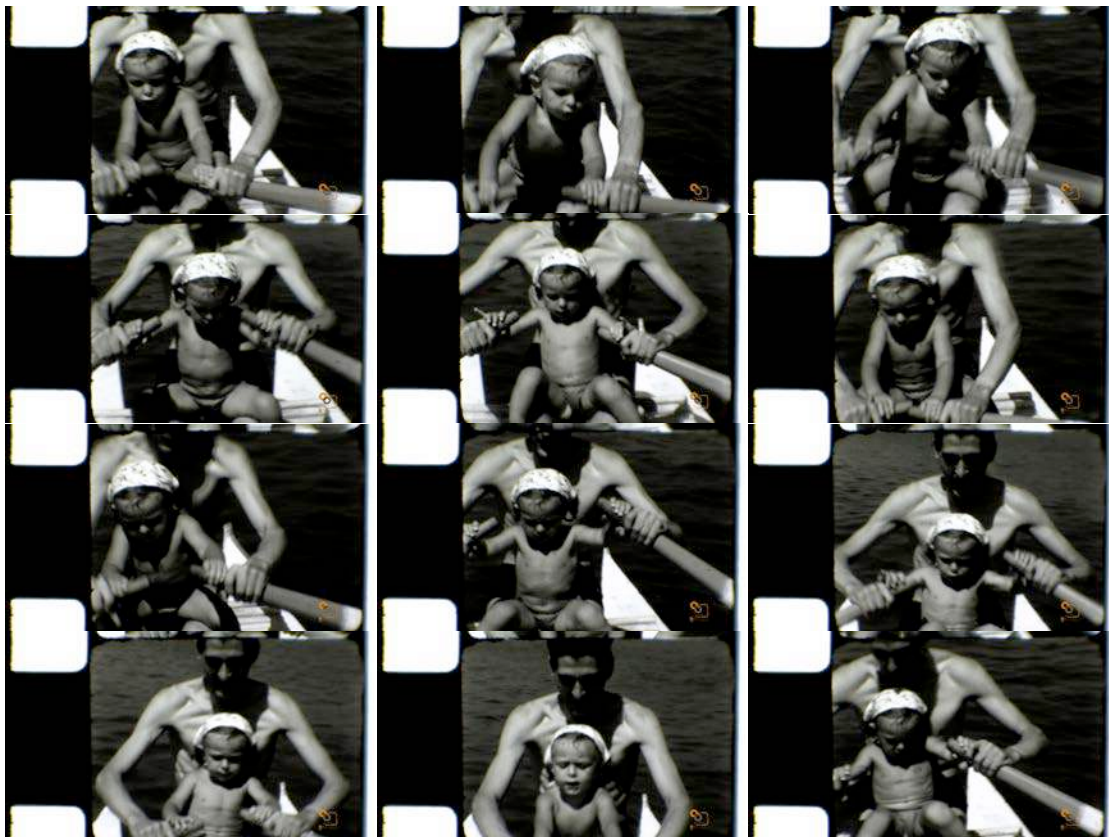


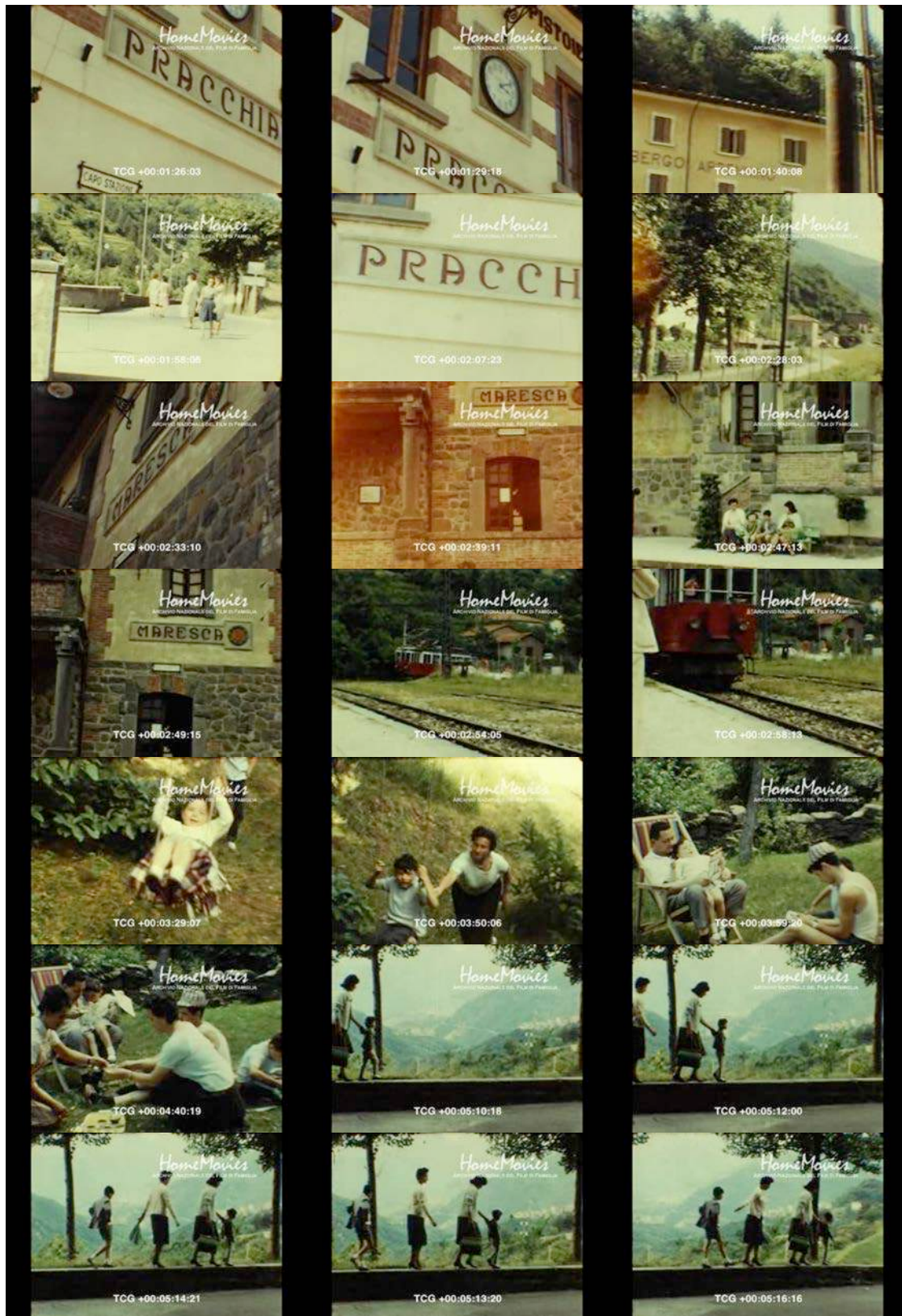
Fig. 389-400. *067CastellaniM2.2*, Fondo Castellani, 1955, 8mm, b/n, 04' 55".



Fig. 401-402. *067CastellaniM15*, Fondo Castellani, 1955, 8mm, colore, 12' 27". Riprese stabilimento balneare marchigiano nei pressi di Fano.



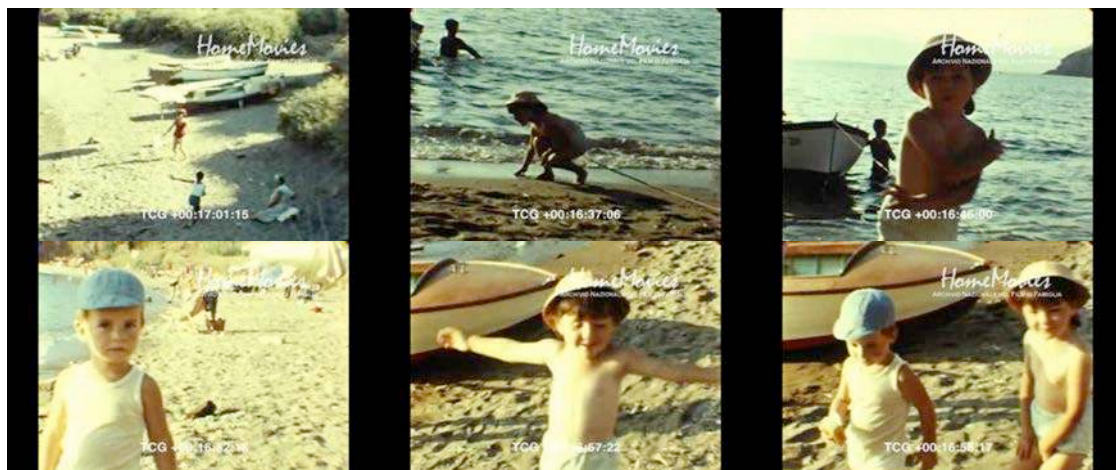
Fig. 403-417. *Vacanze estive a Maresca e all'isola d'Elba*, Corrado Calanchi, 1962, 8mm, colore, 23' 14".



Figg. 418-438. *Vacanze estive a Maresca e all'isola d'Elba*, Corrado Calanchi, 1962, 8mm, colore, 23' 14".



Figg. 460-480. *Vacanze estive a Maresca e all'isola d'Elba*, Corrado Calanchi, 1962, 8mm, colore, 23' 14".



Figg. 481-486. *Vacanze estive a Maresca e all'isola d'Elba*, Corrado Calanchi, 1962, 8mm, colore, 23' 14".



Figg. 487-489. *Vacanze estive a Maresca e all'isola d'Elba*, Corrado Calanchi, 1962, 8mm, colore, 23' 14".



Figg. 490-495. *Vacanze estive a Maresca e all'isola d'Elba*, Corrado Calanchi, 1962, 8mm, colore, 23' 14".



Fig. 496. *Vacanze estive a Maresca e all'isola d'Elba*, Corrado Calanchi, 1962, 8mm, colore, 23' 14".



Fig. 497. Alcune immagini ottenute dalla ricerca Google per "foot selfie".



Fig. 498. *022OrsiniR02*, Renzo Orsini, 1959-1960, 8mm, b/n, 19' 45" . Titoli di testa.



Figg. 499-501. *022OrsiniR02*, Renzo Orsini, 1959-1960, 8mm, b/n, 19' 45". Sequenza invertita.



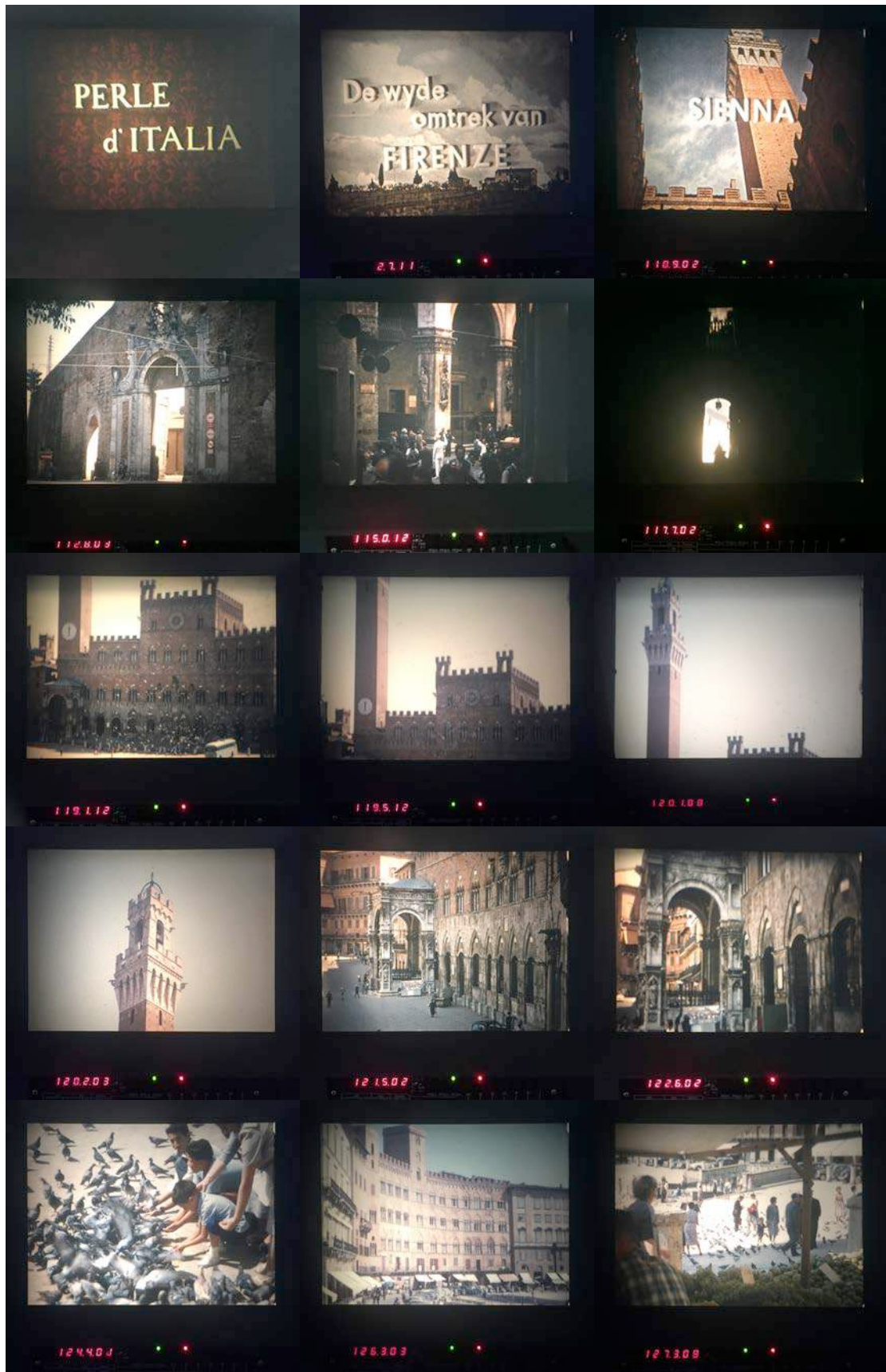
Figg. 502-516. *022OrsiniR02*, Renzo Orsini, 1959-1960, 8mm, b/n, 19' 45". Sequenza in ralenti.



Figg. 517-528. *022OrsiniR02*, Renzo Orsini, 1959-1960, 8mm, b/n, 19' 45". Sequenza velocizzata.



Figg. 529-537. *090Bolognesi06.1*, Fondo Bolognesi, 1962, 8mm, colore, 02' 34". Sequenza sovrimpressa.



Figg. 538-552. *Perle d'Italia*, Jan Barendzoon Scholten, 1956-1959, 16mm, colore, 110' ca., 927m. Siena.



Figg. 553-567. *Perle d'Italia*, Jan Barendzoon Scholten, 1956-1959, 16mm, colore, 110' ca., 927m. Siena.



Figg. 568-576. *Perle d'Italia*, Jan Barendzoon Scholten, 1956-1959, 16mm, colore, 110' ca., 927m. Siena.



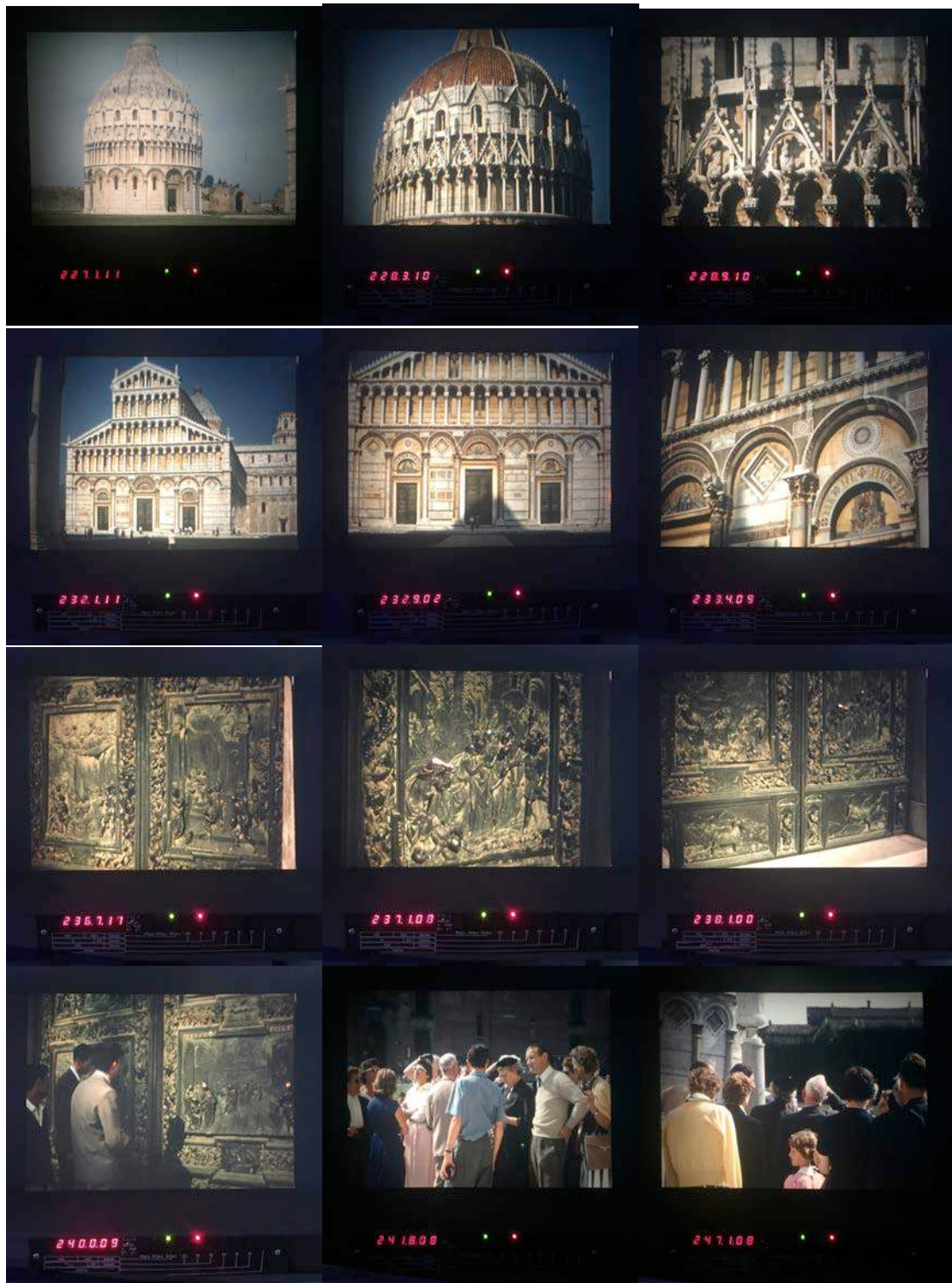
Figg. 577-579. *Perle d'Italia*, Jan Barendzoon Scholten, 1956-1959, 16mm, colore, 110' ca., 927m. San Gimignano.



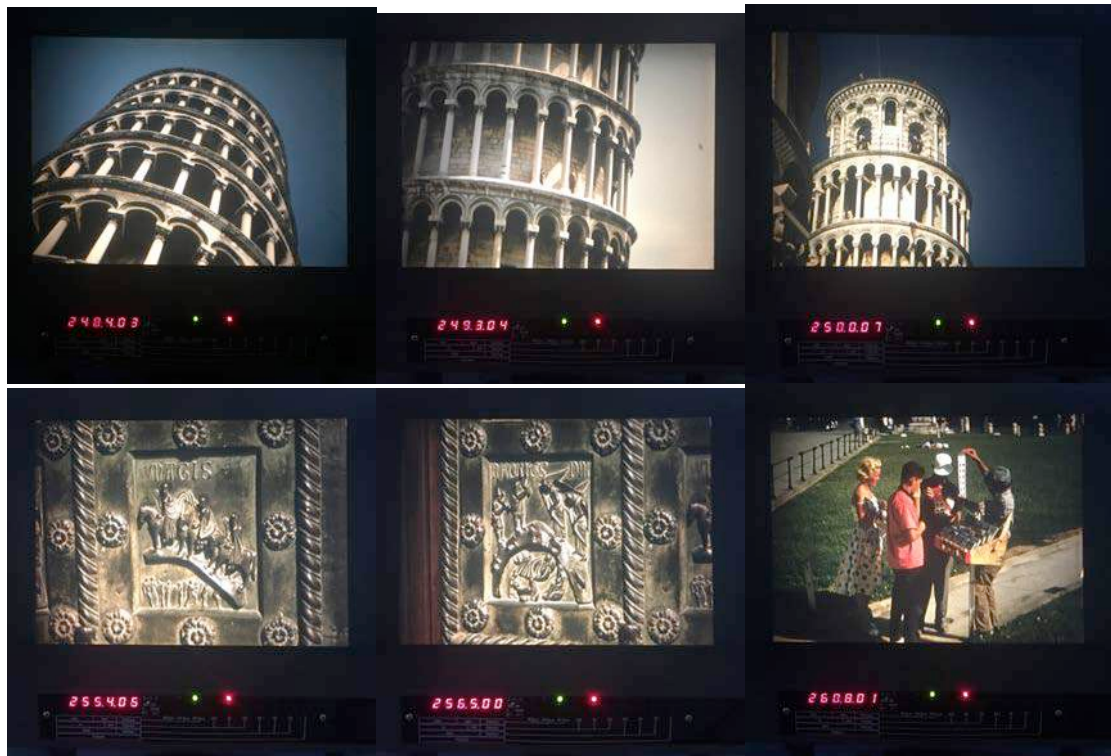
Figg. 580-588. *Perle d'Italia*, Jan Barendzoon Scholten, 1956-1959, 16mm, colore, 110' ca., 927m. San Gimignano.



Figg. 589-591. *Perle d'Italia*, Jan Barendzoon Scholten, 1956-1959, 16mm, colore, 110' ca., 927m. Pisa.



Figg. 592-603. *Perle d'Italia*, Jan Barendzoon Scholten, 1956-1959, 16mm, colore, 110' ca., 927m. Pisa.



Figg. 604-609. *Perle d'Italia*, Jan Barendzoon Scholten, 1956-1959, 16mm, colore, 110' ca., 927m. Pisa.



Figg. 610-621. *Perle d'Italia*, Jan Barendzoon Scholten, 1956-1959, 16mm, colore, 110' ca., 927m. Carrara.



Figg. 622-633. *Perle d'Italia*, Jan Barendzoon Scholten, 1956-1959, 16mm, colore, 110' ca., 927m. Firenze.



Figg. 634-645. *Perle d'Italia*, Jan Barendzoon Scholten, 1956-1959, 16mm, colore, 110' ca., 927m. Firenze.



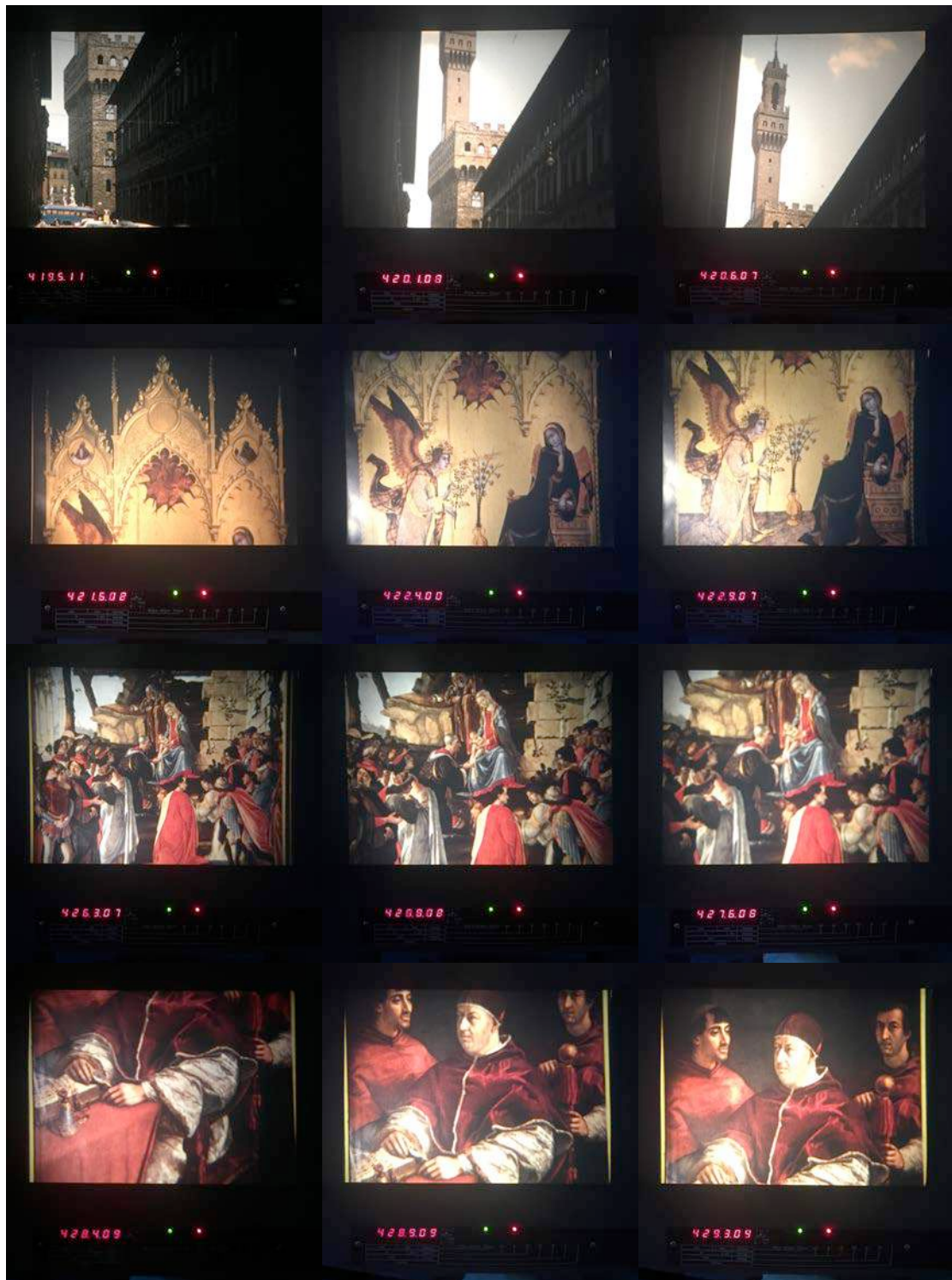
Figg. 646-650. *Perle d'Italia*, Jan Barendzoon Scholten, 1956-1959, 16mm, colore, 110' ca., 927m. Firenze.



Figg. 651-653. *Italia*, E.M. Thomas, 1955, 8mm, bianco e nero, 52m.



Figg. 654-665. *Perle d'Italia*, Jan Barendzoon Scholten, 1956-1959, 16mm, colore, 110' ca., 927m. Firenze.



Figg. 666-677. *Perle d'Italia*, Jan Barendzoon Scholten, 1956-1959, 16mm, colore, 110' ca., 927m. Firenze.



Figg. 678-689. *Perle d'Italia*, Jan Barendzoon Scholten, 1956-1959, 16mm, colore, 110' ca., 927m. Firenze.



Figg. 690-694. *Perle d'Italia*, Jan Barendzoon Scholten, 1956-1959, 16mm, colore, 110' ca., 927m. Firenze.

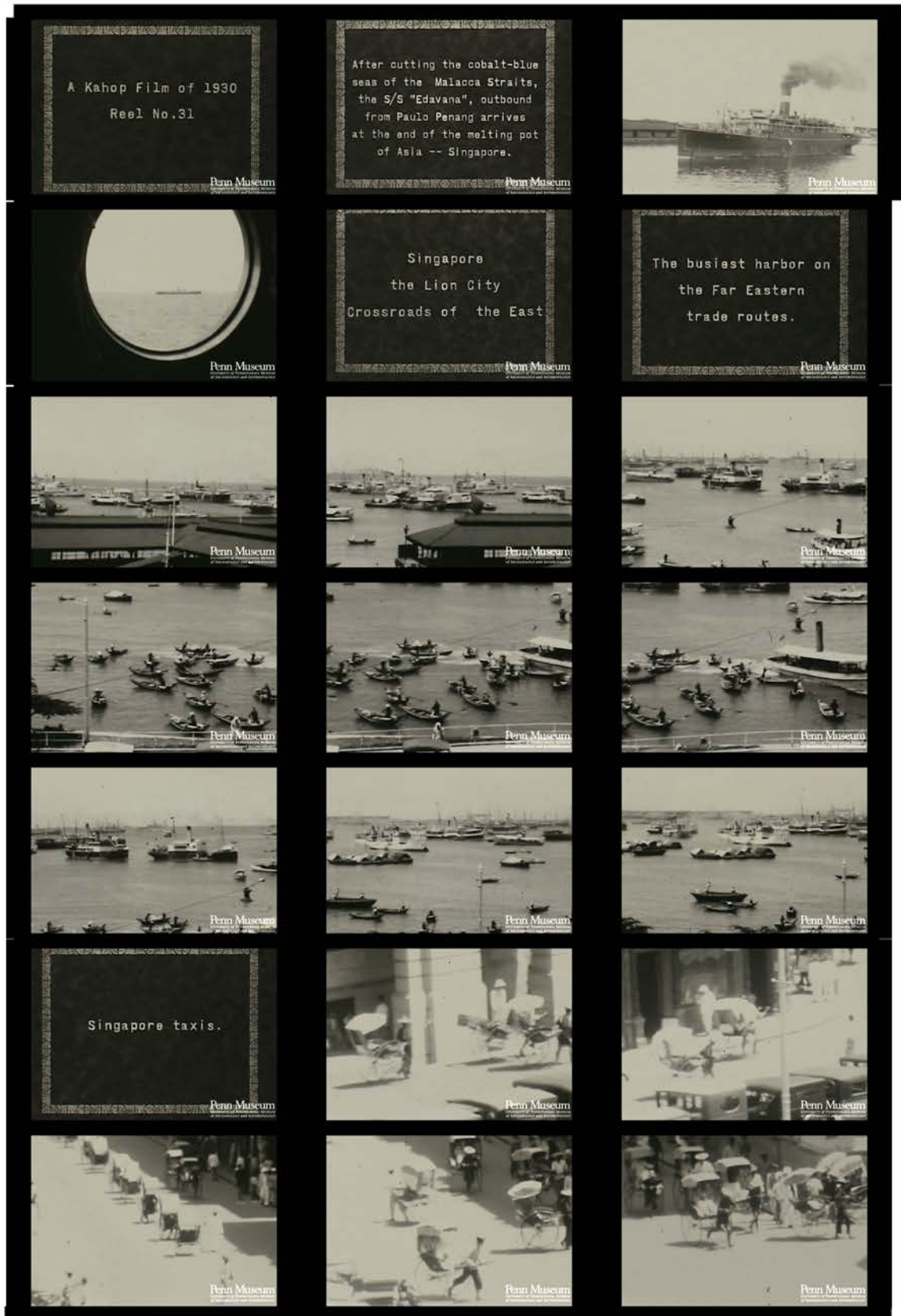
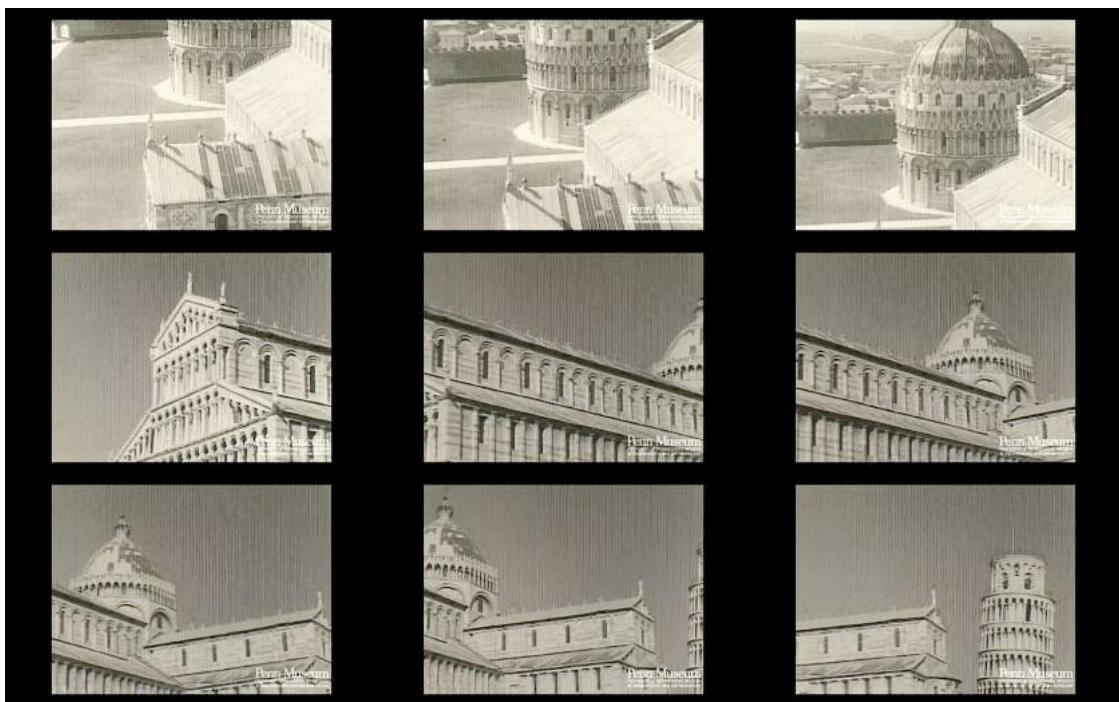


Fig. 696-716. *Singapore 1930*, Arthur and Kate Tode, 1930, 16mm, bianco e nero, 16' 39".



Figg. 717-728. *Unedited travelogue*, Arthur and Kate Tode, 1932, 16mm, bianco e nero, 10' 06". Siena.



Figg. 729-737. *Unedited travelogue*, Arthur and Kate Tode, 1932, 16mm, bianco e nero, 10' 06". Pisa.



Figg. 738-758. *Unedited travelogue*, Arthur and Kate Tode, 1932, 16mm, bianco e nero, 10' 06". Pisa.



Fig. 759-779. Senza titolo (*Eva Braun private motion pictures*), Eva Braun, 1938, 16mm, colori, 32' 31".



Figg. 780-790. Senza titolo (*Eva Braun private motion pictures*), Eva Braun, 1938, 16mm, colori, 32' 31". Nell'ultima immagine da sinistra: Franziska Braun, Margarete Speer, Anni Brandt, Eva Braun e Marion Schonmann in vacanza a Firenze.



Figg. 791-796. *Partita di calcio Bologna-Fiorentina e gite varie (denominazione originale "1958 Firenze stadio Fiorentina-Bologna - PD e VE")*, Emilio Nicoletti, 1958, 8mm, bianco e nero, 12' 17".



Figg. 797-808. *Gita a Grottammare e a Firenze e vacanze a Mentone (denominazione originale "Firenze 1976 gita Mentone 1976 (Cavalli)")*, Pietro Nicoletti, 1976, 8mm, colori, 16' 02".



Figg. 809-826. *Gita a Grottammare e a Firenze e vacanze a Mentone (denominazione originale "Firenze 1976 gita Mentone 1976 (Cavalli)"),* Pietro Nicoletti, 1976, 8mm, colori, 16' 02".



Fig. 827-847. *Gite a Vignola, in Umbria e a Firenze (denominazione originale "Aprile '77 Umbria")*, Bruno Barbieri, aprile 1977, Super8, colori, 25' 57".



Figg. 848-850. senza titolo (*Florence 1961*), autore sconosciuto (filmmaker britannico), 1961, 8mm, colore, 4' 52"; figg. 851-853. *Venice Tour*, autore sconosciuto, anni '50, 8mm, colore, 12' 22"; figg. 854-856. *Florence 1974*, autore sconosciuto (austriaco), 1974, Super8, colore, 02' 49"; figg. 857-859. *Florence 1979*, autore sconosciuto (austriaco), 1979, Super8, colore, 09' 46"; figg. 860-862. *Florence 1974*, autore sconosciuto (austriaco), 1974, Super8, colore, 02' 49"; figg. 863-865. *Florence 1979*, autore sconosciuto (austriaco), 1979, Super8, colore, 09' 46"



Fig. 867. *Florence 1974*, autore sconosciuto (austriaco), 1974, Super8, colore, 02' 49";
 figg. 868-869. *Vakantie Italië (Vacanze in Italia)*, Piet Schendstok, 1968, 16mm,
 colore, 24' 23"; fig. 870. *Florence, Pisa, Naples, Italy 1960*, autore sconosciuto,
 1960 ca., formato pellicola n.d., colore, 04' 01"; figg. 871-872. *Vakantie Italie
 (Vacanze in Italia)*, Klaas Brouwer, 1965, 8mm, colore, 21' 23"; figg. 873-878.
Venice Tour, autore sconosciuto, anni '50, 8mm, colore, 12' 22"; figg. 879-881.
Florence 1974, autore sconosciuto (austriaco), 1974, Super8, colore, 02' 49".



Figg. 882-884. *Florence 1979*, autore sconosciuto (austriaco), 1979, Super8, colore, 09' 46"; figg. 885-887. *Florence 1974*, autore sconosciuto (austriaco), 1974, Super8, colore, 02' 49"; fig. 888. *Florence 1979*, autore sconosciuto (austriaco), 1979, Super8, colore, 09' 46"; figg. 889. *Vakantie Italië (Vacanze in Italia)*, Piet Schendstok, 1968, 16mm, colore, 24' 23"; figg. 890-892. *Florence, Pisa, Naples, Italy 1960*, autore sconosciuto, 1960 ca., formato pellicola n.d., colore, 04' 01"; figg. 893-895. *Titolo: 1969 - Florence, Venice, Padua, Italy*, William R. Noack, 1969, formato della pellicola n.d., colore 09' 43"



Fig. 896. senza titolo (*Florence 1961*), autore sconosciuto (filmmaker britannico), 1961, 8mm, colore, 4' 52"; fig. 897. *Florence 1974*, autore sconosciuto (austriaco), 1974, Supr8, colore, 02' 49"; fig. 898. *Florence 1979*, autore sconosciuto (austriaco), 1979, Super8, colore, 09' 46"



Fig. 899. *Florence 1974*, autore sconosciuto (austriaco), 1974, Super8, colore, 02' 49"; figg. 900-901. *Vakantie Italië (Vacanze in Italia)*, Piet Schendstok, 1968, 16mm, colore, 24' 23"; figg. 902-903. *Titolo: 1969 - Florence, Venice, Padua, Italy*, William R. Noack, 1969, formato della pellicola n.d., colore 09' 43"; figg. 904-905. *Florence 1974*, autore sconosciuto (austriaco), 1974, Super8, colore, 02' 49"; figg. 906-907. *Florence, Pisa, Naples, Italy 1960*, autore sconosciuto, 1960

ca., formato pellicola n.d., colore, 04' 01"; figg. 908-910. *Florence 1974*, autore sconosciuto (austriaco), 1974, Super8, colore, 02' 49"; figg. 911-913. *Venice Tour*, autore sconosciuto, anni '50, 8mm, colore, 12' 22".



Figg. 914-916. Senza titolo (*Florence 1961*), autore sconosciuto (filmmaker britannico), 1961, 8mm, colore, 4' 52"; figg. 917-918. *Florence 1979*, autore sconosciuto (austriaco), 1979, Super8, colore, 09' 46"; fig. 919. *Vakantie Italië (Vacanze in Italia)*, Piet Schendstok, 1968, 16mm, colore, 24' 23"; figg. 920-921. *Vakantie Italie (Vacanze in Italia)*, Klaas Brouwer, 1965, 8mm, colore, 21' 23"; figg. 922-925. *The World Through a View Finder, Part II*, Edwin Mayer, Minnie Mayer, anni '50, formato della pellicola n.d., colore, 56' 28",



Figg. 926-928. *Florence 1974*, autore sconosciuto (austriaco), 1974, Super8, colore, 02' 49"; fig. 929. *The World Through a View Finder, Part II*, Edwin Mayer, Minnie Mayer, anni '50, formato della pellicola n.d., colore, 56' 28"; figg. 930-931. *Florence 1979*, autore sconosciuto (austriaco), 1979, Super8, colore, 09' 46"; fig. 932. *Vakantie Italie (Vacanze in Italia)*, Klaas Brouwer, 1965, 8mm, colore, 21' 23"; fig. 933. *Greece and Italy*, Almarie Wagner, James Wagner, 1972 ca. Super8, colore, 17' 36"; fig. 934. *Vakantie Italië (Vacanze in Italia)*, Piet Schendstok, 1968, 16mm, colore, 24' 23"; figg. 935-936. *Vakantie Italie (Vacanze in Italia)*, Klaas Brouwer, 1965, 8mm, colore, 21' 23"; fig. 937. *Florence 1979*, autore sconosciuto (austriaco), 1979, Super8, colore, 09' 46"; figg. 938-939. *Greece and Italy*, Almarie Wagner, James Wagner, 1972 ca. Super8, colore, 17' 36".

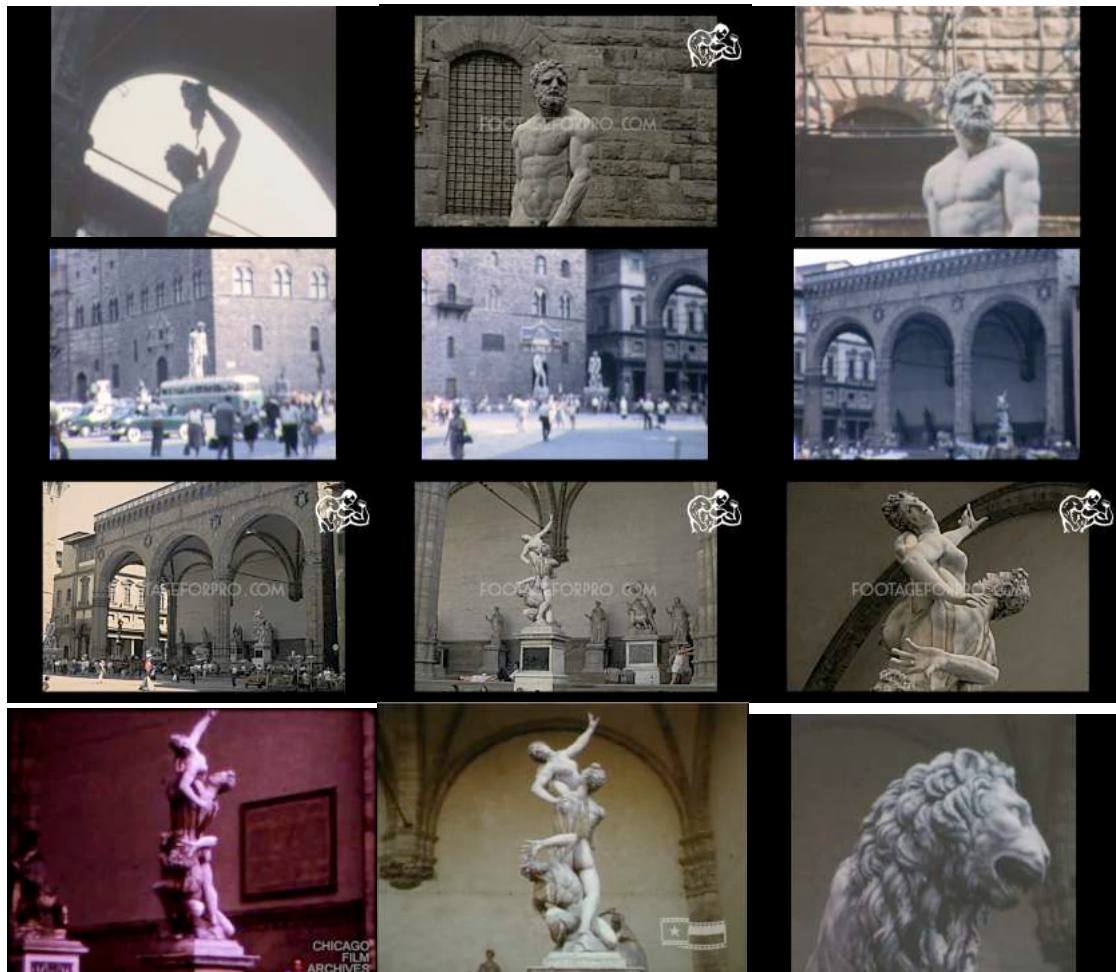


Fig. 940. *Vakantie Italie (Vacanze in Italia)*, Klaas Brouwer, 1965, 8mm, colore, 21' 23";
 fig. 941. *Florence 1979*, autore sconosciuto (austriaco), 1979, Super8, colore, 09' 46";
 fig. 942. *Vakantie Italie (Vacanze in Italia)*, Klaas Brouwer, 1965, 8mm, colore, 21' 23";
 figg. 943-945. *Florence, Pisa, Naples, Italy 1960*, autore sconosciuto, 1960 ca., formato pellicola n.d., colore, 04' 01";
 figg. 946-948. *Florence 1979*, autore sconosciuto (austriaco), 1979, Super8, colore, 09' 46";
 fig.949. *Greece and Italy*, Almarie Wagner, James Wagner, 1972 ca. Super8, colore, 17' 36";
 fig. 950. *The World Through a View Finder, Part II*, Edwin Mayer, Minnie Mayer, anni '50, formato della pellicola n.d., colore, 56' 28";
 fig. 951. *Vakantie Italie (Vacanze in Italia)*, Klaas Brouwer, 1965, 8mm, colore, 21' 23".

