



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

Corso di Laurea Specialistica in
Discipline del cinema/Etudes cinématographiques

Tesi di Laurea

**UN'ALTRA STORIA:
IL CINEMA AMATORIALE DURANTE IL VENTENNIO
FASCISTA**

Relatore:
Dott. Simone Venturini

Laureando:
Marcello Seregni

ANNO ACCADEMICO 2008-2009

Indice

Introduzione	6
1. Il Fascismo e l'organizzazione dello spettacolo cinematografico.....	10
1.1 L'associazionismo cinematografico in Italia: i Cineclub e i Cineguf.....	11
2. Le rubriche e i consigli per cineamatori nelle riviste cinematografiche e di settore	19
2.1 Il dilettantismo cinematografico nelle riviste di settore fotografico	20
2.1.1 Note Fotografiche.....	20
2.1.2 Df - Il dilettante fotografo e cinegrafista.....	29
2.2 Il dilettantismo cinematografico nelle riviste di settore cinematografico.....	33
2.2.1 Il Cine-dilettante. Rassegna dei dilettanti di cinematografia	33
2.2.2 Rivista italiana di Cinetecnica	38
2.2.3 Bollettino della Società Italiana Pathé Baby.....	44
2.2.4 Cinema.....	48
3. Breve storia del formato ridotto	55
3.1 Le caratteristiche tecniche	59
3.1.1 I supporti	59
3.1.2 Gli apparecchi da presa	64
3.1.3 I proiettori	67
4. Recupero e analisi di alcune collezioni di film di famiglia	72
4.1 Il Fondo Vianzone	74
4.2 Il Fondo La Colla	78
4.3 Il Fondo Felisi.....	82
4.4 Il Fondo Bogino.....	84
Tavole	88
Bibliografia.....	89
Filmografia.....	101

Introduzione

*ITALIA, ITALIA,
convien che tu dimentichi il piacere
d'essere poco o nulla, tu che fosti
così grande e dovrai sentirti un
giorno vittoriosa e sola più che sempre¹*

Come negarlo: il cinema amatoriale non ha beneficiato del movimento d'interesse teorico del cinema che si è sviluppato negli anni sessanta (in particolare per la semiologia) ma è anche rimasto escluso dal vasto cantiere di costruzione della storia del cinema in corso da una ventina d'anni. Tutto si muove come se la giustapposizione dell'aggettivo «amatoriale» bastasse, da sola, a rimandare all'insignificante, al ridicolo, allo spregevole, se non addirittura all'inesistente, ciò che qualifica.²

Le parole di Roger Odin ci sembrano essere la miglior introduzione ad un argomento, il cinema amatoriale, ancora privo di confini certi e precisi. Quello che appare evidente allo studioso o al ricercatore che vogliono affacciarsi al mondo del dilettantismo cinematografico è l'effettiva scarsità di informazioni e di dati certi con cui avvalorare o impostare le proprie ricerche. Sul piano estetico l'argomento non è certo dei più facili: come accomunare immagini che paiono "errori"? Come riconoscere in diverse storie "private", girate da diversi cinedilettanti, una base comune a cui richiamare una storia "collettiva"? Così, sul piano tecnico, come riunire sotto un'unica storia le centinaia di apparecchiature nate ed utilizzate in pochi decenni, mantenendone salde le loro differenze, di struttura e materiale?

Se, d'altro canto, queste domande pongono dei limiti e dei paletti all'avvicinarsi allo studio del mondo cine-amatoriale, dall'altra parte questi stessi limiti ci danno la possibilità di operare a campo "libero", buttando le basi su alcuni aspetti finora certamente marginali della cultura cinematografica. Quello che, infatti, qui si vuole fare non è certo rispondere a delle domande cui non vi sarebbe il tempo di rispondere. Il cinema amatoriale, proprio per le sue stratificazioni, è campo troppo vasto e complesso da analizzare nel suo insieme. Compito dello studioso, precisamente, non è quello di esaurire le domande, ma di moltiplicare gli interrogativi.

¹ Dalla pellicola "Documentario su Torino", di Luis Bogino, Fondo Bogino, Collezione dell'Archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino.

² Odin R., *Il cinema amatoriale*, in *Storia del cinema mondiale. V. Teorie, strumenti, memorie*, Ed. Einaudi, 2001, p. 319

Così come ogni campo culturale e del sapere s'intreccia con la vita sociale e politica del suo tempo, anche il cinema amatoriale si presta a una lettura, molto più di altri mezzi e molto più del cinema "professionale", legata al flusso storico in cui è creato. Partendo da questo presupposto si è deciso di indagare uno dei periodi storici più complessi e variegati della storia italiana. Il ventennio fascista ben si presta, infatti, a un'analisi del mondo sociale e culturale che lo circonda. L'associazionismo, le masse, la socialità, il corporativismo, la "società nuova", l'uomo, l'uomo e la macchina. La chiave per comprendere il cinema amatoriale passa anche di qua, tra il rapporto saldo e forte dell'uomo con il suo apparecchio. Sappiamo molto sulla produzione, sulle vicende, sui personaggi che furono legati alla cinematografia vera e propria, quella per così dire *professionale* dell'epoca. Non sappiamo quasi nulla sullo sviluppo dell'attività amatoriale, legata al mezzo cinematografico, che nacque in quegli stessi anni.

Il nostro percorso e la nostra analisi verteranno dunque su un'altra storia, quella del cinema amatoriale durante il ventennio fascista. Specifichiamo subito che qui l'appellativo "amatoriale", per ragioni di semplificazione e di argomentazione, racchiude sia il film di famiglia³, sia le tipologie di filmati non professionali⁴.

Il metodo della nostra analisi si muove fra il discorso storico, irrinunciabile in questo caso; l'attività culturale, dunque la pubblicistica e i testi del periodo preso in esame; il sistema sociale. Il discorso storico ci aiuterà a comprendere i movimenti e i caratteri del tempo in cui nasce e si diffonde la grande idea del cinema amatoriale "per tutti". Il periodo preso in esame, dal 1922 al 1945, è, in Italia, contrassegnato da cambiamenti politici e culturali legati fra loro da un nodo molto stretto. Il rapporto fra il regime e la cinematografia (ricordiamo i vari decreti legge, gli aiuti economici, etc...) è flebile e saltuario al suo nascere quanto saldo e forte verso la fine. La pubblicistica e i testi dell'epoca ci aiuteranno a comprendere come il già citato rapporto *uomo-macchina*, sia la chiave attraverso la quale è possibile comprendere appieno l'evoluzione di alcuni sviluppi inerenti l'apparecchio cinematografico ed il suo utilizzo nel campo amatoriale. Vedremo poi come la diffusione della "cinematografia per

³ "Par un film de famille j'entends un film (ou une vidéo) réalisé/e par un membre d'une famille à propos de personnages, d'événements ou d'objets liés d'une façon ou d'une autre à l'histoire de cette famille et à usage privilégié des membres de cette famille". Odin R., *Le film de famille dans l'institution familiale*, in *Le film de famille usage privé, usage public*, Ed. Meridiens Klincksieck, Paris, 1995, p. 27

⁴ Sempre Odin distingue questi in tre tipologie: "a) le films d'amateurs (=les films réalisés dans le cadre des clubs de cinéma amateurs),[...] b) les films militants,[...] c) les films réalisés par les élèves dans le cadre de l'institution scolaire". Odin R., *Le film de famille dans l'institution familiale*, in *Le film de famille usage privé, usage public*, Ed. Meridiens Klincksieck, Paris, 1995, p. 27

tutti”, sia stata accompagnata anche da linguaggi e modi dissimili d’impiego da chi il cinema amatoriale l’ha fatto. Il sistema sociale, in questo caso, appare l’altra grande concentrazione di idee e novità, di persone atte a riconoscere, e riconoscersi, nel nuovo mezzo.

Nel primo capitolo affronteremo il tema dell’organizzazione dello spettacolo cinematografico visto dal regime. Il passaggio obbligato della nostra valutazione sarà l’analisi del cambiamento culturale e associativo che vide la fine dei Cineclub e l’inizio dei Guf e Cineguf. Infatti, oltre alle già note creazioni del Luce, del Centro Sperimentale di Cinematografia e di altri enti o istituzioni nate per regolare o diffondere il cinema, vedremo come il sistema fascista si leghi anche alla creazione di un associazionismo giovanile che vede, nel campo culturale, la sua punta di forza nei Guf.

Successivamente, nel secondo capitolo, l’aspetto associazionistico confluirà nell’analisi di articoli e riviste presenti negli anni del fascismo. Avremo così modo di vedere come prima ancora di avere riviste specializzate vere e proprie, saranno le testate dedicate alla fotografia amatoriale a dedicarsi ad uno studio, più o meno approfondito, della nuova realtà cine-amatoriale. Fra le più rilevanti sono state scelte le testate “Note Fotografiche” e “DF –Il dilettante fotografo e cinegrafista”. Sul versante delle riviste specializzate o dedicate al campo cine-amatoriale, saranno invece esaminate “Il Cine-dilettante”, la “Rivista italiana di cinetecnica”, il “Bollettino della società Pathé Baby” e la famosa “Cinema”. Interessante sarà notare quanto l’aspetto amatoriale coincida o si immedesimi molto spesso con le qualità tecniche degli apparecchi che vengono presentati nelle varie riviste. Inoltre, il linguaggio estetico, dunque una ricerca di regole sull’utilizzo di macchine, campi, luci e altro, per creare immagini in movimento, sarà un elemento centrale della ricerca, in modo da così da arrivare ad un quadro generale completo.

Queste premesse faranno da appoggio ai capitoli successivi. Il terzo capitolo cercherà di avvalorare, attraverso una breve storia del formato ridotto, l’importanza di apparecchi ed evoluzioni del mezzo già prese in considerazione dalle riviste analizzate. Una visione generale dei supporti, degli apparecchi e dei proiettori utilizzati dai cine-amatori, darà forma all’evolversi del linguaggio e della diffusione dell’idea amatoriale, avendo così a disposizione una base per affrontare il quarto ed ultimo capitolo, sunto e verifica dei capitoli precedenti. Qui, infatti, saranno introdotti ed analizzati quattro Fondi di cine-amatori che vissero e interpretarono a loro modo l’*uomo-macchina* durante il ventennio fascista.: il Fondo Vianzone, il Fondo La Colla e il Fondo Felisi, provenienti dall’Archivio Nazionale del Film

di Famiglia, e il Fondo Bogino, proveniente dal Museo Nazionale del Cinema di Torino. Queste collezioni, passate sotto un lavoro di conservazione, preservazione e digitalizzazione, ci daranno l'opportunità di avvalorare le ipotesi introdotte attraverso lo studio delle riviste e comprenderne il giusto significato agli occhi di chi, il cinema amatoriale, l'ha vissuto in quegli anni. I diversi apparecchi daranno così vita nelle differenti filmografie dei cine-amatori studiati, a differenti vie di utilizzo e gestione della macchina, dando così possibilità di visioni diverse dell'immagine in movimento. La vita sociale diventa, in questo caso, la vera protagonista, inserendo nel campo cinematografico quella quotidianità e quell'intimità così poco estranea al cinema professionale. Avremo occasione di "vedere" le usanze del tempo, le famiglie, dei modi a noi oggi sconosciuti, rilevando così la vera forza del cinema amatoriale. Essere cioè un documento storico ed essenziale, protagonista del momento della storia in cui viene girato.

La prospettiva finale dello studio, dunque, sarà quello di dare voce e rilievo ad un'altra storia. Prima di tutto l'aprirsi alla possibilità di altri aspetti della cinematografia che non siano quelli tradizionali. Secondariamente l'accento va posto sulle figure che hanno fatto dell'utilizzo del cinema, in questo caso del cinema amatoriale, non solo una passione. Ogni documento presenta oggi una visione storica e rivelatrice di immagini fino ad ora sconosciute e raramente di così vitale forza.

1. Il Fascismo e l'organizzazione dello spettacolo cinematografico

È in una situazione di profonda crisi che la cinematografia italiana si presenta nei giorni della marcia su Roma. Contrapposti ai passi delle centinaia di gerarchi fascisti e di camicie nere sulle strade romane, ci sono decine di titoli e manifesti americani appesi all'esterno dei cinema della capitale. Il regime inizialmente, pur riconoscendone l'importanza, non dedica molte attenzioni al mezzo cinematografico, la confusione è troppa, non ci sono leggi o basi su cui progettare una solida economia: il campo è completamente aperto e invaso da personaggi di scarso valore. Dovrà passare qualche anno, l'inizio degli anni trenta, prima che si crei un rapporto che svilupperà in maniera costante, a volte diretta a volte indiretta, l'influenza del regime sul mezzo cinematografico. L'idea è quella di avvicinarsi all'industria cinematografica, così come è stato fatto con tutte le altre catene produttive del paese, e aiutarne l'espansione e lo sviluppo attraverso contributi prima di tutto economici. I metodi sono l'assegnazione di premi, finanziamenti e prestiti per le società o le case private. Il fascismo, prima di tutto nelle figure di Galeazzo Ciano, Ministro del Minculpop, e di Mussolini, non volle una cinematografia statale, ma preferì un controllo meno diretto, mentre figure importanti dell'epoca, come Freddi, capo della Direzione Generale per la Cinematografia creata nel 1934 per volere di Ciano e che riorganizza tutto il settore cinematografico, prima di competenza di vari ministeri, in un unico ente, volevano il completo controllo statale della produzione cinematografica, controllo che non vuole essere totale, ma solo una spinta e un investimento sull'economia dell'industria, perché inequivocabilmente il fascismo ha sempre visto in questi termini la produzione cinematografica. Nascono così una serie di enti e organi che affiancheranno l'industria cinematografica, primo dei quali il Luce, L'Unione Cinematografica Educativa, nel 1924, che in pochi anni diverrà centro nevralgico della comunicazione del regime attraverso la diffusione di documentari e cinegiornali, la presentazione sullo schermo, sia italiano che internazionale, delle imprese dello Stato fascista, un insieme di filmati sulla vita quotidiana e la società, nonché della vita dello stesso Duce, passati sotto l'occhio accuratissimo e attento della censura. Questi saranno i primi esempi attraverso cui il Fascismo intende plasmare le coscienze del pubblico, ispirando una nuova etica e una nuova direzione allo sguardo del pubblico italiano. La propaganda diverrà ancora più fitta e di richiamo con l'avvento del sonoro, in Italia nel 1930 con la rinascita degli studi di Pittaluga, quando le immagini dei

cinegiornali saranno accompagnate dall'enfasi delle parole e dalla musica trionfale. Si deve dire però che il fascismo non imporrà mai un vero e proprio controllo sulla produzione. Il controllo esercitato dal regime è più un controllo attento alla morale, alla tipologia di storie che circolano nelle sale. Per questo motivo il cinema americano si svilupperà tranquillamente e senza problemi sul territorio italiano per tutti gli anni trenta senza nessun tipo di rischio. Il Governo imporrà soltanto un limite al numero di film importati e un numero minimo di film nazionali presenti nelle sale (decreto legge del 5 ottobre 1933⁵), delle normali norme protezionistiche nate anche dal dilagare in Europa della crisi americana del ventinove.

1.1 L'associazionismo cinematografico in Italia: i Cineclub e i Cineguf

Quello che risulta interessante ai fini della nostra ricerca è il ruolo della socialità e dell'aggregazione, la creazione spontanea di gruppi sociali che coltivino degli interessi e abbiano una coscienza ed una morale che può essere assorbita e indirizzata dal Fascismo ai propri scopi. Nel campo cinematografico l'esempio più importante arriva dai Cineclub e dalle formazioni cine-dilettantistiche. I primi esempi di apparecchi cinematografici famigliari datano già 1922 (Tavola I, II)⁶, anno in cui iniziano ad apparire le prime pubblicità e le prime inserzioni su riviste di fotografia amatoriale e cinematografica. Le prime pellicole adatte a esigenze amatoriali e con successo nascono e vengono diffuse nel 1922 dalla Pathé (in Italia presumibilmente intorno al 1927) col nome Pathé Baby (prima ancora in Italia un apparecchio simile con stampatrice, perforatrice e proiettore era stato inventato da Vittorio Calcina col nome Cine Parvus, pellicola 17,5 mm, senza però arrivare al successo⁷). Lo sviluppo in Italia della cinematografia per dilettanti è notevole, soprattutto negli anni trenta, e lo si evince dalla quantità di riviste e dalle pellicole che ancora oggi vengono conservate o scoperte negli

⁵ "I produttori di pellicole nazionali, i quali eseguano adattamenti supplementari in lingua italiana di pellicole sonore estere, sono esonerati dalla tassa di cui all'articolo precedente in ragion di tre adattamenti per ogni pellicola nazionale prodotta e proiettata in pubblico dopo la pubblicazione del presente decreto. L'esonero suddetto verrà concesso dietro esibizione di un certificato rilasciato dal Ministero delle corporazioni, dal quale risulti che la pellicola italiana presentata, per ottenere l'esonero dalla tassa per tre adattamenti supplementari, è stata riconosciuta nazionale." Estratto dal *Regio decreto legge 5 ottobre 1933 n. 1414. Provvidenze varie a favore della cinematografia nazionale.*

⁶ Si veda a riguardo la pubblicità dell'apparecchio da ripresa Scythes apparsa sulla rivista *Progresso Fotografico*, n. 2, Anno 29 del Febbraio 1922, p. 50

⁷ Alberto Fridemann, *Appunti per la storia di un formato sub standard. Due proposte torinesi*, in *Cinema muto italiano. Tecnica e tecnologia*, Volume secondo, a cura di M. Canosa, G. Carluccio, F. Villa, Carrocci, 2006, p. 94

archivi. Il cinema sembra diventare, dopo la fotografia, il nuovo mezzo che guarda al progresso e incarna il tempo stesso in cui si vive, una spinta verso la modernità e la tecnologia. I giovani inevitabilmente ne restano affascinati, sorgono così svariati Cineclub che aggregano i cineamatori e gli amanti della settima arte. La produzione di film a passo ridotto però non sarà una copia della produzione professionale, pian piano nascerà la consapevolezza di dare al piccolo formato delle caratteristiche proprie, di linguaggio e di tecniche. Le persone che frequentano questi gruppi sono molto spesso bravi tecnici, interessati alla parte meccanica del mezzo e al suo possibile utilizzo. Quando il fascismo iniziò ad interessarsi al cinema, con la creazione della Direzione Generale della Cinematografia nel 1934, l'organizzazione e le potenzialità di queste associazioni venne immediatamente compresa. Alcune personalità fasciste, Luigi Freddi in testa, compresero l'importanza di non disperdere le energie di questi gruppi, molto spesso mal organizzati e comunque il più delle volte privi di materiali tecnici adeguati, accentrando e riorganizzando sotto l'egida statale le diverse organizzazioni di questo tipo. Ufficialmente i Cineguf vengono formati nel gennaio del 1935 con lo scioglimento delle varie associazioni e dei Cineclub che entrarono a far parte dei Guf, i Gruppi Universitari Fascisti, anche se i primi Cineguf nati datano già 1933⁸. Questo, come spiegano le parole di Freddi, avvenne per due motivi:

in primo luogo formare e potenziare delle cellule alle quali potessero essere affidati incarichi riguardanti la propaganda su determinati aspetti dello schermo, contribuendo così allo sviluppo di una coscienza cinematografica; in secondo luogo dare sviluppo al cinedilettantismo, mettendo i giovani a diretto contatto con i problemi estetici e tecnici della cinematografia⁹

È noto che molti degli allievi del Centro Sperimentale di Roma arrivarono dall'esperienza del Cineguf e da precedenti Cineclub, dunque l'indirizzamento verso questioni propagandistiche ed estetiche ebbe ripercussione anche su alcuni aspetti della cinematografia professionale successiva. I vari convegni, le proiezioni speciali, le biblioteche dedicate al cinema furono la culla dello sviluppo di una nuova generazione di critici, teorici e professionisti del cinema.

⁸ Si tratta di quelli di Torino, Genova, Napoli, Verona e Udine. Si veda a riguardo il saggio di Luca La Rovere dal titolo *I Cineguf e i Littoriali del cinema*, contenuto in *Storia del cinema italiano*, vol.V, p. 85

⁹ Luigi Freddi, *Il Cinema – Il Governo dell'immagine*, 1994, C.S.C., p.224

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. Su 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.¹⁰

Il rapporto fra i giovani e il Duce è antico. Quando nel marzo 1919 «Benito Mussolini lanciò dalle colonne del “Popolo d'Italia”, l'appello per la fondazione dei Fasci italiani di combattimento, ricevette le entusiastiche adesioni delle associazioni patriottiche studentesche¹¹». Il Fascismo, nella figura del Duce, è stato capace soprattutto all'inizio della sua storia, di intercettare la voglia di interventismo, di movimento e di azione che si trovava nella generazione del dopoguerra. Il mito della *Giovinetta* (è la vita una battaglia/è il cammino irto d'inganni/ma siamo forti, abbiamo vent'anni/l'avvenire non temiam) è da sempre uno dei primati del Fascismo e la creazione e la storia dei Guf descrivono bene questo principio. Nati quasi spontaneamente dalle formazioni goliardiche presenti nelle università con la fine della prima guerra mondiale, i Guf inizialmente vissero senza un vero e proprio intento culturale e politico, badando ben più all'attivismo e alla vittoria sugli altri gruppi goliardi antifascisti. Mussolini in vari discorsi negli anni venti si era più volte espresso a favore delle organizzazioni universitarie, ma soltanto nel 1926, con l'arrivo di Turati nel Partito Nazionale Fascista vi fu un vero e proprio interesse. Interesse che venne mantenuto anche nel 1932 con l'arrivo di Starace in sostituzione di Turati. Da questo momento i Guf lasciarono alle spalle la loro storia di gruppo semi-dipendente e divennero ufficialmente una parte del Pnf, i cui dirigenti controllavano l'operato e le attività dei gruppi universitari. L'idea fondamentale era quella di attrarre il maggior numero possibile di universitari nelle fila del gruppo e inserirli nelle attività che riguardavano interamente la vita dello studente, dunque non solo lo studio ma la politica, il ludico etc... Piano piano i gruppi universitari si diedero una gerarchia molto simile al partito, che voleva creare una classe dirigente futura già temprata e abituata allo stile di vita e pensiero fascista. Lo si evince dalle parole del Segretario del Guf di Palermo:

¹⁰ Orio Caldiron, *Le ambiguità della modernizzazione negli anni del consenso*, in *Storia del cinema italiano*, vol.V, p. 3

¹¹ Luca La Rovere, *Storia dei Guf*, Bollati Boringhieri, 2003, p.24.

Di anno in anno la nostra organizzazione vede accresciuti i suoi compiti in settori sempre più vasti, potenziata la sua attrezzatura politica, culturale, sportiva allo scopo di adeguare sempre meglio il rigoglio della gioventù universitaria italiana allo scopo altissimo che i Gruppi Universitari Fascisti perseguono nel vasto quadro delle attività politiche nazionali: preparare la futura classe dirigente che sia veramente degna per fede, per disciplina, per preparazione spirituale, culturale e fisica di assumere posti e responsabilità di comando.¹²

Questo preambolo storico dell'attività dei Guf è utile per comprendere meglio quanto il partito volesse gestire ogni aspetto della vita quotidiana, in cui ovviamente si inserisce il mondo dello spettacolo. I gruppi universitari, infatti, sono anche il primo avvicinamento al mondo culturale. Esistono attività teatrali, sportive, musicali. Negli anni dal 1934 al 1935, su disposizione di Galeazzo Ciano, tutti i gruppi di cineamatori e i Cineclub cambiarono il nome in Cineguf, e passarono sotto il coordinamento della Direzione generale del cinema, che portò il settore ad una rilevante importanza sul piano nazionale con concorsi, premi e aiuti economici spesso molto lauti che portarono ad una produzione di filmati molto ampia. Questi aiuti economici furono stanziati anche sotto forma di buoni di acquisto, erogati dal Ministero per la Stampa e le Propaganda, cosicché «ogni Guf potrà provvedere ad acquistare quanto riterrà più necessario per la propria Sezione Cinematografica.»¹³. Non è dunque difficile immaginare che ci sia un notevole numero di persone interessate alla produzione di filmini amatoriali, così come dimostra la varia pubblicistica sulle riviste del tempo. Lo spirito di aggregazione è, come detto, elemento essenziale del Fascismo. Proprio questo aspetto porterà alla creazione di dibattiti circa l'utilizzo del cinematografo come istanza nella rappresentazione del film, se non fascista, portatore di una morale e un'etica, adattabili alla rivoluzione fascista. Quello che si studia è il linguaggio del cinema e come esso può creare e portare un messaggio allo spettatore. Abbondano le occasioni di vedere film stranieri, americani, russi ed europei, per studiare e approfondire il linguaggio della macchina, per creare una coscienza collettiva adatta a sviluppare una cinematografia nuova.

Al mondo dei Cineguf è anche dedicata una rubrica all'interno della rivista "Cinema" dal titolo "Cinematografia sperimentale ed a formato ridotto – Sezioni cinematografiche dei Guf". Da queste pagine possiamo avere molte informazioni circa l'organizzazione dell'attività

¹² Università degli Studi di Palermo, Annuario Accademico, Anno 1939-40, XVIII, Palermo, Tipografia Michele Montaina, 1940 – a. XVIII

¹³ *Cinema*, n. 6, 25 settembre 1936, p. 239

cinematografica dei Guf. Innanzitutto nel secondo numero del 25 luglio 1936, l'Ufficio cinematografico dei Guf parla dell'organizzazione che dovrebbe avere ogni singola sezione. L'invito è a partecipare e proporre attività o idee che possano regolare meglio la disposizione delle sezioni. I punti proposti sono il tesseramento delle sezioni, l'organizzazione di corsi speciali per gli iscritti, mattinate cinematografiche nei giorni festivi, locali a disposizione dei Guf per proiezioni speciali, attrezzatura tecnica, produzione di film, utilizzazione dei film realizzati, Littoriali del cinema, biblioteche specializzate e altro ancora¹⁴. Le risposte saranno le più svariate, come programmare delle proiezioni estive di passo ridotto approfittando della chiusura estiva dei cinematografi, definire un bilancio amministrativo delle sezioni che tenga conto di spese e possibili ricavi nella produzione di filmmini, la creazione di intrattenimenti durante l'anno che diano sostentamento al Guf, il pericolo del copyright sui soggetti cinematografici¹⁵. Circa l'organizzazione di alcune sezioni viene pubblicato nel numero undici di "Cinema" l'esempio dell'attività del Cine-Guf di Genova:

Forte di 171 iscritti, di 50 soci onorari e di 30 aderenti è riuscito a svolgere nel 1936 una complessa operazione che ha ottenuto i più lusinghieri risultati. Otto grandi mattinate che han raccolto migliaia e migliaia di partecipanti; undici manifestazioni riservate ai soci, nelle quali la visione di singoli film è stata accompagnata da discussioni, polemiche, illustrazione degli aspetti estetici, tecnici o sociali dei soggetti rappresentati.¹⁶

Sempre in "Cinema" vengono riportati tutti i Concorsi indetti dai vari circoli o enti, nonché gli indirizzi di riferimenti circa le attività dei Guf a livello nazionale e locale.

Sempre affiliati e gestiti dai Guf nel 1933 vennero creati i Littoriali della cultura e dell'arte, manifestazioni che avevano lo scopo di mettere i giovani a confronto con i temi della vita e dell'arte fascista, sviluppandone tesi ed esempi concreti. Vi si organizzavano convegni di politica fascista, di arte con le sezioni musicali, cinematografiche, figurative, di studi militari, etc..., con l'intenzione di creare e sviluppare nel mondo giovanile «una critica fascista, che si doveva manifestare non soltanto come ossequio pedantesco alla retorica del regime ma

¹⁴ *Cinematografia sperimentale ed a formato ridotto*, in *Cinema*, n.2 25 luglio 1936, p. 77

¹⁵ *Cinematografia sperimentale ed a formato ridotto*, in *Cinema*, n.5 10 settembre 1936, p. 198

¹⁶ *Cinematografia sperimentale ed a passo ridotto*, in *Cinema* n. 11, 10 dicembre 1936, p. 438

doveva consentire la reale, profonda e sentita partecipazione intellettuale dei giovani alle idee pubblicamente professate»¹⁷.

Altri importanti Littoriali saranno quelli dedicati interamente al cinema, nati nel 1934, che si dedicarono ai problemi della cinematografia del periodo e di come creare quella a venire, anch'esso il luogo dove i giovani potevano svilupparsi e sviluppare un cinema di propaganda e moralmente alto sotto i dettami fascisti.

In quegli anni, nel 1932, si inaugura anche la Mostra del Cinema a Venezia, prima biennale poi annuale dal 1935, importante vetrina internazionale di cui il regime fa grande sfoggio. I nomi sono importanti: i grandi del cinema americano, Capra, Cukor, Hawks e poi i grandi divi italiani e stranieri come De Sica, Loretta Young e Clark Gable, solo per citarne alcuni. Anche la Mostra sarà il luogo di aggregazione e scambio culturale per gli appartenenti al Guf, nonché per la conoscenza diretta di pellicole straniere che con difficoltà potrebbero altrimenti conoscere. Non di rado, infatti, furono banditi concorsi nazionali e internazionali speciali per i cineamatori, a cui gareggeranno paesi come Germania, Francia, Cecoslovacchia e altri, cui il soggetto «da realizzarsi nel formato ridotto, tratterà un tema coloniale, dal punto di vista sociale, turistico, scientifico, o da quello di puro e semplice sfondo alla vicenda»¹⁸.

Ovviamente non è possibile non considerare fondamentale, nell'organizzazione e nello sviluppo delle attività cinematografiche fasciste, la creazione del Centro Sperimentale di Cinematografia e di Cinecittà. Il primo, una vera e propria scuola di cinema, nasce già all'inizio degli anni trenta come corso singolo di recitazione per opera di Blasetti e col sostegno di Anton Giulio Bragaglia col nome di Scuola Nazionale di Cinematografia, cui nel 1935 Luigi Freddi darà il nome attuale di Centro Sperimentale. Vero fulcro della cultura cinematografica italiana, non si adatterà mai alla richiesta del regime di creare propaganda, ma il primo direttore, Chiarini, mantenne una linea educativa e semi-indipendente, ed ebbe a scrivere

Non è questa la sede-e sarebbe forse inutile- per spiegare minutamente l'organizzazione del Centro Sperimentale. Questa breve illustrazione vuol avere solo lo scopo di richiamare l'attenzione di quanti amano il cinematografo e vogliono dedicarsi su questa istituzione statale veramente unica, dove si lavora con metodo e serietà a preparare elementi capaci e sperimentati per la nuova cinematografia. Vuole anche questo breve scritto dimostrare quanto lavoro, quanta fatica, quanto studio richiede il

¹⁷ Luca La Rovere, *Storia dei Guf*, Bollati Boringhieri, 2003, p. 277

¹⁸ In *Cinema*, n.2, 25 luglio 1936, p.77

cinematografo con i suoi complessi problemi estetici, tecnici, scientifici ed economici. I giovani allievi del Centro lavorano, in media, dalle 8 alle 10 ore al giorno. Il cinematografo, dunque, ora che lo Stato fascista se ne interessa direttamente, non è più campo di azione per i svogliati, i pigri, i falliti, da altre attività.¹⁹

Anche Cinecittà fu tra le grazie del Duce che la inaugurò il 28 aprile 1937. La sua nascita deriva dall'abilità di Luigi Freddi, amico di Ciano, nel cogliere il momento giusto, ossia la distruzione a causa di un incendio degli studi della Cines nel 1935, che all'epoca era una fra le più importanti società produttrici, e fondare degli studi cinematografici capaci di prenderne il posto, riportando la produzione italiana fra le migliori a livello produttivo sull'intera scena internazionale, grazie anche alle leggi, soprattutto quella del Monopolio, che incentivarono per forza di cose la produzione nazionale che doveva in qualche modo rimpiazzare il vuoto lasciato dalla scomparsa delle pellicole americane.

La creazione di tutti questi enti puntava a convogliare le energie ed incanalarle verso la propaganda e la creazione di un'etica e una morale da perseguire nella produzione cinematografica. Questo avveniva attraverso l'estrema gerarchizzazione delle istituzioni. Dal piano amatoriale e semiprofessionale, dove troviamo i Cineguf, al Centro Sperimentale, che accoglieva le personalità migliori, ai Littoriali, tutto era predisposto per accrescere una sensibilità che da individuale si doveva fare sociale, un sentire comune che il Fascismo voleva tentare di sfruttare sia per se stesso, sia per accrescere la qualità delle produzioni cinematografiche.

Con l'inizio della guerra le cose cambiano. Nel 1939 Alfieri lasciò il posto a Pavolini al Minculpop, si producono più documentari e cinegiornali, che diventano la fonte principale di informazione per il pubblico, e si fatica a creare film di fiction o di guerra sul tema del conflitto, cosa che invece altri stati, e soprattutto la cinematografia americana avevano già messo in atto, come per esempio i film di Chaplin e Hitchcock. Il regime si fa più attento e cura maggiormente le pellicole in circolazione, la parola che circola è una: austerità. La critica, come dimostrano gli scritti e i dibattiti sulla rivista Cinema, vuole un ritorno al cinema d'impegno politico, un cinema capace di essere testimone del suo tempo e di interpretare gli eventi. In Italia si guarderà più all'aspetto dell'umanità che alle imprese belliche, ed è proprio dalla situazione precaria della guerra che si svilupperà la maturità di autori già avviati come

¹⁹ Luigi Chiarini, *Come si impara a far del cinema*, in Cinema, n. 2, 25 luglio 1936, p. 71

Rossellini, Visconti, De Sica e altri, che indirizzarono il cinema italiano nella cifra stilistica del neorealismo.

Con l'infittirsi del conflitto mondiale l'attività cinematografica avrà un arresto e anche il regime farà sentire meno la sua presenza, fino alla caduta nel 1943. Non c'è più il tempo per seguire le poche attività produttive, e a poco a poco alcuni enti e manifestazioni, come la Mostra del Cinema e il Centro Sperimentale, ridussero o cessarono le proprie attività, per rinascere nel dopoguerra. Anche nella breve Repubblica di Salò qualcosa fu praticato, difatti venne istituito anche in quell'occasione un Minculpop, ma furono soltanto tentativi di mantenere in vita organismi senza più alcun potere.

2. Le rubriche e i consigli per cineamatori nelle riviste cinematografiche e di settore

Una consistente parte di informazioni sulle evoluzioni del passo ridotto nel periodo analizzato deriva dalle riviste di settore pubblicate all'epoca. Sono molte, infatti, le testate che scrivono circa i problemi del cinematografo e della sua industria. Vi sono dibattiti, rubriche, articoli che spiegano al pubblico il funzionamento dell'arte cinematografica, della ripresa, del montaggio e dei progetti delle varie case di produzione. Sia prima dell'arrivo del Fascismo e anche dopo il 1922, la diffusione di riviste specializzate è molto alta, così come descritto bene da Lino Micciché:

Il 1907 è l'anno in cui nascono in Italia le prime riviste cinematografiche specializzate. E non è un inizio in sordina: dopo il vuoto assoluto delle annate precedenti, a partire dal 27 marzo, data d'uscita della prima testata, *Il Cinematografo*, sorgono ben sette riviste. [...] La florescenza pubblicistica del 1907 non è isolata. E anzi la cifra di sette nuove testate di quell'anno corrisponde a quella media che si ha nel periodo 1907/1920 durante il quale sorsero (talora proseguendo a lungo, anche oltre gli anni '10, più spesso vivendo qualche anno, non di rado morendo precocemente: come accadde anche dopo, e ancora oggi accade per le riviste di cinema) più d'un centinaio di nuove riviste cinematografiche, con punte annuali di 13 nuove testate (il 1917), tirature dichiarate di talora 30.000/50.000 copie...²⁰

Inizialmente sono le riviste dedicate alla fotografia le prime ad interessarsi e a fornire indicazioni ai lettori circa le novità sul cinedilettantismo, attraverso alcune rubriche dedicate al formato ridotto, così come accade su "Progresso Fotografico" o "Note Fotografiche". Si diffondono anche periodici più o meno ufficiali delle varie case di distribuzione come l'Agfa ("Note Fotografiche") o la Pathé ("Bollettino della società italiana Pathé Baby"), principalmente con scopi commerciali, ma che lasciano spazio al loro interno per consigli circa l'utilizzo della cinepresa o, per esempio, del taglio delle immagini. Per questo motivo l'analisi dei testi verrà suddivisa in due sezioni. La prima riguarderà quelle riviste dedicate principalmente alla fotografia e che, al loro interno, contengono pagine dedicate al dilettantismo cinematografico. La seconda sarà invece dedicata alle testate cinematografiche dedicate interamente o parzialmente al passo ridotto. La ricerca storiografica si è affidata, oltre che a testi di carattere generale e cinematografico, ad un consistente spoglio di riviste

²⁰ Lino Micciché, *Tra una film e l'altra – Materiali sul cinema muto italiano 1907-1920*, Marsilio Editori, p. 13

che si sono dedicate al passo ridotto o al cui interno trovavano spazio rubriche o sezioni con le domande dei lettori sui problemi cinematografici.

Gli anni vanno dal 1928 al 1945, data posta come limite alla ricerca sia per motivi storiografici, sia perché con la fine della guerra si determina la fine di un periodo culturale e sociale. Le riviste prese in esame sono, per la sezione fotografica, “Note Fotografiche” e “Df – Il dilettante fotografo e cinegrafista”; per la sezione cinema e cinedilettantismo, “Il Cine-dilettante. Rassegna dei dilettanti di cinematografia”, la “Rivista italiana di cinetecnica - pubblicazione dell’industria e degli studi cinematografici”, “Bollettino della Società Pathé Baby” e “Cinema”.

La scelta è ricaduta su particolari e selezionate tipologie di testo. Le pubblicazioni in territorio italiano di riviste specializzate o dedicate al cinema o alla tecnica cinematografica tra gli anni venti e quaranta sono vastissime («l’Italia è fra tutte, la Nazione che pubblica il maggior numero di giornali cinematografici»²¹). Per questo motivo è stato deciso di selezionare le riviste più rappresentative e di varia tipologia nonché di differenti anni, al fine di coprire nel modo più ampio possibile le singole diversità delle testate e avere un quadro cronologico sui fattori di interesse e novità per il mondo amatoriale. Troviamo così riviste che trattano l’attività critica e altre che offrono informazioni prettamente tecniche e semi-professionali. Si va da “Cinema”, rivista di informazione e critica cinematografica in cui venivano dedicate alcune pagine al passo ridotto, a “Il Cine Dilettante”, a “Note Fotografiche”, pubblicato dalla Agfa per arrivare infine al “Bollettino della società italiana Pathé Baby”.

2.1 Il dilettantismo cinematografico nelle riviste di settore fotografico

2.1.1 Note Fotografiche

“Note Fotografiche” (Tavola III) è una rivista mensile nata nel 1923 a cura della società Agfa. Dal 1923 al 1933 il nome sarà “Agfa Note Fotografiche - pubblicate per cura della Società anonima prodotti fotografici Agfa”, dal 1933 diventa “Note Fotografiche - pubblicate per cura della Società anonima prodotti fotografici Agfa”, il cambio di nome comporta anche un leggero cambiamento a livello grafico ed editoriale della rivista. Tratta principalmente di fotografia, sia in campo estetico che tecnico. Non è stato possibile consultare tutte le annate

²¹ *Cine Dilettante*, Rassegna dei dilettanti di cinematografia, Anno 1, n.1, Luglio 1930, p.1

della rivista poiché tutte quelle precedenti il 1926 non sono disponibili in nessuna Biblioteca del servizio nazionale. Quelle tra il 1926 e il 1928 risultano in gran parte lacunose. Si è scelto così di concentrarsi sulle annate che vanno dal 1929 al 1942, ultimo anno della rivista, sia per un discorso di continuità che di evoluzione editoriale.

Nelle pagine di “Note Fotografiche” vengono pubblicati articoli di alte personalità e artisti molto importanti, si pensi a quello di Moholy-Nagy, che ebbe a dire in *Su l'avvenire della fotografia*:

I veri pionieri della fotografia non furono però i professionisti, ma piuttosto i dilettanti e gli scienziati. I dilettanti lavoravano con grande ardore e gli scienziati con alto interesse documentario.²²

All'interno i consigli per fotografi dilettanti vengono documentati con la pubblicazione di fotografie che dimostrano l'efficacia delle proposte. La pratica amatoriale è sempre specificata come *altra cosa* da quella professionale. Si sta bene attenti a non confondere le cose e a dare alla pratica amatoriale un valore alto, autonomo e con delle caratteristiche proprie, cosa che avviene anche nelle pagine dedicate al cinema amatoriale. Solitamente l'apertura della rivista è lasciata a saggi o lunghi articoli su temi importanti, come l'estetica o tecniche particolari che riguardano alcune macchine fotografiche. Tra i titoli troviamo *L'albero come motivo fotografico* (n.1, luglio 1932), *Il tennis e la fotografia* (n.5, novembre 1932), *La pittura novecentista e le mostre fotografiche* (n.7, gennaio 1933), *Sulla sensibilità del materiale fotografico* (n.9, marzo 1933).

Molto spazio è dedicato alle particolarità delle macchine fotografiche. Essendo una rivista pubblicata dall'Agfa alcuni articoli sembrano essere un pretesto per presentare nuovi modelli appena commercializzati («Le migliori esperienze si faranno usando la tabella Agfa dei diaframmi²³»). Bisogna ricordare che l'Agfa, società belga, entra a far parte di un consorzio tedesco che riunisce industrie e società fra le più importanti (come la Bayern per esempio) in produzioni chimiche, nella famosa sigla dell'IG Farben, è dunque ovvio che l'Agfa fosse una fra le più importanti case cinematografiche dell'epoca e cercasse di invadere il mercato straniero, grazie anche al supporto e all'aiuto del regime nazista. Alla fine di ogni numero vengono pubblicate le foto inviate dagli amatori nella sezione *La critica delle immagini*, dove

²² Moholy-Nagy, *Su l'avvenire della fotografia*, in *Note Fotografiche*, p. 58

²³ H. Westendorp, *Esposizioni sbagliate*, in *Note Fotografiche* n.7, gennaio 1933, p. 219

accanto alle fotografie compaiono le critiche dei redattori che spaziano dalla stampa allo sviluppo, alla scelta del diaframma, etc...

Pur non essendo il tema principale della rivista, le novità del settore cinematografico iniziano a essere analizzate e presentate a partire dal 1929. Nei numeri della rivista da noi esaminati antecedenti al n. 7 del 1929-30, non si trovano riferimenti all'attività cinematografica italiana o dell'Agfa. Nell'articolo *Consigli ai dilettanti cinematografisti* presente nel precedentemente citato n. 7, viene per la prima volta presentato il dilettantismo cinematografico.

Per quanto sia bella in se stessa la cinematografia dilettantistica, tuttavia finora ha dimostrato che il dilettante non persegue nelle sue produzioni una mèta stabilita. Di solito si fanno, in diversissime contingenze della vita delle cinematografie occasionali, che poi vengono riunite in un unico film più o meno vario. Se il cine-dilettante indirizzasse i suoi lavori secondo un piano prestabilito, sforzandosi a girare scene inquadrate in un argomento principale, vedrebbe ben presto i suoi lavori coronati da un successo molto maggiore. [...] Useremo la pellicola stretta Agfa 16 mm., la quale presenta grandi vantaggi di fronte a quella normale; anzitutto è più economica perché serve da pellicola negativa e positiva al tempo stesso, e poi perché 12 metri di questa pellicola corrispondono a 30 metri di quella normale.²⁴

Il successivo articolo sulla cinematografia lo troviamo nel n. 10, e si presenta, fin dal titolo, come un vero e proprio manifesto: *Imparate a pensare "cinematograficamente!"*, del Dott. Georg Victor Mendel, Docente di Tecnica Cinematografica presso l'Istituto Cinematografico della città di Berlino.

Girare pellicole cinematografiche è cosa facile e costa poco. Ogni dilettante che ha provato qualche volta lo stimolo di dedicarsi a questo ramo modernissimo dell'arte fotografica dovrebbe convincersene. [...] Che la cinematografia costi poco, ad ogni modo certamente meno di quanto possa temere il profano, lo dobbiamo al film stretto ed ai corredi moderni, quali per esempio la macchina cinematografica Movex Agfa 16-12, che è praticissima ed economica. [...] La cosa essenziale in tutte le cinematografie è l'esatta comprensione del movimento. Se vi manca questa dote è inutile che vi mettiamo a girare pellicole. [...] I dilettanti che adoperano il film stretto hanno appunto un grande

²⁴ Erich Selbmann, *Consigli ai dilettanti cinematografisti*, in *Agfa Note Fotografiche*, n. 7, 1929-30, p. 215

vantaggio di fronte ai professionisti: essi lavorano con macchinette ad orologeria così piccole e così silenziose che permettono di ritrarre gli animali senza farli fuggire e le persone senza farle «posare».²⁵

Molto spesso gli articoli vengono scritti o presentati, come in questo caso, da docenti o personalità di spicco del campo fotografico o cinematografico, che puntualmente, negli articoli sul dilettantismo cinematografico, sottolineano la differenza fra il film *stretto* e il film *normale*. Interessante è l'accento posto sulle nuove possibilità di utilizzo della pellicola rapportate alla riproduzione del movimento o comunque di caratteristiche proprie del cinema. Queste pagine, molto più di quelle dedicate alla fotografia, che anzi presentano raramente riferimenti così espliciti alla produzione della casa belga, sembrano essere delle vere e proprie presentazioni di modelli o novità Agfa, molto probabilmente un modo per attirare una parte dei possibili acquirenti foto amatori nel campo della vicina cinematografia. Per esempio nel numero uno del luglio 1932, Heinz Umbehr, corrispondente da Berlino scrive

È da qualche tempo sul mercato la nuova Movex Agfa 30. Si tratta di una nuova macchinetta cinematografica Agfa per rulli in lunghezze di 15 m. e 30 m. (film stretto), particolarmente destinata ai dilettanti più esigenti, che si interessano alle cinematografie complicate ed ai trucchi.[...] La forma esteriore si adatta al suo contenuto.[...] Tutti gli organi di servizio: carica della molla, contatore, regolatore della velocità e messa a fuoco, si trovano da una stessa parte. Il peso della nuova Movex 30 non è superiore a quello della Movex 12, dimodoché anche questa appartiene alla categoria delle macchinette cinematografiche più leggere.[...] Uno dei più vivi desideri del dilettante è esaurito con la nuova Movex: si possono cioè adoperare obiettivi di diversa lunghezza focale.²⁶

Questa parte rappresenta bene anche il resto del ben più lungo articolo sulla nuova macchinetta cinematografica, correlato con tanto di foto e marchio Agfa in bella evidenza. Punti di forza dell'articolo sono l'estrema facilità di utilizzo, con tutti gli *organi di servizio* a portata di mano dell'amatore e racchiusi nello stesso vano al lato della macchina, una forma nuova e semplice che, appunto, *si adatta al suo contenuto*, l'estrema leggerezza e per ultimo ma importantissimo, la possibilità di cambiare gli obiettivi con diversa lunghezza focale.

²⁵ Georg Victor Mendel, *Imparate a pensare cinematograficamente!*, in *Agfa Note Fotografiche*, n. 10, 1929-30, p. 291

²⁶ Heinz Umbehr, *Una nuova macchinetta cinematografica da presa*, in *Note Fotografiche* n. 1, luglio 1932, p.26, (Tavola IV)

La sponsorizzazione avviene anche con l'utilizzo di esempi in cui viene dimostrato come può essere utile il cinema non professionale in tutti i campi del sapere:

La cinematografia dilettantistica ha avuto in questi ultimi anni un impulso enorme; il merito non è tutto di coloro che si divertirono a fermare sul nastro corrente gli episodi più importanti della loro vita, le impressioni più care dei loro viaggi, i punti più salienti della loro esistenza. È molto grande il numero di coloro che si servirono e si servono della pellicola stretta di 16 mm. per i loro studi scientifici e tecnici, perché assai numerose sono le applicazioni della cinematografia dilettantistica anche fuori del campo delle belle arti e del passatempo.[...] il medico sta lottando contro il cancro e gli altri nemici dell'organismo umano; il chimico non si accontenta di vedere i risultati finali di un esperimento, di un processo d'ossidazione o di scomposizione;[...] Per ciascuno di questi lavori, per ciascuno di questi compiti, la Movex rende preziosi servizi. Per l'ingegnere e lo scienziato costituisce un apparecchio per analisi, perché permette di ritrarre processi di fabbricazione cui il lavoro a catena appare chiaro sull'immagine.[...] Non è quindi un'esagerazione dire che l'apparecchio cinematografico da presa sia uno dei più grandi e migliori pedagoghi di tutti i tempi.²⁷

E ancora:

Negli anni del dopoguerra l'importanza della cinematografia su film di 16 mm. per la medicina e per i giovani medici è stata addirittura enorme, non solo dal punto di vista scientifico, ma anche dal punto di vista economico.[...] noi abbiamo oggi il vantaggio di poter trasportare dall'aula in una sala qualsiasi e davanti a un numero qualsiasi di spettatori tutto lo sviluppo di un'operazione chirurgica;[...] Chi adopera la sua macchinetta Movex non solo per le ore liete della vita ma anche per i propri lavori, può a ragione considerarsi come un cronista oggettivo del secolo ventesimo, cioè del secolo della scienza e della tecnica.²⁸

Anche qui viene subito sottolineata la differenza della cinematografia amatoriale da quella professionale. Punti privilegiati sono la facilità di trasporto e la maneggevolezza della macchina. L'accostamento al suo utilizzo nel campo scientifico è posto in modo da donare alla pratica amatoriale uno statuto più alto con nette particolarità che un 35 mm, e quindi professionale, non potrà mai, chiaramente, possedere, come ad esempio l'economicità o la possibilità di proiezione davanti ad un'aula.

²⁷ O.P. van Steewen, *Il film di 16 mm. nella scienza e nella tecnica*, in *Note Fotografiche* n.5, novembre 1932

²⁸ O.P. van Steewen, *Il film di 16 mm. nella scienza e nella tecnica*, in *Note Fotografiche* n.5, novembre 1932

Oltre alle cineprese e alle pellicole amatoriali trovano posto per articoli e commenti anche le nuove uscite di proiettori cinematografici. È il caso di Rolky, *apparecchio cinematografico da proiezione*, presentato in modo assolutamente pubblicistico dalla corrispondente da Berlino Ursula Uber:

Da molte settimane cercavo in tutti i negozi di articoli fotografici un apparecchio cinematografico di proiezione. Di mio gusto ce n'erano abbastanza, ma tutti esageratamente costosi. A me occorreva un apparecchio come quello che molti innamorati della cinematografia hanno sempre desiderato. Maneggevole e robusto, semplice e luminoso. Il mio apparecchio doveva poi essere assolutamente sicuro. Malgrado tutto però non doveva essere assolutamente caro. Ma per quanto cercassi, nessun apparecchio corrispondeva ai miei desideri.[...] Finalmente ho trovato il Rolky.[...] Dapprima volli provarlo. Presto, carichiamo una pellicola. Tutto andò benissimo. La lampada si accese subito automaticamente; occorreva solo controllare la linea dell'immagine e poi si poteva girare. Io ero addirittura entusiasta. Il Rolky non ha leve o maniglie inutili, che renderebbero impossibile ad una donna di orientarsi nel labirinto delle cose tecniche.²⁹

Particolarmente interessante in questo articolo è la figura femminile alle prese con la tecnica cinematografica. Quello che la donna va cercando è un apparecchio semplice e facile, senza troppe *leve o maniglie*, che le renderebbero complicato e ostico l'avvicinamento al dilettantismo cinematografico. La forma del racconto per presentare il nuovo nato in casa Agfa si rivela un buon espediente per fare della semplice pubblicità. Anche in queste pagine l'articolo è accompagnato da alcune foto che mostrano una donna alle prese con un proiettore e il motorino del Rolky (*per trasformare il Rolky a mano in un Rolky a motore*).

Finora la Sig.na Uber ci ha mostrato le caratteristiche estetiche ed economiche del proiettore, ma il racconto non manca di descrivere anche parti prettamente tecniche:

la sua guida ricambiabile con strisce di feltro serve a prolungare la durata dei nostri film. La accurata costruzione della griffa doppia assicura la fermezza delle immagini sullo schermo. Malgrado la piccolezza della lampada, le immagini presentano una sorprendente luminosità che permette perfino di fare proiezioni di giorno in una sala appena oscurata. [...] La proiezione di una pellicola di 60 ed anche di 120 metri di lunghezza non presenta alcuna difficoltà, grazie alla perfetta trasmissione. Se si acquista il motorino accessorio, basta infilarlo sul Rolky e fissarlo con una piccola vite. In questo caso

²⁹ Ursula Uber, *Rolky! Il nuovo apparecchio cinematografico da proiezione*, in *Note Fotografiche*, n.6 dicembre 1932, p. 58, (Tavola V)

si è esonerati dalla piccola fatica del girare, il Rolky marcia completamente a motore. La velocità può essere regolata a piacere. Anche col motore si può fermare il film in qualsiasi posizione desiderata. E ciò che è il pregio maggiore è il fatto che l'apparecchio è talmente piccolo e leggero da poterlo portare senz'altro in casa dei conoscenti per fare proiezioni. Se poi la conduttura della luce ha un'altra tensione, basta cambiare la lampadina e spostare una piccola vite nel motore.³⁰

La rivista si sofferma dunque anche sugli aspetti più tecnici delle macchine, cosa che capita di trovare anche negli articoli dedicati alla fotografia. Importante quanto lo stile e l'economicità, l'aspetto tecnologico si aggiudica uno spazio nel periodico abbastanza grande, così come poi vedremo anche nelle altre riviste. Sostanzialmente l'impressione è che esista quasi una gara nel presentare nel miglior modo i nuovi prodotti creati da ciascuna casa produttrice, senza lesinare i dettagli più complicati o consigli di utilizzo, che favoriscano l'avvicinarsi del cliente amatore. Non a caso gli anni che vanno dal primo novecento e almeno fino all'inizio degli anni quaranta, rappresentano un grande fervore culturale e di progresso dove vengono presentati una quantità elevata di brevetti destinati al mercato cinematografico, brevetti che puntano a scalzare l'uno con l'altro la corsa al rinnovamento della tecnica, quasi una sorta di far west, un periodo di grande concorrenza e vitalità in tutti i paesi europei ed in America.

Abbiamo visto finora come su "Note Fotografiche" ci si interessi sia di aspetti stilistici che tecnici, presentando sulle sue pagine sia il supporto della pellicola quanto una cinepresa o un proiettore, macchinari descritti sia in termini di qualità intrinseche quanto per le caratteristiche che il marchio Agfa dona loro. Il target è rappresentato nella figura dell'uomo o della donna, senza particolari riferimenti allo status, anzi la sottolineatura sull'economicità dei mezzi certamente richiama persone di status sociali alti e bassi.

Nei numeri successivi della rivista è il momento di spiegare come rendere fruibili pienamente questi mezzi e l'occasione viene colta nella descrizione della varie fasi preparative alla ripresa di un film. L'Ing. Th. Brandt e Fritz Fränkel, anche loro corrispondenti dall'estero, introducono la ripresa cinematografica con un articolo intitolato *Giriamo un film in un'officina*:

Si è scelto il film da 16 mm. perché è ininfiammabile e si può proiettare senza speciale cabina davanti ad una discreta cerchia di spettatori. Bisognava anzitutto esaminare come si potevano far risaltare bene

³⁰ Ursula Uber, *Rolky! Il nuovo apparecchio cinematografico da proiezione*, in *Note Fotografiche*, n.6 dicembre 1932, pg.59, (Tavola V)

i sottilissimi procedimenti che dovevano essere riprodotti. Il compito è stato risolto in modo superlativo grazie all'eccellente costruzione dell'Agfa Movex I,5 ed alle pellicole Agfa Pan e Novopan che hanno una grana fine. [...] In un paio di colloqui preliminari si faceva il programma della ripartizione delle scene e della materia da riprodurre; poi venne visitata l'officina affinché l'operatore potesse farsi un'idea esatta del suo compito. [...] Lo schema della cinematografia era prima composto di quattro pagine scritte a macchina e dava la divisione in singole scene del vasto campo. Poi si fecero vari cambiamenti nell'ordine di successione delle scene, si inclusero nuove scene togliendone altre di poco effetto. [...] Il film venne girato in diverse mattinate autunnali coperte e si annotava per ogni scena la lunghezza precisa, l'apertura usata, la distanza ed il numero delle lampade. [...] La difficoltà maggiore stava nel fatto che le resistenze da cinematografare nelle diverse fasi della loro fabbricazione, erano lunghe solo pochi millimetri e di piccolissimo diametro, perciò bisognava fare molte prese da vicino, tanto che la distanza fra la Movex e il soggetto era qualche volta a pochi decimetri. [...] Per la maggior parte delle prese da vicino bastò una sola lampada, data la straordinaria sensibilità per la luce artificiale dei nostri film. La pellicola da 16 mm. ha un grande avvenire come pellicola di propaganda per gli stabilimenti tecnici, poiché si possono fare proiezioni davanti ad enti interessati, ecc.³¹

Punto rimarcato più volte in questo stralcio di articolo è la possibilità del 16 mm di essere proiettato in diverse situazioni e con un pubblico più o meno vasto, senza una *speciale cabina*. Ancora una volta dunque l'attenzione è puntata sul rimarcare le qualità del piccolo formato e sulla sicurezza del supporto safety. Da contorno all'articolo troviamo delle fotografie che riproducono delle successioni di fotogrammi (probabilmente riguardanti il film di cui si parla) con in bell'evidenza il simbolo e marchio Agfa e, nelle didascalie, il nome del tipo di pellicola (per es. Novopan). La realizzazione del film viene spiegata a grandi linee cercando di dare un'idea di completezza progettuale, quasi a intendere che le possibilità del piccolo formato possano in qualche modo seguire le orme del formato 35 mm normale, riconoscendogli un *grande avvenire* nel campo cinematografico.

Proprio l'autonomia e le caratteristiche del 16 mm rispetto al 35 mm vengono esaltate in un articolo pubblicato in un numero seguente della rivista, dove vengono confrontate le due tipologie di pellicola, rimarcandone gli aspetti economici e tecnici:

Il film di 16 mm. è conosciuto da circa dieci anni. [...] Si disponeva già allora anche del film 9 ½. Una vittoria decisiva fu però riportata dal film 16 mm. Nell'ultimo decennio la tecnica di questa pellicola

³¹ Th. Brandt, Fritz Fränkel, *Giriamo un film in un'officina*, In *Note Fotografiche* n.7, gennaio 1933, p. 56

stretta è riuscita a perfezionarsi in modo da permettere con mezzi semplicissimi prese cinematografiche non solo all'aperto, ma anche in ambienti chiusi, tanto che la qualità delle immagini uguaglia quella della cinematografia industriale. Noi vogliamo discutere qui i suoi vantaggi di fronte alla pellicola normale 35 mm.³²

Già una dichiarazione di intenti. Prima un distacco dal 9,5 mm, formato amatoriale per eccellenza, che nell'articolo sembra superato dal 16 mm, poi l'uguaglianza con la cinematografia industriale, dunque il 35 mm, di cui non solo riesce a riprodurre la qualità, ma ne appare avvantaggiata, tecnicamente, con le seguenti motivazioni:

La diversità del formato in confronto col film normale risulta dalle cifre seguenti (viene riprodotta una tabella di proporzioni dei formati 16 e 35 mm). La superficie complessiva occorrente per ogni singola immagine (cornice e margini compresi), nella pellicola stretta è quindi 5,5 volte minore di quella normale. La straordinaria economia di pellicola che rappresenta questa diminuzione del formato risulta dalla fig.I, dove sono riprodotti l'uno accanto all'altro m. 75 di pellicola normale e m. 30 di film stretto. Ambedue hanno lo stesso numero d'immagini e la medesima durata di proiezione. [...] Ancora più importante della questione dell'economia della pellicola è la diminuzione di tutte le macchine ed attrezzi ausiliari. In quanto alla macchina da presa il passaggio al film stretto rappresenta la vittoria della macchina a molla e quindi l'abolizione del treppiede. [...] Ma anche il rimpicciolimento dei proiettori non è una questione meno importante, giacché permette di portare uno di questi apparecchi comodamente con sé in viaggio. [...]³³

In conclusione si può dire che "Note Fotografiche" presenta una serie di articoli, che dai numeri del 1932 in poi saranno un appuntamento fisso della rivista, che introducono il lettore ai materiali e alle produzioni in campo cinematografico dell'Agfa, ripercorrendo le caratteristiche salienti dei prodotti, come il fattore invertibile nelle pellicole, la maneggevolezza delle macchine o l'economicità del formato stretto. Questo ci aiuta a capire i progressi avuti in campo tecnico nel settore amatoriale, sia attraverso delle descrizioni abbastanza complete, sia con l'aiuto e il supporto delle tante fotografie dei prodotti che figurano nelle pagine della rivista. Gli articoli scelti hanno cercato di dare una visione completa di come "Note Fotografiche" presentava il cinema a passo ridotto ai suoi lettori. Per

³² A. Niklitschek, *Perché è preferibile la pellicola cine stretta, di 16 mm., a quella normale*, in *Note Fotografiche* n.9, marzo 1933, p. 55, (Tavola VI)

³³ A. Niklitschek, *Ibidem*, p. 55

causa di spazio, ovviamente, non è stato possibile riportare molti altri scritti che in verità potevano avvalorare ancora quel che già è stato detto. Nella scelta, come si sarà notato, si è voluto estrapolare una serie di testi che completano la visione sulle differenti tipologie di macchine e supporti presentati dall'Agfa. Pur non essendoci dati precisi e certi circa la diffusione della rivista, possiamo senz'altro dire che le sue pagine hanno sicuramente rappresentato per un certo numero di fotografi dilettanti il primo approccio alle novità della cinematografia.

2.1.2 Df - Il dilettante fotografo e cinegrafista

“Df - Il dilettante fotografo e cinegrafista” è una rivista mensile che nasce nel 1933, ha sede a Milano ed è di propaganda dell'unione fotografica, così come viene riportato nel sommario. Non abbiamo dati certi circa la sua durata, gli unici numeri esistenti nelle Biblioteche nazionali sono quelli del 1933-1934 e sono annate in gran parte lacunose. Ad ogni modo è sembrato interessante analizzare e scoprire la linea di conduzione della testata e capire i rapporti fra il mondo dilettantistico della fotografia e del cinema. Non a caso il sottotitolo della rivista è *rivista mensile illustrata di fotografia pratica*, dunque come “Note Fotografiche” è probabile che la rivista sia nata come guida per i dilettanti fotografi e che si sia poi interessata al mondo del dilettantismo cinematografico.

Il Sommario si presenta generalmente simile in tutti i numeri: *Ai principianti: La pratica dello sviluppo/Fotografia Autunnale/Rinforzo e indebolimento delle negative di piccolissimo formato/La Fotografia Stereoscopica (continuazione)/Analisi critica/Cine/Vita Fotografica/Echi dall'industria/Varie*³⁴. Si presta attenzione alla pratica fotografica, ai procedimenti di sviluppo e stampa, a tematiche che affrontano l'estetica come le pose dei soggetti e il paesaggio, fino ad arrivare alle nuove pratiche fotografiche legate alla scienza (in questo caso la fotografia stereoscopica). La cinematografia viene discussa nella sezione *Cine*, dove generalmente si presentano metodi come la creazione dei titoli di testa o il trucco nel cinema, o dove vengono pubblicate le lettere dei dilettanti che richiedono consigli sulle più svariate attività o possibilità delle apparecchiature cinematografiche.

Se normalmente le pagine della rivista sono dedicate interamente al mondo fotografico, non si disdegna di accennare anche alla cinematografia. È il caso di un articoletto comparso sotto la

³⁴ Sommario del *DF - Il dilettante fotografo e cinegrafista*, Anno II n. 10 (fascicolo n. 19), Ottobre 1934, p.7

sezione *In margine*, dove vengono pubblicate brevi notizie provenienti da tutto il mondo su scoperte o novità nel campo della fotografia.

La fotografia nelle scienze – Un recente opuscolo in inglese stampato dalla Casa Ilford di Londra enumera le principali applicazioni scientifiche della fotografia, facendole seguire dai tipi di emulsioni che si prestano meglio per ottenere i risultati desiderati. Citiamo questi rami della scienza che fanno uso costante e regolare della fotografia per spingere le nostre cognizioni sempre più in fondo nei misteri del creato: Astronomia – fotografie dirette del firmamento e degli astri per noi maggiori, spettroscopia, spettrofotometria, analisi spettrali; scienze biologiche – fotografia diretta e cinematografia, [...] geologia, mineralogia e petrologia – paesaggi e particolari, fotografie dei profili lontani, prese aeree, [...] medicina e chirurgia – fotografia dei tessuti colpiti dai morbi, registrazioni cinematografiche;³⁵

Oltre a queste piccole segnalazioni che si trovano assai di rado, nella sezione “Cine”, solitamente di una o due pagine, vengono approfonditi alcuni aspetti del mestiere cinematografico. L'impressione è che si tenti di spiegare, attraverso i procedimenti utilizzati nel cinema industriale, dei metodi di lavoro che possono essere trasferiti dal dilettante sulle sue pellicole. Generalmente le spiegazioni sono meno tecniche e più vaghe rispetto a quelle dedicate alla fotografia, non a caso alcune pagine *Cine* sono sottotitolate con la frase *Curiosità dello schermo*, quasi a intendere un interessamento non tanto per i procedimenti tecnici, quanto più a qualcosa di *curioso* da riportare ai lettori. È il caso per esempio del numero n. 11 di “Df” del novembre del 1934, dove ci si sofferma sul trucco nel cinema:

Come si truccano – Forse sarebbe meglio dire: come ci si truca, perché le necessità del film professionale sono le medesime di quelle della pellicola amatoriale. Nell'un caso e nell'altro c'è un obiettivo che ritrae un soggetto cromatico e ne trasmette le fattezze e i colori alla pellicola sensibile. [...] Appare subito evidente che le truccature teatrali non sono uguali a quelle del cinema. [...] Il film professionale ha fatto miracoli in truccature, trasformando addirittura i volti umani in grinte animalesche (Il Dottor Jekyll). Anche in questo campo esso ha creato i suoi autentici artisti. Gli amatori, generalmente, non si trovano ad avere bisogno di trasformazioni profonde. Ciò che per essi è indispensabile è infondere nei visi quei toni che, ripresi dall'emulsione, portino sullo schermo le

³⁵ *La fotografia nelle scienze*, in *Df – Il dilettante fotografo e cinegrafista*, Anno II, n. 10 (fascicolo n. 19), Ottobre 1934, p. 7

luminosità visive che ci sono consuete; e livellare i valori cromatici e luminosi dei volti quando gli attori che lavorano contemporaneamente sono due o più.³⁶

Nell'articolo viene esplicitata la differenza fra teatro, cinema professionale e cinema amatoriale. Il cinema professionale viene posto su un altro piano, con esigenze e bisogni diversi, che non sono propri del cinema amatoriale. Per quanto riguarda il supporto filmico, ovvero la pellicola, l'emulsione, che ne è una parte, necessita delle medesime attenzioni: in questo caso il risultato che il trucco può dare al cromatismo del film, *alla pellicola sensibile*, è lo stesso.

Ma non è l'unico caso in cui viene sottolineata la professionalità del cinema delle grandi *Case cinematografiche*, capaci di portare sullo schermo delle immagini uniche, dal cinema amatoriale, *necessariamente* privo di certe macchinazioni.

Un sistema semplicissimo e comodo per comporre dei titoli da inserire fra scena e scena è quello delle lettere di legno, variamente colorate o in bianco e nero. Con esse si possono ottenere delle composizioni originali, a cui basta soltanto l'apporto di una certa fantasia nell'immaginarle e di pazienza nel metterle insieme e fotografarle. [...] Usando immagini fotografiche a sfondo dei titoli sarà di bell'effetto il prendere qualcuno degli stessi fotogrammi contenuti nella pellicola che si proietta, scegliendo i più tipici e suggestivi. [...] In omaggio al gusto fotografico moderno dei contrasti fra luce e ombra non è difficile disporre il riflettore, o i riflettori, in guisa che le lettere proiettino ai loro piedi delle ombre allungate, o anche varie ombre, che si compenetrino l'una nell'altra. [...] Nelle pellicole d'amatore, necessariamente prive di quei raffinamenti che solo le grandi Case cinematografiche possono introdurre nella loro produzione commerciale, i titoli sono indispensabili per colmare le lacune e dare alla proiezione tutto il significato che deve avere per il pubblico.³⁷

Anche qui rimane interessante notare come il cinema amatoriale sembri sempre un fare dilettantesco e mai professionale o semi-professionale contrariamente, per esempio, ad altre riviste come "Cinema", che considerano e spingono il cinema di formato ridotto ad assumere una professionalità alta e capace di dare rappresentazione e formazione agli stessi livelli del cinema professionale. Come si può notare le rubriche non arrivano a coprire una curiosità

³⁶ *Cine, Curiosità dello schermo*, in *DF – Il dilettante fotografo e cinegrafista*, Anno II, n. 11 (fascicolo n. 20), Novembre 1934, p. 24

³⁷ *Cine*, in *Df – Il dilettante fotografo e cinegrafista*, Anno II, n. 10 (fascicolo n. 19), Ottobre 1934, p. 24

tecnica e pratica che può avere il cinedilettante, ma tendono a realizzare discorsi più generali che possano introdurre curiosità nel cineamatore, e portarlo ad affinare maggiormente i propri filmati grazie ai procedimenti consigliati.

Se fin qui i consigli e i temi affrontati rimangono sul vago, con la pubblicazione delle lettere dei lettori le cose cambiano. Le domande e le questioni rivolte alla redazione di “Df” risultano molto accurate e generalmente rivolte al mondo puramente tecnico della cinematografia.

Domanda: Le mie riprese a luce a incandescenza sono piuttosto dure. Da che cosa può dipendere?

Domanda: Perché riprendendo dei panorami si deve diaframmare, e riprendendo poi, quasi nello stesso momento, dei gruppi vicini si deve aprire l’obbiettivo?

Domanda: Devo riprendere dei cartoni animati a 50 centimetri di distanza. Che lente addizionale mi consigliate?

Domanda: A quanti gradi H. e D. corrispondono le seguenti sensibilità Scheiner: 19, 21, 26, 27, 28 e 29?³⁸

L’impressione è quella di trovarsi di fronte a quesiti posti da persone pratiche della tecnica fotografica, ma che si stanno accostando alla cinematografia dilettantistica.

Come prime considerazioni possiamo dunque affermare che in generale “Df” si occupa di cinematografia ad un livello intermedio fra l’estetica e la pratica, presentandosi però anche come punto di riferimento per quegli appassionati di fotografia che intendono avviarsi al dilettantismo cinematografico e che pongono delle domande specifiche su problemi tecnici che si sono trovati ad incontrare. Contrariamente a “Note Fotografiche” sulla rivista non vengono presentati o pubblicizzati apertamente apparecchi cinematografici, dunque l’interesse della testata per il cinema amatoriale risulta del tutto privo di finalità commerciali, come accade invece per “Note Fotografiche”. Ovviamente sono però presenti pubblicità di macchine fotografiche di differenti marche, senza una particolare preferenza per l’una o per l’altra. I discorsi sulla cinematografia appaiono spinti più da una curiosità per un mondo, quello cinematografico appunto, che in quegli anni risulta essere di gran lunga il più seguito, rispetto per esempio al teatro. Appare ovvio dunque che testate di questo tipo, dedicate alla fotografia, si interessino, seppur in poche pagine, alla cinematografia.

Purtroppo la scarsa quantità di numeri di “Df” disponibili oggi non ci permettono di fare un’analisi più accurata e approfondita, ad ogni modo anche queste discrete possibilità sono

³⁸ *Cine*, in *Df – Il dilettante fotografo e cinegrafista*, Anno II, n. 12 (fascicolo n. 21), Dicembre 1934, p. 24

utili per comprendere come il dilettantismo fotografico e quello cinematografico si arrivino a compenetrare vicendevolmente senza però mai perdere le rispettive essenzialità.

2.2 Il dilettantismo cinematografico nelle riviste di settore cinematografico

2.2.1 Il Cine-dilettante. Rassegna dei dilettanti di cinematografia

“Il Cine-dilettante” è una rivista bimensile nata nel luglio del 1930 con sede in Roma e una tiratura iniziale di 20.000 copie, così come riportato sulla copertina del primo numero. Arrivato sul mercato per sostituire il “Bollettino Pathè Baby”³⁹, nasce con l’intento di imporsi come testata principale nel mercato cinedilettantistico⁴⁰, ed al suo interno vengono trattati tutti gli argomenti utili al dilettante: l’estetica, la ripresa, il montaggio, le tipologie di macchine differenti, etc... La storia di questa rivista sembra legata alla figura di Lamberto Ristori, così come riportato in un articolo del 1932 nella “Rivista italiana di cinetecnica”:

Bisognava organizzare il movimento cinedilettantistico italiano perché il risultato degli studi e degli esperimenti dei singoli andasse a beneficio della massa e quindi, in ultima analisi, a beneficio delle attività nazionali. Impresa ardua quanto mai! A quest’opera si è accinto fin dal 1929 il Comm. Lamberto Ristori, Consigliere Delegato della Pathè Baby Italiana. Egli si mise con passione e con fede a capo di un movimento cinedilettantistico che egli voleva creare in Italia con intendimenti e finalità di italiano. [...]il movimento, con tanta fede iniziato dal Ristori, se ha servito a far sentire a molti l’importanza del problema, non ha certamente raggiunto gli scopi ch’egli si era prefisso. Anche una rivista, «Il Cinedilettante», fondata dal Ristori, dopo un anno di vita, ha dovuto sospendere le pubblicazioni sempre per quel senso di incomprensione verso l’importanza di questo problema.⁴¹

I nomi che figurano all’interno dei vari numeri sono spesso personaggi di un certo calibro per l’epoca. Si va da Luciano De Feo, allora Dir. Gen. dell’Ist. Intern. della Cinematografia Educativa, ad Alessandro Blasetti. La testata è interessata a sviluppare il cinema a passo ridotto creando una *coscienza* nuova nei cinedilettanti.

³⁹ “A noi non poco ha nuociuto l’aver sostituito nei primi tre mesi lo scomparso Bollettino Pathé Baby. Perché? Eravamo, è vero, nati per questo scopo, ma al terzo numero rimanemmo fuori.” In *Non prevalebunt*, contenuto in *Il Cine-dilettante* n. III, Anno II, p. 5

⁴⁰ Così come riportato nell’editoriale del primo numero dal significativo titolo *Orizzonti*, scritto da Mario Porzio.

⁴¹ Guido Luzzatto, *La Cinematografia per dilettanti*, in *Rivista italiana di cinetecnica*, Anno V, n. 7-8, p. 19

e se a qualcuno venisse in mente di sorridere al nome di dilettante, pensi che l'America, la maestra America, ultimamente, ha riconosciuto che la miglior novità tecnica ed interpretativa del 1929 è stata una film fatta da due dilettanti inglese...[...]. Perché non dovremmo pensare che anche in Italia si potrebbe fare del buon cinedilettantismo, capace magari di rialzare le sorti della cinematografia italiana?⁴²

L'occhio è puntato su *la film documentaria e sociale*, che permetterebbe al dilettante di dotare l'opera di gusto personale e dare un'utilità educativa alla pellicola. Proprio al cinema educativo è dedicato il primo importante articolo del numero uno della rivista e sappiamo che il secondo numero della rivista, purtroppo non reperibile, è dedicato quasi completamente al cinema educativo e che al suo interno figura un lungo articolo del Sig. Bailey, «propagandista della cinematografia dilettantistica e scientifica e direttore della sezione educativa del Movie Makers, rivista intorno alla quale gravita il vasto movimento americano dei dilettanti del cine»⁴³. Il settore educativo appare evidentemente così importante anche al di fuori delle riviste di settore, tant'è che, come descritto su «Il Cine-dilettante», la «Soc. Pathé Baby sta compiendo uno sforzo non comune per arrivare in tempo per l'inizio del nuovo anno scolastico ad aver pronto un primo corredo di films didattiche di primo ordine»⁴⁴, films che vengono mostrati accanto all'articolo attraverso la pubblicazione di alcuni fotogrammi e che nascono dall'accordo fra Istituto Luce e Soc. Italiana Pathé Baby, così da inserire i films all'interno dei programmi scolastici. Il passo ridotto deve arrivare «là dove la film standard, quella cioè a passo normale, si presta meno, cioè al compito istruttivo»⁴⁵. Gli obiettivi sono già prefissati:

1° Di fare della propaganda nelle scuole, e cioè istruttiva in senso lato (una scuola può acquistare anche con speciali sconti e facilitazioni un proiettore di piccolo formato, che però è sempre capace per uno schermo di metri 1,50).

2° Di fare della propaganda presso il piccolo industriale, e cioè istruttiva in senso circoscritto.

3° Di fare della propaganda verso il commerciante, e cioè diffusiva in senso circoscritto.

⁴² Mario Porzio, *Orizzonti*, in *Il Cine-dilettante* n. I, anno I, Luglio 1930, p. 2

⁴³ Luciano De Feo, *Aristocrazia di Cinedilettanti*, in *Il Cine-dilettante* n. III, anno I, Novembre-Dicembre 1930, p. 4

⁴⁴ *Una bella iniziativa*, in *Il Cine-dilettante* n. I, Anno I, Luglio 1930, p. 6

⁴⁵ Mario Porzio, *Realizzazioni e compiti del cine-dilettantismo nel campo artigianale*, in *Il Cine-dilettante* n. I, Anno I, Luglio 1930, p.4

4° Di fare della propaganda presso il pubblico e cioè diffusiva in senso lato e in questo caso bisognerebbe tener conto della marca di proiettore più diffusa⁴⁶.

Le linee editoriali dunque appaiono molto chiare, soprattutto si pone l'attenzione su una visione d'insieme che sia programmatica e non alla *giorno per giorno*, come sembra sia apparsa al direttore de "Il Cine-dilettante" fino a quel momento.

I dibattiti nella rivista spesso sono sulle qualità tecniche delle pellicole. Vengono citate le caratteristiche del 16 mm e del Pathé Baby, riconosciute come le due films cinematografiche per dilettanti, ormai standardizzate.

Fra i due tipi di films indicati, è ovvio che quello Pathé Baby è il più razionale, essendo del 40% più piccolo in superficie dei 16 mm. mentre le dimensioni dei fotogrammi sono quasi uguali a quelle dell'altro.

CAMERE – Attualmente abbondano sul mercato le macchine da presa per il passo 16 mm. Questo passo però, dato l'elevato costo delle films impiegate, non è praticamente usato nel nostro Paese. In Italia, come del resto, generalmente in Europa, è la Motocamera Pathé Baby che trionfa⁴⁷.

In effetti sfogliando i vari numeri della rivista la pellicola della casa francese risulta la più nominata, anche se «si capisce che non sono cinedilettanti quelli soltanto che hanno una Pathé Baby»⁴⁸. A questo proposito appare di notevole importanza, sia per fini tecnici che di ricerca, l'articolo del già citato Lamberto Ristori, amministratore delegato della Soc. Italiana Pathé Baby, in cui viene descritta la lavorazione industriale del film impressionato 9,5 mm «e come ad esso si giunge attraverso il formato standard (35 mm)»⁴⁹. Veniamo così a sapere che ogni cineteca ridotta viene ricavata sempre dal negativo 35 mm, soprattutto per ragioni economiche. Le operazioni che governano la riduzione del soggetto dal formato 35 mm a quella 9,5 mm sono dodici e la descrizione del Ristori, pur con tutta la semplificazione che una testata a larga diffusione richiede, si addentra in termini puramente tecnici, così come al punto quattro inserisce «la stampa del positivo per controtipo su film Duplicating di ciascuna

⁴⁶ Mario Porzio, *Realizzazioni e compiti del cine-dilettantismo nel campo artigianale*, in *Il Cine-dilettante* n. I, Anno I, Luglio 1930, p.5

⁴⁷ Cocanari Silvio, *Camere, Films e...Vacanze*, in *Il Cine-dilettante* n. I, Anno I, Luglio 1930, p. 10

⁴⁸ *Primi passi*, in *Il Cine-dilettante* n. I, Anno II, Gennaio 1931, p. 1

⁴⁹ Lamberto Ristori, *Produzione e industria del film ridotto*, in *Il Cine-dilettante*, n. III, Anno I, Novembre-Dicembre 1930, p. 12

scena che è stata contrassegnata sul negativo»⁵⁰, oppure al punto otto descrive «il triplo negativo passa nella stampatrice, dalla quale per contatto, si ottengono tre copie del soggetto, ancora su positivo 35 mm»⁵¹.

Nel sesto numero della rivista (n.III anno II) compaiono delle Lezioni di cinematografia, alcune pagine in cui vengono analizzati e descritti metodi o tecniche adatte al cinedilettante. Tra queste *L'illuminazione nella cinematografia per dilettanti*, *Celluloide e acetato di cellulosa*, *La dissolvenza incrociata con la motocamera Pathé Baby*.

Di notevole importanza risulta la volontà da parte de “Il Cine-dilettante” di creare una rete di scambio di films fra i cinedilettanti. La rivista si propone come tramite per la circolazione dei vari films dei cineamatori offrendo anche una sorta di copertura o garanzia sullo stato della pellicola fra un cineclub e l'altro, appreso dopo un attento «esame del suo stato di conservazione»⁵². Una parte non meno importante è riposta sui concorsi per cineamatori. Oltre a concorsi minori, come quello indetto già nel primo numero con tema Villeggiatura (patrocinato anche da Alessandro Blasetti) o due concorsi turistici presentati nel n. II del II anno, particolare eco suscita il Grande Concorso Nazionale per un film di argomento artigiano, appoggiato dalla Federazione Fascista Autonoma degli Artigiani, «a cui sono ammessi i soli films che trattino soggetti esclusivamente riguardanti la produzione artigiana nelle sue tipiche caratteristiche regionali»⁵³. Probabilmente l'appoggio di un gruppo così importante come quello artigianale spinge la rivista a confermare ancora una volta la sua convinzione di plasmare non la nascita di gruppi denominati Cine-club, «perché tale titolo è fuori luogo, oltre che scorretto, oltre che non rispondente a quel che è il Cine-Club vero e proprio, ma il cinedilettante perché ha molto di più da guadagnare ad essere lui e soltanto lui, e non uno scimmiettatore di iniziative che non gli possono competere»⁵⁴.

Anche avendo a disposizione un'esigua parte dei numeri de “Il Cine-dilettante”, possiamo comunque soffermarci su alcune constatazioni che si sono rivelate anche precedentemente in questa analisi. La testata appare particolarmente interessata, soprattutto dal n. III del 1930 in poi, alle questioni tecniche. Vengono presentati e analizzati argomenti complessi da studiosi o tecnici di una certa fama. Il linguaggio non è certo da dilettanti di prim'ordine. L'emanazione

⁵⁰ Lamberto Ristori, *Ibidem*

⁵¹ Lamberto Ristori, *Ibidem*

⁵² *Lo scambio dei film*, in *Il Cine-dilettante* n. I, Anno II, Gennaio 1931, p. 10

⁵³ *Il Grande Concorso Nazionale per un film di argomento artigiano*, in *Il Cine-dilettante* n. II, Anno II, Febbraio 1931, p. 6

⁵⁴ *Organizzare i cinedilettanti*, in *Il Cine-dilettante* n. II, anno II, Febbraio 1931, p. 9

diretta dal precedente Bollettino Pathé Baby, di cui rimpiazza il vuoto nel 1930, scatena un curioso “scontro” fra “Il Cine-dilettante” e la “Rivista italiana di cinetecnica”. Carlo Manzia su quest’ultima rivista afferma infatti

Rispondendo ad un mio articolo pubblicato sul numero di gennaio di questa rivista, il Dottore si è creduto in dovere di scodellare e impaginare su due colonne in corsivo, con le quali cerca di dimostrare agli ingenui che il cinedilettantismo è così perché...è così. [...] Il giornale di cui intendevo parlare è proprio quello Suo, Dott. Porzio: è il Cinedilettante. Il quale, del resto da se stesso confessa (vedi pagina 5 numero 3) essere figlio dello scomparso bollettino Pathé Baby. Chè se poi, non è più l’organo ufficialissimo della predetta Società, pure i mezzi per vivere, e lo capiscono anche i cretini, li ha sempre da quella fonte materna ed affettuosa. E i mezzi non debbono esser pochi se si giudica dalle quattro pagine di pubblicità, senza contare la pubblicità spicciola di cui è impepato il giornale.⁵⁵

Questo deve essere essenzialmente per due motivazioni: si è quasi sicuri di non commettere un errore affermando che certamente tra la fine degli anni venti e l’inizio degli anni trenta la pellicola Pathé Baby è, se non la più diffusa, una delle più presenti sul mercato. Questo è dimostrato ampiamente dalla pubblicitica e dai dibattiti presenti anche in altre testate. È logico pensare quindi che per una rivista di questo genere sia praticamente impossibile non cooperare o avere dei rapporti con la Pathé. Dall’altro lato, l’aver rimpiazzato il Bollettino ufficiale della Società comporta, noi crediamo, un legame economico e di continuità (che possiamo per es. notare nella presenza Ufficiale della Pathé nei vari concorsi indetti dalla rivista). Risulta però evidente come, “Il Cinedilettante” sia parte di un progetto più ampio di ufficializzazione del cinema a passo ridotto, un progetto che troviamo continuamente rappresentato dentro gli articoli di Lamberto Ristori, forse uno dei tanti personaggi dell’industria cinematografica non ancora degnamente studiati, per cui ci sembra fin troppo riduttivo definire “Il Cinedilettante” come una costola della Soc. Italiana Pathè Baby. Così come descritto nell’editoriale del n.III del 1931:

Ora, mentre siamo ancora in grado di capire che senza dubbio è per merito della Pathé Baby se oggi in Italia nasce il cinedilettantismo (ne prenda nota chi deve) e che il passo 9,5 è per l’Italia il più adatto

⁵⁵ Carlo M. Manzia, *Ancora sul cinedilettantismo*, in *Rivista italiana di cinetecnica*, Anno IV n. 6, Giugno 1931, p.25

allo scopo, abbiamo ancora una riserva di intelligenza sufficiente a farci affermare che sarebbe esiziale fare di questo movimento un vero e proprio pathé-babysmo.⁵⁶

2.2.2 Rivista italiana di Cinetecnica

La “Rivista italiana di Cinetecnica” nasce il 15 ottobre 1928 a Roma sotto la direzione di Ernesto Cauda e Giacinto Solito. L’uscita è mensile ed è una pubblicazione dell’industria e degli studi cinematografici, così come riportato nel sottotitolo. Dal 16 febbraio 1932, dopo qualche mese di pausa, riprende le pubblicazioni sotto il nome di “La Cinematografia Italiana”, questa volta ad uscita quindicinale e sempre sotto la direzione di Cauda e con l’aggiunta di Catrano M. Catrani. Ernesto Cauda è un personaggio fondamentale della cultura cinematografica italiana. Oltre ad avere scritto negli anni trenta svariati libri sulla tecnica cinematografica (considerati di notevole importanza già in quegli anni⁵⁷), è amico di Blasetti e presenta insieme a lui una privativa all’Ufficio della Proprietà Industriale, che poi verrà accettata, per «un apparecchio cinematografico di presa applicabile sul capo dell’operatore»⁵⁸, collabora inoltre a diverse testate, tra cui Cinematografo e insegna alla Scuola Nazionale di Cinematografia, tenendo corsi quali Il film sonoro e la sua tecnica e Fotografia, luci e trucchi. “Cinetecnica” appare sin dalle prime pagine una rivista con simpatie verso il regime, così come quando Solito scrive, riferendosi a Mussolini e al film documentario, che «all’Istituto Nazionale L.U.C.E. per volere del Capo del Governo, creatore dell’Italia Nuova, è stato assegnato il compito di realizzare un sì ben vasto e magnifico programma»⁵⁹. Vi è un notevole interesse per le attività che lo Stato svolge nei confronti dell’industria cinematografica, come leggi, creazione di enti come il Gruppo Centrale di Cultura Cinematografica, attività del Luce, etc... Ma l’interesse principale della testata è legato agli aspetti tecnici e scientifici del cinema. Le pagine principali sono dedicate ad aspetti problematici o alla tecnica del mondo cinematografico: la sicurezza delle cabine nei cinema americani, accompagnata da dati tecnici, nozioni di sensitometria, sul comportamento delle emulsioni sensibili, la

⁵⁶ *Non prevalebunt*, in *Il Cine-dilettante* n. III, anno II, Marzo 1931, p. 5

⁵⁷ “Le pubblicazioni più importanti di tecnica cinematografica si hanno in inglese e in tedesco. Di scritti italiani Le cito quelli di Ernesto Cauda, Enrico Costa, Giuseppe Lega, A. Nanni.”, Nostromo, *Capo di buona speranza*, in *Cinema* n.22, 25 maggio 1937, p. 428

⁵⁸ Luca Verdone, *I film di Alessandro Blasetti*, Gremese Editore, 2000, p. 45

⁵⁹ Giacinto Solito, *Quel che la L.U.C.E. potrebbe fare*, in *Rivista italiana di cinetecnica*, anno III n.8, Agosto 1930, p. 3

cinematografia a colori e il sistema Ciconia, e molto altro. Spesso la tipologia di impostazione è quella di completi e lunghi saggi che vengono presentati a episodi nei numeri della rivista. Altre pagine riportano invece scritti di personalità di un certo calibro, come per esempio Béla Balázs e il suo *Atto di fede nell'arte del fonofilm*⁶⁰ o gli scritti di Pavolini ed Enrico Costa.

Pur essendo rivolta principalmente alla grande industria cinematografica, all'interno di "Cinetecnica" troviamo la sezione Cinematografia per dilettanti, che contiene pagine e articoli dedicati al passo ridotto e al cinedilettantismo. Rispetto ad altre riviste qui si predilige il lato industriale del mondo dei piccoli formati e dunque questioni organizzative, di produzione e la realizzazione di nuovi brevetti. L'idea del passo ridotto però rimane legata ad uno scopo documentario ed educativo, così come abbiamo già visto in alcune delle precedenti riviste analizzate e così come appare il compito dell'industria cinematografica tutta, cioè quello di produrre il film documentario e culturale, proprio perché, «specie per una Nazione come la nostra, che in virtù del Fascismo rinasce a nuova vita, tale attività è assolutamente indispensabile»⁶¹.

Puntualmente vengono presentate all'interno della testata nella sezione Novità tecniche le nuove macchine o i nuovi materiali dedicati al formato ridotto e all'industria del cinema. L'attenzione è rivolta sia alle case di produzione estere, l'America e la Kodak su tutte, che quelle europee, come Agfa e Pathé. Spesso le note riguardanti gli apparecchi risultano molto complete e segnalate con dovizia di particolari e di modelli. La Kodak, per esempio, viene proposta come «una delle prime ad intravedere l'enorme importanza commerciale e culturale della diffusione del cinematografo nel campo del dilettantismo e la prima a mettere a disposizione del dilettante, in modo facile e alla portata di tutti, quella cinematografia a colori che così a stento riesce a farsi strada nel campo professionale»⁶², dopo di che vengono descritti molti dei modelli disponibili con relative qualità tecniche (diaframmi, obiettivi, peso, ecc.) e accessori. A episodi vengono pubblicati articoli sui vari procedimenti di realizzazione di un film a passo ridotto. Uno dei più completi è quello dedicato allo *Sviluppo per inversione*, pubblicato nei numeri sette e otto del 1931, che offre una completa spiegazione circa l'intero procedimento di sviluppo e riporta anche i possibili incidenti e le possibili

⁶⁰ Béla Balázs, *Atto di fede nell'arte del fonofilm*, in *Rivista italiana di cinetecnica*, anno III n. 8 Agosto 1930, p.6

⁶¹ Giacinto Solito, *Quel che la LUCE potrebbe fare*, in *Rivista italiana di cinetecnica*, Anno III n. 8, Agosto 1930, p.3

⁶² *Gli apparecchi Kodak per cinedilettanti*, in *Rivista italiana di cinetecnica*, Anno III n. 11, Novembre 1930, p. 14

soluzioni a errori. Risulta inoltre di notevole interesse l'attenzione, riportata in diversi articoli dedicati, alla pellicola ininfiammabile. Contrariamente a quanto si possa immaginare, "Cinetecnica" nutre dubbi circa i vantaggi nell'utilizzo della pellicola safety.

precisamente per diminuire il costo di esercizio, vale a dire il costo del minuto di proiezione si è venuti all'idea del film di formato ridotto. [...] Ora si può dire che non solo le possibilità estetiche o comunque d'impiego, ma anche le difficoltà per ottenere risultati soddisfacenti crescono col diminuire del formato. Il che non è un vantaggio per il cinedilettantismo. Ma la questione si è poi venuta complicando colla pretesa necessità di adoperare per la cinematografia famigliare e dilettantistica, la pellicola cosiddetta ininfiammabile o difficilmente infiammabile. La quale, oltre a numerosi inconvenienti di carattere tecnico, presenta l'inconveniente gravissimo di essere assai più costosa di quella con supporto celluloido.⁶³

Sembra dunque un problema di economicità del passo ridotto, di offerta cioè di un prodotto, la pellicola in questo caso, che possa offrire al cinedilettante vantaggi economici e di qualità, magari legati al formato della pellicola. "Cinetecnica" aveva posto il problema già diverse volte⁶⁴, arrivando a proporre l'utilizzo del formato 17,5 mm con perforazione centrale, per ovviare sia al costo del materiale che alla qualità fotografica relativa alla maggiore larghezza del fotogramma, che

rappresenta il triplo del formato Pathé Baby e circa due volte e mezzo il formato 16 mm. Ma tale pellicola sarebbe, come la standard, a supporto di celluloido, e quindi infiammabile; di qui la enorme opposizione contro l'impiego di un tale film per scopi famigliari e cinedilettantistici⁶⁵.

La pericolosità delle pellicole infiammabili era stata già analizzata in due interessanti articoli nei numeri sette e otto della rivista dell'anno 1931, dal titolo *Lo spegnimento delle pellicole incendiate* e *Ancora sugli incendi delle pellicole* e il dibattito continuerà anche nel numero due del Febbraio 1932, nell'articolo *Dovrà la Francia adottare la pellicola infiammabile?*, scritto da Cauda. Il discorso è estremamente interessante perché ritorna su di un tema, quello della pellicola infiammabile appunto, che sembrava già da qualche tempo essere stato risolto, visto che il formato 9,5 mm è entrato sul mercato nel 1922 e deve il suo successo anche a

⁶³ *L'apparecchio italiano per un film ridotto*, in *Rivista italiana di cinetecnica*, Anno IV n. 7, p. 9

⁶⁴ *L'apparecchio italiano per un film ridotto*, in *Rivista italiana di cinetecnica*, Anno IV n. 7, p. 9

⁶⁵ *Rivista italiana di cinetecnica*, *Ibidem*.

questa particolarità, anche se ancora nel 1932 in Francia risulta non completamente adottato il supporto *non-flam*⁶⁶. È ovvio che l'accento sul problema è posto preminentemente in termini economici oltre che qualitativi, visto che l'utilizzo degli scarti del film standard porterebbe ad un costo minore per le case produttrici e dunque potrebbe rivelarsi come sistema per alleggerire i costi e la crisi del settore presente in Italia in quegli anni. Il discorso prosegue anche in numeri seguenti:

Quando si dice che «anche in Germania si è propensi al formato 17,5» non si vuol dire che tale espressione rispecchi l'opinione delle case costruttrici di apparecchi o fornitrici di pellicola vergine. La necessità del 17,5 è più sentita dai dilettanti che dai loro fornitori [...] Un collaboratore del periodico berlinese «Der Kino Amateur» scrive osservando giustamente – in occasione della proposta di creare un nuovo formato 12,5- che gli ambienti cinedilettantistici tedeschi sono convinti che, dovendosi giungere alla introduzione di un nuovo formato di pellicola ridotta, questo formato non può essere che il 17,5.⁶⁷

Insieme all'articolo viene pubblicata una tabella di comparazione, estratta sempre dal giornale tedesco, in cui vengono riportati i formati dell'immagine, i costi per minuto e i metri al minuto, che riportiamo qui sotto:

Larghezza del film	Formato dell'immagine	Superficie mmq.	Metri al minuto a cadenza normale	Costo per minuto di proiezione*
9,5	6,5 X 8	52	6,75	L. 16
12,5	7,5 X 10,5	79	7,65	L. 19,80
17,5	9 X 11,5	103	8,10	L. 21,15 (17,10)**
16	7,5 X 10,5	79	6,75	L. 30,40

*I prezzi riportati sono riferiti in Lire sulla base 1Rm = L.450

**Il costo di 21,15 è calcolato su un negativo Perutz, tipo aviazione e un positivo su pellicola Agfa ininfiammabile. 17,10 su pellicola negativa e positiva normale dimezzata

Appare evidente come la pellicola 17,5 risulti sì più costosa ma rimanga comunque un buon compromesso fra il 16 mm e il 9,5 mm.

⁶⁶ Si veda a proposito l'articolo di Cauda dal titolo *Dovrà la Francia adottare la pellicola infiammabile?*, in *Rivista italiana di cinetecnica*, Anno V, n. 2, Febbraio 1932, p. 9

⁶⁷ *Anche in Germania si è propensi al 17,5*, in *Rivista italiana di cinetecnica*, Anno IV n. 11, Novembre 1931, p. 20

Proseguendo la nostra analisi sul cinema amatoriale all'interno di "Cinetecnica", non possiamo non citare l'articolo del numero di Gennaio del 1932, che tira le somme sull'anno appena trascorso e rileva le novità più interessanti e particolari nell'industria del passo ridotto. Vengono citate le novità della Kodak, che riguardano più le ottiche che l'apparecchio vero e proprio, la grande attività dell'industria europea, con in testa l'Agfa con la sua Movex 30 che, «a differenza del modello 12 presenta grandi vantaggi: scatole magazzino caricabili in piena luce, ottica intercambiabile, diverse velocità di marcia⁶⁸, e anche l'Inghilterra che produce un apparecchio da ripresa con mirino speciale triottico particolarmente adatto per le riprese a breve distanza (ritratti)»⁶⁹. Per quanto concerne i proiettori invece viene segnalata la Pathé con l'introduzione sul mercato del modello Dux, «fornito di soffiaria di raffreddamento e capace di dare un'immagine sino a m. 250 di larghezza»⁷⁰, e la ditta Paillard con il Bolex modello D che può servire tanto il 16 quanto il 9,5 mm. Sul fronte delle pellicole le novità riguardano le pellicole ad emulsione invertibile, l'ortocromatico e il pancromatico, cui si aggiunge il pancromatico ipersensibile, prodotto sia da Kodak che da Agfa (l' S S – Supersensitive e il Novopan).

Per forgiare il pubblico all'arte cinematografica anche il cinedilettantismo trova la sua utilità. Con la nascita del Cine Club d'Italia, sotto iniziativa del Gruppo Centrale di Cultura Cinematografica, organismo voluto da Bottai nel 1930, si vuole infatti portare il pubblico ad allenarsi perché, «per il progressivo affinamento del suo gusto si abitui a esaminare e ad analizzare pregi e difetti dell'opera cinematografica»⁷¹.

In Italia si sa bene cosa sono i Cine Clubs e quale utilissima funzione essi svolgano all'estero e possano e debbano svolgere anche in Italia, dove il terreno per essi è forse adatto assai più di quanto qualcuno non creda. [...] Prova ne siano le voci di consenso che sono pervenute da ogni parte d'Italia e il movimento che si è già iniziato in centri principali – Torino, Genova, Napoli, Verona – per la costituzione di Cine Clubs. [...] È ovvio dire che ogni movimento sarà sostenuto, aiutato e organizzato dal Cine Club d'Italia.

E ancora

⁶⁸ *Il Cinedilettantismo nel 1931*, in *Rivista italiana di cinetecnica*, Anno V n.1, Gennaio 1932, p. 30

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Scuola nazionale di cinematografia e Cine-club d'Italia*, in *Rivista italiana di cinetecnica*, Anno III n. 8, Agosto 1930, p. 14

Il Cine Club d'Italia deve essere invece un club di élite, composto da elementi dell'aristocrazia del sangue e di quella del pensiero, dell'arte, della scienza, della politica. [...] la aristocrazia è qui intesa nel suo vero significato di seria signorilità, di intellettualità appassionata per ogni autentica e vasta manifestazione artistica e culturale. Il Cine Club d'Italia dovrà essere perciò un'esposizione permanente e continuativa dei films nelle loro edizioni originali [...] Un'attività molto interessante sarà pure quella rivolta alla discussione di films.⁷²

I riferimenti allo Stato fascista, sia nell'organizzazione che nell'impostazione, non mancano, anche se la rivista intende la figura dello Stato nella cinematografia più come un elargitore di *benevoli aiuti e incoraggiamento*, piuttosto che uno Stato produttore e controllore. Per comprendere meglio la visione che "Cinetecnica" ha sul ruolo dello Stato nella cinematografia, ci può essere utile un editoriale dal titolo *Cercasi proficuo investimento...*:

Nelle frasi da noi riportate c'è anche un accenno all'atteggiamento del Governo. Ogni volta che ci viene ripresentato questo problema ci tornano all'orecchio le famose affermazioni: «Ci vogliono milioni e lo Stato non ne ha». E se li avesse, chiediamo noi, che ne farebbe? Si metterebbe a fare il produttore? Dio ci protegga da una tale sciagura, che, d'altronde, non è probabile, anche perché crediamo che tale attività produttiva esuli interamente dalla possibili direttive del Governo. Ma altro è interventismo produttivo diretto, altro è produzione ed aiuto. Tra la produzione statale e la fredda (per non dire ostile) neutralità, v'è pure quella via di mezzo che, come sempre, è la migliore.⁷³

L'aiuto che il Governo può dare è, essenzialmente, quello di favorire i circuiti e la produzione attraverso nuove leggi o la riduzione fiscale, come l'idea di ridurre della metà la tassa erariale sui biglietti di ingresso al cinema oppure il famoso provvedimento sul Premio al Produttore del giugno 1931, entrambe seguite e portate avanti da diversi editoriali sulla testata.

"Cinetecnica" risulta una testata estremamente legata agli sviluppi industriali e commerciali del mercato cinematografico italiano e a tutti gli aspetti che la concernono. Il rapporto fra Stato e cinematografia è descritto e presentato molto spesso negli editoriali di tutta la storia della testata, cosicché si possono avere notizie fondamentali circa l'emanazione di leggi o provvedimenti che modificano e puntano a ingrandire ed aiutare il mercato e la produzione italiana. Si può definire certamente una rivista legata al Governo, e dunque al partito Fascista,

⁷² *Ibidem.*

⁷³ *Cercasi proficuo investimento...*, in *Rivista italiana di cinetecnica*, Anno III n. 8, Agosto 1930, p.2

prova ne è anche la scelta della testata come organo ufficiale del Comitato Tecnico Nazionale per la Cinematografia (Ottobre 1932). Questo legame però non sembra assumere particolari forme di censura o indirizzo organizzativo di alcun tipo, prova ne sia la ricchissima quantità di informazioni circa l'industria americana o francese. Se c'è invece un aspetto da trovare che legghi la testata agli organi governativi, si può certo trovare nella galvanizzazione che "Cinetecnica" opera nei confronti della produzione e dell'industria cinematografica italiana, per far sì che si trovi una via programmatica e unitaria allo sviluppo del mercato interno, con sedi, attrezzature e stabilimenti adeguati.

2.2.3 *Bollettino della Società Italiana Pathé Baby*

L'avventura italiana del bollettino ufficiale della società Pathé Baby ha inizio nell'ottobre del 1928, data di pubblicazione del primo numero (a parte i due precedenti, pubblicati a mesi di distanza l'uno dall'altro), e termina nei primi mesi del 1930. All'interno la rivista si distingue per una scrittura molto semplice e accessibile a tutti ed una grafica che richiama, con immagini e simboli, alcune figure del mondo Pathé Baby (bobine, proiettori, Felice Logatto, ecc.): l'impostazione è più simile ad un pamphlet pubblicitario che ad una vera e propria testata. È ovvio che l'obiettivo non è quello dell'informazione, ma di accontentare e richiamare un numero di clienti. L'editoriale del primo numero dice infatti:

I nostri Clienti, i possessori dei nostri apparecchi hanno in Italia raggiunto tale numero da rendere indispensabile ormai la creazione di un apposito organo che ne guidi l'azione con i suoi suggerimenti tecnici, che li informi di novità [...] Il nostro Bollettino tratterà le questioni più importanti collegate al cinematografo come strumento didattico ed educativo, come meraviglioso organo di propaganda e di cultura, [...] Questo Bollettino, che studieremo in ogni modo di migliorare ed arricchire, deve essere l'organo dei nostri Clienti..⁷⁴

All'interno del Bollettino vi è anche spazio per consigli e rubriche che trattano non essenzialmente dei materiali Pathé, ma dedicano l'attenzione ad aspetti del cinedilettantismo quali ripresa delle scene, ritrattistica, ecc.. o al rapporto fra cinedilettantismo e didattica. Per i bambini vengono riportate sulla rivista delle scene con protagonista Felice Logatto. In ogni

⁷⁴ *Programma*, in *Bollettino della Società Italiana Pathé Baby*, n. 1, Ottobre 1928, p. 3

numero viene presentato un elenco dei rivenditori Pathé per ogni regione e la lista dei film Pathé Baby disponibili sul mercato.

Rispetto ad altre riviste precedentemente analizzate possiamo dire che il Bollettino della Pathé risulta il più semplice e senza particolari approfondimenti. È ovvio che il ruolo di testate nazionali quali “Cinema”, “Df – il dilettante fotografo e cinegrafista” e altre, è quello di portare avanti un discorso culturale, un’idea, un pensiero e dei dibattiti che rendano più chiara la situazione del passo ridotto in Italia. Uno spessore culturale che il bollettino Pathé invece, contrariamente alle “Note Fotografiche” distribuite dall’Agfa, anch’esse con fini propagandistici, non riesce (e probabilmente non vuole) portare avanti. La presentazione delle nuove macchine, le rubriche con protagonista Felice Logatto, le molte pagine dedicate alle filiali, i concorsi, appaiono come una strategia senza un fine se non quello della pubblicità, anche se, come riportato in uno degli editoriali della rivista, *questa campagna di propaganda cinematografica*

che abbiamo, da anni iniziata; che abbiamo recentemente intensificata creando questo nostro organo mensile; e che concretiamo oggi mettendo alla portata di tutti – ad un prezzo irrisorio – una perfetta camera cinematografica, perché tutti possano cimentarsi in questa nuova arte, trascende i limiti di una semplice campagna reclamistica diretta a dare solo maggiore impulso alla vendita di un prodotto [...] Noi per i primi, ed in modo assai più perfetto e completo di ogni altro, abbiamo aperto a tutti quel campo cinematografico fino ad ieri confuso quasi di leggenda e difeso da insuperabili trincee.⁷⁵

L’importanza del Bollettino però risiede nei dati e nelle informazioni che ci può dare riguardo l’attività italiana della Pathé. *Le nostre novità*, la rubrica principale, sia per numero di pagine che per l’importanza degli argomenti insieme alle altre *Consigli e suggerimenti* e *Piccola posta*, presenta nel primo numero la famosa camera Pathé-Baby, disponibile nella versione Motocamera:

Più che la nostra novità questa può dirsi a ragione la novità più grande nel campo cinematografico per dilettanti. Chi non conosce la ormai famosa Camera Pathé Baby la prima e forse la sola che abbia fin oggi risolto il problema di mettere la cinematografia alla portata dei dilettanti e di renderla effettivamente accessibile alle borse più modeste? [...] A tale Camera[...] la Casa aggiunge ed affianca oggi un nuovo modello di Motocamera, frutto di così lunghi studi e così accurate esperienze

⁷⁵ Per una politica del cinema in Italia, in *Bollettino della Società Pathé Baby*, n. 8, Maggio 1929, p. 2

da potere affermare che non è possibile immaginare un apparecchio da presa cinematografica più pratico e perfetto.⁷⁶

Questa nuova Motocamera si caratterizza per contenere in un blocco unico il motore e l'apparecchio (così come si vede nell'immagine sulla rivista), per una molla a regolazione automatica di qualità extra, che permette con una sola carica lo svolgimento di tutto il film⁷⁷, per un dispositivo a doppio dente di trascinamento della pellicola che garantisce «l'impossibilità di ogni arresto intempestivo nella marcia del film, e la impossibilità di strappi nelle perforazioni»⁷⁸.

Qualche mese dopo, sul numero del Luglio-Agosto 1929, sempre nella rubrica *Le nostre novità*, viene presentata un'aggiunta alla Motocamera Pathé:

La nostra Motocamera con obiettivi di marca, f:3,5 può dirsi veramente un gioiello: perfetta in ogni suo dettaglio essa effettivamente costringe l'operatore a far bene. Tuttavia la nostra Società ha voluto ancora superare tale perfezione mettendo in commercio due tipi di Motocamere montate con obiettivo Zeiss Triotar f: 2,9 e Zeiss Tessar f: 2,7 le quali rappresentano indubbiamente quanto di più perfetto esiste oggi nel campo della cinematografia per dilettanti. Tali Motocamere differiscono dalle altre montate con obiettivi f: 3,5 per la maggiore luminosità dovuta alla maggiore apertura dell'obiettivo che permette di effettuare la presa con una luce minore di quella normalmente necessaria con le Camere montate con obiettivi f: 3,5.⁷⁹

Una delle lavorazioni della casa Pathé presentata nella rivista è anche il Servizio Ingrandimenti, ossia la possibilità di trasferire su stampa fotografica dei fotogrammi a scelta del proprio films. Questo tipo di lavorazione era molto comune nella case cinematografiche ed ha riscosso molto successo: il cinedilettante aveva un modo in più per conservare le immagini preferite e a cui teneva maggiormente. La presentazione di questo servizio dà ancora una volta il pretesto per rimarcare «la assoluta superiorità della presa cinematografica sulla presa fissa»⁸⁰,

⁷⁶ *La Motocamera "Pathé – Baby"*, in *Bollettino della Società Italiana Pathé Baby*, n. 1, Ottobre 1928, p. 5

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *La Motocamera "Pathé – Baby"*, in *Bollettino della Società Italiana Pathé Baby*, n. 1, Ottobre 1928, p. 5

⁷⁹ *Motocamere con obiettivo Zeiss*, in *Bollettino della Società Pathé Baby*, n. 10-11, Luglio-Agosto 1929, p. 5

⁸⁰ *Il nuovo Servizio Ingrandimenti*, in *Bollettino della Società Pathé Baby*, n. 2, Novembre 1928, p. 5

La presa cinematografica che ha fatto in pochi anni giganteschi progressi è oggi definitivamente entrata – e principalmente per merito del Pathé Baby – nel campo dilettanti ove lentamente ma inesorabilmente va sostituendosi alla macchina fotografica. [...] Le più belle istantanee sembrano una povera e smorta cosa se paragonate al piccolo nastro che proietta sullo schermo argenteo il movimento e la vita. Anche quando, in luogo della scenetta movimentata, vogliamo fissare sul piccolo nastro le sole sembianze di un volto, o un ritratto a figura intera, anche in tal caso la cinematografia raggiunge un effetto enormemente superiore a quello della fotografia, poiché solo con la prima il soggetto può ritrarsi con quella naturalezza di movimento e di espressione che nessun apparecchio ad immagine fissa può dare.⁸¹

Non abbiamo bisogno di tornare su un dibattito già così spesso esplorato in passato. Più volte il Bollettino si è soffermato sugli aspetti di «un'arte sorpassata»⁸², la fotografia, che diede a «suo tempo, quando non esisteva di meglio, ogni soddisfazione possibile»⁸³. È ovvio che in quegli anni la fotografia non è stata soppiantata dal passo ridotto, ma anzi è stata questa a portare il cinedilettantismo verso chi praticava già un hobby quale la fotografia, così come dimostrano le riviste fotografiche che fin dall'inizio hanno parlato e descritto questa novità. È altresì vera l'importanza ricoperta dal Pathé Baby nella diffusione del cinedilettantismo in Europa, così come si evince dai continui riferimenti ad esso che troviamo nelle riviste e nelle pubblicità: possiamo assolutamente affermare che il formato 9,5 mm è stata la molla di lancio per la diffusione del cinedilettantismo su vasta scala. Questo è dovuto alla novità e alle caratteristiche delle macchine e della pellicola prodotte, oltre che alla lungimiranza e alla capacità di investimenti della casa francese. La vasta reperibilità delle pellicole, possibile nelle filiali sparse in tutta Italia del gruppo, e i soggetti più svariati, dalla commedia, al film storico, dai cartoons ai films educativo, hanno rappresentato il vero punto di forza della Pathé. La vastità dei campi cui il Pathé Baby viene associato – educativo, documentario, familiare, dopolavoristico – è sintomo anche della sua maneggevolezza e duttilità. Non stupisce così vedere che nel Bollettino si aggiunge un altro campo a quelli già sopra citati: la Pubblicità. Nel numero tre del Dicembre 1928 viene presentato un nuovo dispositivo che renderà più semplice l'utilizzo del Pathé Baby nel campo commerciale:

⁸¹ *Ibidem.*

⁸² A questo termine, preso dalla rivista, può seguire l'interessante rappresentazione data al confronto fra cinema e fotografia, preso dal n. 10/11 del Bollettino: *essa (la fotografia) rappresenta l'anacronismo della vecchia vettura a cavalli nel vertiginoso movimento di una strada percorsa da cento automobili*. Da *Vacanze e Cinematografia*, in *Bollettino della Società Italiana Pathé Baby*, n. 10/11, Luglio Agosto 1929, p. 2

⁸³ *Ibidem.*

Con la sensazionale novità che la nostra Casa lancia oggi sul mercato, Pathé-Baby [...] penetra in un altro vastissimo campo: quello commerciale. Pathé Baby che si è imposto in ogni sano ambiente di divertimento e di cultura [...] intende ora conquistare un altro primato in una importantissima branca degli affari moderni, che interessa particolarmente il Commercio: la Pubblicità. Un piccolo Dispositivo Pubblicità che si applica in pochi secondi al normale Proiettore Pathé Baby permette di eseguire automaticamente la proiezione continuativa, senza arresti né ritorni, di un qualsiasi Pathé Baby di dieci metri di lunghezza. [...] Un Proiettore munito di tale dispositivo e dello speciale Motorino Pathé Baby, uno Specchio di inversione per chi preferisca la proiezione in trasparenza, e un Film: ecco quanto occorre perché avanti alla vostra vetrina, al vostro focale, si fermi l'attenzione di ogni passante.⁸⁴

La Pathé è l'unica casa che intende entrare in tutti i campi di interesse e nel quotidiano, e lo fa esplicitamente attraverso i consigli o l'offerta promozionale (il pacchetto Pathé Baby al costo di 250 lire per es.). Questo esempio, dato dalla rivista sul tema della pubblicità, lo vedremo anche in uno dei seguenti capitoli, nella storia del Sig. Vianzone, dove attraverso il ricordo delle figlie avremo un esempio di utilizzo della proiezione per attirare clienti o semplice pubblico.

L'avventura del Bollettino Pathé Baby dura solo per un anno e mezzo, quasi due. Non siamo in grado di sapere se la diffusione della rivista avesse effettivamente dei riscontri presso il mondo cinedilettantistico, né se la sua tiratura sia stata più o meno vasta. Sicuramente possiamo affermare che risulta imprescindibile, da un'analisi accurata del cinedilettantismo di quel periodo, lo studio e la lettura del Bollettino Pathé, non solo per l'importanza dei dati in esso contenuti sui prodotti della società Pathé, ma soprattutto per capire quali possono essere stati gli usi e le particolarità del passo ridotto in Italia negli anni boom dei film amatoriali.

2.2.4 Cinema

La rivista "Cinema" si presenta agli italiani con il primo numero il 10 luglio 1936. Nata sulle ceneri della precedente "Intercine", durata solo un anno, è frutto di un'idea editoriale voluta da De Feo, che ne è anche Direttore fino al numero del 25 ottobre 1938, quando gli succede Vittorio Mussolini, figlio del Duce e giovane con una certa esperienza alle spalle, fra cui

⁸⁴ *Il Dispositivo Pubblicità*, in *Bollettino della Società Italiana Pathé Baby*, n. 3, dicembre 1928, p. 5

alcuni viaggi negli studios americani. Possiamo sicuramente dire che le pagine della testata saranno fra le più importanti nella critica e nella teoria cinematografica dell'epoca e per molti anni a venire. Ancora oggi le sue inchieste, i suoi articoli e le sue ricerche sono costantemente studiate e frutto di analisi. Questo si deve essenzialmente alle grandi firme che si susseguirono all'interno delle sue pagine, per citarne alcune fra le più conosciute, Rudolf Arnheim, Mario Pannunzio, Corrado Pavolini, Luigi Chiarini, Leo Longanesi. La storia complessa e particolare della rivista, con cambi continui di editori, avvicendamenti di direzione nelle figure di De Feo e Mussolini, due veri personaggi *cinematografici* dell'epoca e gli aspri dibattiti intorno al futuro e al presente del cinema italiano, la pongono come punto di riferimento per i giovani interessati ai problemi teorici e pratici del cinematografo.

Quello che appare interessante ai fini della nostra ricerca sono le pagine dedicate al passo ridotto. La rubrica che racchiude gli articoli e le segnalazioni riguardanti il cinedilettantismo prende il titolo di "Fotografia e passo ridotto", che sarà poi suddivisa in due sezioni, una dal titolo "Fotografia", l'altra dal titolo "Formato ridotto". Nei primi anni della rivista, dal 1936 al 1937, l'appuntamento sarà fisso in ogni numero, fino a divenire sporadico dal 1938 in poi. Al suo interno trovano spazio diversi contenitori che si occupano dei problemi cineamatoriali. Per un'ampia illustrazione del mondo del passo ridotto visioneremo "Fotografia e passo ridotto" e "I primi passi – Manualetto del cinedilettante".

2.2.4.1 Fotografia e passo ridotto

"Fotografia e passo ridotto" è la rubrica principale della rivista "Cinema" dedicata al cinedilettantismo e alla fotografia amatoriale. Al suo interno trovano spazio anche altre rubriche o appuntamenti per il dilettante. Alcuni titoli degli articoli dedicati al passo ridotto in "Fotografia e passi ridotto" sono "Disegni animati in passo ridotto"(n.6 p.237), "Montaggio di passi ridotti" (n.7 p.277), "Come si fanno i titoli?" (n.10 p.394), "La pellicola invertibile" (n.13 p. 34), ecc... Gli scritti più interessanti appaiono però nei primi numeri, rappresentati dall'articolo-saggio sulla situazione del formato ridotto in Italia in quegli anni e che porta il titolo "L'uovo e la gallina – Ragionamento sul passo ridotto in Italia". L'analisi che viene fatta è economica, dunque sui problemi di diffusione e di industria del cinedilettantismo, e sociale, legata alle azioni di Governo e dei cinedilettanti. Ci appare così una situazione del

formato ridotto in Italia completa e interessante come tassello in più per un'analisi del cinema amatoriale.

Innanzitutto viene fatto presente come il cinedilettantismo sia diffusissimo in paesi come gli Stati Uniti e la Germania, mentre in Italia non ci sia stata ancora quell'espansione che pur si sarebbe dovuto aiutare a far nascere. Le ragioni sono plurime, «il massimo ostacolo è di natura economica e risiede negli alti prezzi della macchina da presa e della pellicola vergine - specialmente di quest'ultima»⁸⁵. Per le macchine da presa il problema è la fabbricazione all'estero e non in Italia, oltre alle tasse doganali, delle macchine 16 mm, per cui

sarebbe 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 avessero condotto a termine studi ed esperienza pratiche per una fabbricazione di apparati perfetti. I contingenti fissati per la introduzione delle macchine non sono certo sufficienti a fronteggiare le richieste di materiale e, meno ancora, a secondare una propaganda diretta a diffondere il formato ridotto.⁸⁶

Il problema più annoso rimane comunque quello delle pellicole, sia vergini che positive, che subiscono un grosso sovrapprezzo alla dogana, da questo la spiegazione ad un titolo così stravagante, “L'uovo e la gallina”:

E per questo riguardo sarà bene dichiarare – e subito – che l'industria nazionale (la quale è riuscita in breve volgere di anni a fornirci una degna pellicola standard 35 mm) non può pensare a ingaggiarsi in una pericolosa e costosa concorrenza con potentissime ditte straniere se non sostenuta da un adeguato mercato interno. È la quistione dell'uovo e della gallina! Non si permette l'introduzione del materiale estero (o quanto meno si creano barriere doganali proibitive) per difendere quello nazionale il quale, a sua volta, non può sorgere se prima non si sia formato un mercato interno d'assorbimento!⁸⁷

La rivista dunque cerca di portare in superficie problemi che riguardano principalmente l'industria italiana. L'inadeguatezza che percorre tutta l'industria cinematografica professionale, quella dei film commerciali per intenderci, si avverte anche nell'industria e

⁸⁵ *L'uovo e la gallina – Primo ragionamento sul passo ridotto in Italia*, in *Cinema*, n. 3, 10 agosto 1936, p. 117

⁸⁶ *Ibidem.*

⁸⁷ *Ibidem.*

nello sviluppo del piccolo formato, quasi assente in Italia, e cui le poche ditte che vi partecipano risultano del tutto prive di un piano che guardi ad una produzione di un certo livello e con una certa prospettiva. Inoltre appare palese l'evidenziazione di una certa noncuranza da parte del Governo (che però viene nominato all'inizio dell'articolo come esempio di volontà e organizzazione nella diffusione del cinedilettantismo), a cui sono sicuramente da addebitare gli alti costi di dogana sui prodotti provenienti dall'estero e come soggetto per il quale «il problema non sia stato esaminato dalle competenti autorità nella sua essenza»⁸⁸.

Non vengono certo lesinati validi consigli per risolvere o migliorare la diffusione del cinedilettantismo quali, la riduzione della tariffa doganale distinta in base al formato e la distinzione di tariffa per le pellicole destinate al mercato commerciale, dunque che producono un rientro delle spese, e quelle dedicate al cinedilettantismo, destinate alla pura passione; la divisione del prezzo del caricatore della pellicola e la pellicola stessa, che invece viene calcolato insieme. Questi due piccoli accorgimenti farebbero già accrescere la diffusione del passo ridotto, la cui prima causa di debolezza sono appunto gli alti costi, facendo sì che a scalare anche altri servizi come l'inversione possano avere una riduzione delle tariffe. Un altro problema è la creazione di laboratori per lo sviluppo e la stampa, ancora carenti in Italia, che diano la possibilità al cinedilettante di possedere le proprie copie e avere un negativo originale, per consentire così «il moltiplicarsi dei positivi e lo sviluppo reale del formato ridotto»⁸⁹.

La diffusione del formato ridotto è legata anche alla creazione di cineteche per i cineamatori, cosa già ampiamente sviluppata all'estero. Viene lamentata la poca diffusione di filmati ridotti dal 35 mm, soprattutto per quanto riguarda filmati nazionali, visto che le ditte straniere già da tempo sono presenti sul mercato, come per esempio la Pathé con la cineteca Pathé Baby. Anche qui torna in gioco l'annosa questione dell'Uovo e della gallina: «sono le cineteche che devono dare il passo ai proiettori o viceversa?»⁹⁰.

Queste prime pagine già mostrano una accurata presa di posizione riguardo al problema del passo ridotto e della sua diffusione. Problema che non sfugge ai lettori che rispondono con

⁸⁸ *L'uovo e la gallina – Primo ragionamento sul passo ridotto in Italia*, in *Cinema*, n. 3, 10 agosto 1936, p. 117

⁸⁹ *L'uovo e la gallina – Secondo ragionamento sul passo ridotto in Italia*, in *Cinema*, n. 4, 25 agosto 1936, p. 159

⁹⁰ *Ibidem*. p. 160

lettere contenenti proposte e idee, come l'utilizzo del *passo ridottissimo* per ovviare al costo, seppur basso, che avrebbe un filmino della durata di mezz'ora, cioè 400 lire:

Noi stessi pensavamo di invocare tale tasto in una delle prossime puntate: ben lieti di esprimere oggi il nostro avviso favorevole in merito. Riteniamo che il passo ridottissimo 8-9mm debba essere incoraggiato e divulgato con larghezza.⁹¹

Dopo queste prime problematiche affrontate a livello generale, le altre sezioni di "Fotografia e passo ridotto" analizzano le problematiche pratiche interne al mondo del cinema amatoriale.

2.2.4.2 I Primi passi – *Manualetto del cinedilettante*

"Primi passi" è una sotto rubrica di "Fotografia e passo ridotto" e si presenta come un vero e proprio *manualetto del cinedilettante* a puntate. Non è presente in tutti i numeri della rivista, nei primi anni appare puntualmente, negli ultimi la sua presenza si fa saltuaria. Si occupa principalmente di problemi tecnici legati al risultato estetico dell'immagine finale, cioè «l'adozione intelligente ed utilitaria della macchina stessa»⁹².

Così come presentato nell'editoriale iniziale:

Anni or sono le prime macchine da presa cinematografica per amatori furono chiamate le "motociclette del cinema" quasi a distinguerle dall'auto rappresentata dal complesso meccanico-ottico dell'apparecchio da presa destinato ai professionisti. Ma la motocicletta, con l'andare degli anni, si è accostata alla bicicletta; [...] La bicicletta è alla facile portata di tutti, anche dei bambini; ed ecco che le piccole camere da presa sono scese sino ai fanciulli ed hanno consentito il formarsi di tutto un mondo inteso a completare, integrare, sostituire quello della fotografia, se pure gradualmente.⁹³

Nel secolo della meccanica e della tecnologia il cinema è riuscito, e deve riuscire, a rappresentare l'elemento chiave di questo cambiamento, quello che arriva a tutti attraverso la semplicità. La sostituzione alla fotografia appare oggi quasi come una sbiadita chimera, allora non era così difficile trovare cenni di questo tipo. Il passo ridotto ha sicuramente aperto le porte ad una concezione nuova della cinematografia: puntando ad un dispositivo semplice e

⁹¹ *L'uovo e la gallina – Breve intermezzo*, in *Cinema* n. 5, p. 197

⁹² *I primi passi – Manualetto del cinedilettante*, in *Cinema*, n. 2, 25 luglio 1936, p. 76

⁹³ *I primi passi – Manualetto del cinedilettante*, in *Cinema* n. 1, 10 luglio 1936, p. 22

maneggevole, simile per certi versi alla macchina fotografica, porta la riproduzione del movimento alla piena accessibilità, accostando e scalzando l'immagine *souvenir fixe*, ed inserendo al suo posto un *souvenir mouvement*, vero oggetto-soggetto di questo secolo.

La rubrica non vuole presentare

delle istruzioni puramente meccaniche, almeno in un primo momento. Vogliamo solo introdurre tanto il fotografo (possibile e potenziale cine-dilettante), quanto il possessore di piccole macchine cinematografiche, verso la conoscenza esatta di alcune norme che possono consentire agevolmente un impiego intelligente degli apparati, il risparmio nel consumo della pellicola, l'uso della stessa con vivace intelligenza ai fini di una artistica ripresa.⁹⁴

Nel primo appuntamento della rubrica, viene rimarcata la differenza fra la macchina fotografica e la macchina da presa per dilettanti, che non necessita delle stesse procedure e delle stesse tecniche. Il primo passaggio da fare è quello di «esercitarsi a tenere saldamente la macchina in mano»⁹⁵. Il tremolio delle immagini cinematografiche è un problema per il cinedilettante e non produce un buon risultato, cosa che invece in fotografia può reggere. Secondo fattore fondamentale è «addestrarsi ad usare la macchina in qualunque posizione»⁹⁶.

Ogni nervosismo, ogni mossa rapida, darebbero luogo ad oscillazioni ed a tremolii tali da annullare l'effetto cinematografico della presa. Occorre pensar sempre che non ci troviamo con un apparato fotografico destinato a darci un'immagine da conservare od ingrandire e che può in certi casi trarre bellezza e dinamismo da una ripresa effettuata in qualunque maniera, ma abbiamo a disposizione una macchina cinematografica che deve darci un film che giudicheremo solo in proiezione. E ripetiamo, se le immagini che appariranno sullo schermo risulteranno saltellanti, a nulla varrà il senso dell'inquadratura o della nitidezza e bellezza fotografica: cinematograficamente il risultato sarà negativo.⁹⁷

Dopo aver posto le basi per una netta differenziazione fra l'apparecchio fotografico e quello cinematografico, dunque fra la presunta staticità del primo, che ci regala oggetti da

⁹⁴ *I Primi passi – Manualetto del cinedilettante*, in *Cinema* n. 1, 10 luglio 1936, p. 22

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *I Primi passi – Manualetto del cinedilettante*, in *Cinema*, n. 4, 25 agosto 1936, p. 160

⁹⁷ *I primi passi – Manualetto del cinedilettante*, in *Cinema*, n. 2, 25 luglio 1936, p. 76

conservare, e la dinamicità del secondo⁹⁸, cui l'insieme di istantanee ci regala il movimento, la rubrica ci indirizza verso una conoscenza della macchina e delle sue possibilità. Per le pure qualità tecniche delle singole apparecchiature le pagine del *manualetto* rimandano alle istruzioni riguardanti le macchine da presa, queste infatti «sono distribuite ad ogni acquirente dalla Casa produttrice e vanno osservate e studiate con cura meticolosa»⁹⁹. Per tutto ciò che riguarda la ripresa e l'arrivo ad un coscienza cinematografica da parte del cineamatore, le numerose puntate del *manualetto* saranno un buon punto di inizio.

I soggetti saranno i piani, i movimenti, le luci, il montaggio, ecc... Quello che è fondamentale ricordare è che «Dalla stessa individuazione del soggetto e dai sentimenti che esso ci suggerisce, derivano le inquadrature diverse, le prese differenti che dobbiamo compiere»¹⁰⁰.

⁹⁸ «Il cinema, ripetiamo, è dinamismo e richiede, in conseguenza, il movimento.», da *I Primi passi – Manualetto del cinedilettante*, in *Cinema*, n. 5, 10 settembre 1936, p. 197

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ *I primi passi – Manualetto del cinedilettante*, in *Cinema*, n. 4, 25 agosto 1936, p. 160

3. Breve storia del formato ridotto

Se il 1895 viene considerato come l'anno di nascita del cinema, inteso come cinema professionale e in senso lato, è altrettanto certo che quella stessa data può essere riferita alla nascita del cinema amatoriale. È vero infatti che all'inizio della sua storia, nel cinema, non esisteva una differenza fra apparecchi amatoriali ed apparecchi professionali, ma anzi era normale riprendere delle scene di vita quotidiana oppure riprodurle nei film. Inoltre nei primi anni di diffusione della cinematografia, dunque in anni convulsi e pieni di vivacità a livello produttivo e creativo, non vi era una vera e propria regola sull'utilizzo di un formato standard da impiegare, ma ognuno era libero di avvicinarsi al formato più adatto alle proprie esigenze, anche perché, in differenti Stati vennero creati parallelamente differenti macchine e pellicole. Tutte le pellicole erano col supporto in nitrato di cellulosa, dunque la preferenza si basava principalmente sulla qualità dell'immagine dipesa dalla grana e dalla grandezza dell'aspect ratio, elementi che rendevano, e rendono, in termini qualitativi. Furono soprattutto motivi economici e di mercato che spinsero le case cinematografiche a distinguere il settore professionale da quello a passo ridotto: quest'ultimo infatti poteva avere più diffusione rivolgendosi ad un possibile target più ampio. Già nell'ottobre del 1906 compare sul mercato una prima macchina amatoriale: l'Amateur Kinetograph di Oskar Messter, inventore fra l'altro della croce di Malta, dotato di apparecchi per lo sviluppo, la perforazione e la stampa, con pellicola 35 mm, in versione professionale e amatoriale. L'anno dopo Filoteo Alberini, grande inventore cinematografico, costruì in Italia una macchina per il passo ridotto con possibilità di caricamento in piena luce. Prima della fine dell'ottocento erano state create o brevettate anche pellicole di formato 17,5 mm per apparecchi espressamente dedicati al mondo amatoriale, come il Biomak o il Birtac, quest'ultimo di discreto successo e funzionante attraverso l'impressione di metà pellicola 35 mm, che successivamente veniva divisa. Il 17,5 mm, con perforazioni laterali simili al 35 mm, sarà il protagonista nell'ideazione del primo sistema completo e accessoriato per il cinema amatoriale: il Cine-Parvus di Vittorio Calcina. Calcina fu dal 1895 Agente generale per l'Italia dei Fratelli Lumière e nella collezione di macchine posseduta dal Museo Nazionale del Cinema di Torino, è possibile vedere e comprendere l'evoluzione degli apparecchi nel passare degli anni. Calcina aveva il compito di riprendere e diffondere il cinematografo a Torino per conto dei Fratelli Lumière, e fu un vero pioniere in questo campo. Divenne infatti l'operatore ufficiale

della Casa Reale dei Savoia già nel 1896, e aprì nello stesso anno, il primo cinema torinese, una piccola saletta in via Po, che poi trasferì in via Vittoria 25 nel 1898. L'importanza del Cine-Parvus è data dalla possibilità di compiere tutti i passaggi di laboratorio (riduzione, stampa, proiezione) con poche macchine e soprattutto con macchine relativamente semplici da utilizzare. Essendo l'unico fabbricante in Italia della pellicola 17,5 mm, Calcina pensò di poter sfruttare il mercato, soprattutto quello familiare, gli istituti e i cinematografi ambulanti. Purtroppo il sopraggiungere della guerra bloccò la commercializzazione. Tuttavia apprendiamo dai documenti conservati nell'Archivio Cartaceo del Museo Nazionale del Cinema che le possibilità del Cineparvus erano effettivamente competitive. Veniamo così a sapere che «il quadro di proiezione è di m. 1,20 x 0,80», e che la

Specialità di detto apparecchio è l'uso di una pellicola larga metà della normale (formato che si può facilmente ottenere tagliando in mezzo la pellicola vergine positiva d'uso comune). Ciò porta un grande vantaggio nella spesa, il positivo così ridotto costando appena un quarto della normale misura, poiché si può riprodurre qualsiasi scena con un metraggio di positiva $\frac{1}{4}$ del negativo.

Il prezzo di costo ante guerra dell'apparecchio di proiezione in parola, si aggirava sulle L. 100 (cavalletto compreso) prezzo di assoluta concorrenza che, anche con l'odierno naturale aumento, permette di affermarsi sicuramente contro tutti gli apparecchi simili che si trovano in commercio (il cui prezzo varia dalle 1.000 alle 3.500 L.).¹⁰¹

Gli unici esemplari di apparecchiature del Cineparvus ancora esistenti mostrano effettivamente una certa semplicità, rivelata dalla struttura, sia il riduttore dal 35 mm che la macchina titolatrice, così come il proiettore, presentano una forma quadrata o rettangolare contenente gli ingranaggi veri e propri, accessibili dall'esterno attraverso apposite manovelle. Sembra così in effetti che l'unica causa della non larga commercializzazione del Cineparvus sia da ricercare nelle cause economiche e tempistiche dell'epoca.

Altra faccenda fu invece l'approccio e il successo degli apparecchi Pathé, la casa cinematografica che si può veramente definire come il leader incontrastato del settore amatoriale, almeno fino alla fine degli anni trenta. L'avventura Pathé nel passo ridotto comincia quando la sua posizione nel mercato commerciale internazionale inizia ad entrare in crisi. La ditta Pathé è la prima casa cinematografica ad avere una visione totale del cinema, tecnica ed industriale, che tocca i vari aspetti e le diverse possibilità della cinematografia. I

¹⁰¹ Fondo Calcina, Museo Nazionale del Cinema di Torino, A327/4-5

documentari giornalistici, i «Film d'Art», il cinema amatoriale, la grande distribuzione, il film sonoro, ecc, sono solo alcuni dei tantissimo campi in cui la Pathé si è cimentata, con maggiore o minore fortuna. Nel campo cineamatoriale la Pathé è stata una delle prime ad avere delle geniali intuizioni, come per esempio la pellicola infiammabile. Quando in una Francia ancora per la maggior parte agricola, con pochi centri urbani estesi, Pathé pensò di arrivare là dove il cinema comunemente conosciuto non poteva arrivare, ecco arrivare il Pathé Kok (Tavola VII), il Pathé Baby e il Pathé Rural. Il primo, forse il meno conosciuto, esce nel 1912, sia in Europa che negli Stati Uniti dove viene chiamato Pathescope. Utilizza una pellicola di 28 mm, ininfiammabile (anche se i negativi risultano su supporto nitrato), molto vicina come formato e dimensioni al 35 mm ed è il primo vero formato pensato da Charles Pathé per il cinema amatoriale. Risulta come il primo vero complesso di apparecchiature complete che rende possibile al cineamatore sia la ripresa che la proiezione. La Pathé inoltre sviluppò anche una cineteca ridotta dal formato standard e disponibile per le famiglie e i dilettanti. Si calcola che verso la fine della produzione del Pathé Kok siano state ridotte su 28 mm il gran numero di 2000 pellicole. La sua fortuna arriverà fino agli anni venti, ma ancora l'elevato costo non permise una diffusione piena e per tutti degli accessori Pathé Kok. Il Pathé Rural (immagine 8/11 mm) invece, pensato già nel 1924 e realizzato solo nel 1927, con pellicola di formato 17,5 mm, avrà una discreta fortuna fino alla sempre maggiore diffusione del 16 mm Kodak. Scopo principale del Pathé Rural era, lo dice il nome, diffondere la cinematografia nei tanti paesi francesi di campagna lontani dalle grandi città. L'apparecchiatura semplificata e snella permise una diffusione abbastanza ampia del Rural, anche se questo avvenne in gran parte solo nel territorio francese. Infatti la particolare tipologia del formato non permise un pieno sviluppo nel mercato. La vera grande impresa nel cinema amatoriale della Pathé sarà invece il Pathé Baby. La pellicola 9,5 mm (immagine 6,5/8,5 mm) avrà infatti grande successo, tale da rimanere il protagonista incontrastato del formato ridotto fino all'arrivo dell'8 mm e un po' oltre. La sua diffusione avverrà soprattutto in Europa, ma inizialmente anche in America vi sarà una discreta espansione. Il Pathé Baby venne venduto ad un prezzo minore e anche attraverso vantaggiosi pacchetti o promozioni particolari che lo rendevano altamente concorrenziale. Ebbe così modo di diffondersi rapidamente e in quantità poiché il prezzo, seppur rimanendo ancora nell'ambito degli hobby costosi, era comunque più accessibile di qualsiasi altro apparecchio fino ad allora sul mercato. Il costo così basso era dovuto alla dimensione del formato: infatti da una normale pellicola standard era possibile ricavare tre

pellicole 9,5 mm (Tavola VIII). Il sistema Pathé Baby ovviamente disponeva di pellicola safety e malgrado il piccolo formato, possiede un'aspect ratio molto vicina e comparabile a quella del 16 mm.

In un film 9,5 come in uno 16 m/m, vi sono 132 fotogrammi ogni metro, essendo la distanza intermedia tra due perforazioni di cm. 7,54 [...]. Le bobine piccolo modello della Pathé sono della lunghezza di 9 metri, e contengono almeno 1200 fotogrammi. Il film 35 m/m comporta 52 fotogrammi al metro. Tutto ciò basta a dimostrare la convenienza del formato 9,5 in confronto di qualsiasi altro formato. [...] Se si giudica – ed è così che si deve giudicare – che il migliore film è quello che da la più grande immagine sul più piccolo spazio, il Pathé Baby si trova nettamente alla testa di tutti, perché il suo coefficiente d'utilizzazione (rapporto fra la superficie delle immagini e la superficie totale del supporto del film) è del 78%, quindi prossima all'unità e superiore a quello di tutti gli altri formati.¹⁰²

La Pathé riuscì così a inserire sul mercato un apparecchio unico, completo di tutti gli accessori. Da ricordare sono la facilità di utilizzo del proiettore, con la pellicola che si caricava e scaricava automaticamente dopo averla montata, di cui i primi esemplari manuali e in seguito dotati di motorino elettrico. Inoltre grande importanza ebbe la riduzione di film 35 mm in formato 9,5 mm. Se già con il Pathé Kok vennero prodotti centinaia di film, col Pathé Baby i cataloghi dei films (Tavola IX) disponibili per il noleggio o la vendita erano centinaia in ogni paese. I soggetti erano di svariati tipo, si trovavano le comiche più recenti, i cartoon per i bambini, documentari su qualsiasi argomento, i giornali con le novità dal mondo, etc... L'utilizzo delle bobine era semplificato al massimo: le pellicole, contenute in piccole “cassette métallique noire” (di nove, venti e più metri), erano al riparo da qualsiasi agente esterno e pronte per la proiezione. Inoltre, per il cineamatore, la Pathé aveva anche introdotto lo sviluppo ad inversione, che permetteva di utilizzare la stessa pellicola negativa ripresa e portarla al positivo: un vero risparmio per il cinedilettante. La diffusione del 9,5 mm era accompagnato anche, in alcuni paesi, da riviste editte dalla stessa società, si vedano “Le Cinéma Chez Soi” in Francia e il “Bollettino della Società Italiana Pathé Baby” in Italia. Le pagine di queste riviste rappresentano oggi, così come allora, un incredibilmente ampio catalogo di notizie e informazioni circa il cinema amatoriale della Pathé.

Qualche mese più tardi dell'introduzione sul mercato della pellicola 9,5 mm, fece il suo ingresso nel mondo dei cinedilettanti la pellicola di formato 16 mm (immagine 7,6/10,5 mm),

¹⁰² *La macchina da presa*, in *Il Cine-dilettante*, n. 2 Anno 2, Febbraio 1931, p. 20

della società Eastman Kodak. Questa venne appositamente creata per il mondo amatoriale, ma divenne ben presto il secondo formato utilizzato in campo professionale. Anch'essa safety, il 16 mm è la pellicola che unisce un costo "poco" elevato a delle qualità notevoli. Molte ricerche che introdussero nelle pellicole novità di un certo livello vennero tutte effettuate (e testate) precedentemente sulla pellicola 16 mm. L'introduzione del colore e del suono nel mondo cineamatoriale, rappresentarono uno dei punti di forza di questo formato. Il 16 mm dona al dilettante di cinematografia la possibilità di "avvicinarsi" il più possibile al cinema professionale, di sognare di fare del cinema "vero". Negli anni trenta la Kodak introdusse il formato 8 mm, un'ulteriore passo in avanti nella riduzione del supporto, e quindi di risparmio economico. L'8 mm era anche chiamato doppio 8, perché derivata da un 16 mm e perché si aveva a disposizione un rullo con due 8 mm attaccati da inserire nella cinepresa, in modo da impressionare prima una parte e poi l'altra, unendo alla fine le due parti. In questo modo si riducevano alcuni passaggi, semplificando il lavoro del dilettante.

3.1 Le caratteristiche tecniche

La diffusione della cinematografia, di qualunque tipo essa sia, normale e commerciale o a passo ridotto, dipende prima di tutto da caratteristiche tecniche che possono ostacolare o aiutare l'evoluzione di un determinato formato. Nel caso del passo ridotto, la diffusione dipende tantissimo dalla qualità e dalla distribuzione che accompagnano la i vari materiali in commercio: per esempio una buona quantità di film impressionati e disponibili per i cineamatori sono un buon punto di partenza, così come la creazione di apparecchi di semplice uso. Si rivelano dunque di particolare interesse alcune osservazioni tecniche atte a favorire il processo tecnologico del passo ridotto.

3.1.1 I supporti

Come ben sappiamo le pellicole sono alla base della cinematografia e ne sono il materiale fondante. Il cinema amatoriale utilizza tre tipologie di pellicole: negativo, positivo e

invertibile¹⁰³. Le pellicole 9,5 mm della Pathé, 16 mm e 8 mm si trovano in supporto negativo, positivo ed invertibile. Il sistema a inversione deriva dalla fotografia a colori (autocromia). Questa caratteristica è tipica delle pellicole a passo ridotto perché riduce notevolmente i costi e i passaggi fra un'operazione e l'altra, e nel positivo finale la grana risulta più fine, formando dunque un'immagine più netta e qualitativamente alta. Il suo supporto può essere composto da cellulose, ozaphan, acetato e poliestere. Questi materiali si differenziano per le loro qualità e caratteristiche. La cellulose è formata da un misto di nitrato di cellulosa e canfora ed è altamente infiammabile. Ad una certa temperatura inizia a decomporsi formando gas tossici che provocano esplosioni. Viene utilizzata su supporto 35 mm dalla nascita del cinema fino agli anni cinquanta, quando viene deciso di renderla illegale. La pellicola al nitrato tuttavia possiede una buona elasticità e mantiene la sua flessibilità più a lungo rispetto agli altri supporti. Non è stata mai utilizzata nel passo ridotto a causa della sua alta infiammabilità, anche se è probabile un suo impiego nei negativi 9,5 mm:

Le copie positive del 9,5 mm sono sempre state fatte su pellicola ininfiammabile; alcune copie su pellicola ininfiammabile a 9,5 mm, vendute dalla Pathé, però, vennero realizzate da negativi duplicati i cui negativi originali erano al nitrato. I materiali al nitrato vennero conservati dalla Pathé e non vennero mai distribuiti in tale forma al pubblico.¹⁰⁴

Arrivando direttamente dalla divisione in due del formato standard, il 17,5 mm utilizzerà spesso il supporto nitrato; proprio questa forse è da considerarsi come una delle cause del suo poco sviluppo nel campo amatoriale (almeno fino all'arrivo del Pathé Rural alla fine degli anni venti). Ancora negli anni trenta però ci si domanderà ancora quanto effettivamente la pellicola di cellulosa sia pericolosa e inadatta all'uso dei dilettanti. È il caso della "Rivista Italiana di Cinetecnica", nel n. 6 del 1931 infatti ci si chiede:

La pellicola ininfiammabile è proprio indispensabile? Per rispondere a questa domanda, bisogna anzitutto rispondere all'altra: la pellicola con supporto di cellulosa è proprio così pericolosa come si dice? Attorno alla pellicola cinematografica si è andato formando un'atmosfera di favolosa paura. Se la pellicola, anziché di cellulose, fosse di dinamite, non godrebbe fama peggiore. [...] di altri

¹⁰³ «Il materiale negativo può anche essere invertito, mediante l'impiego di bagni appropriati; però, date che l'inversione, per dar buoni risultati, richiede talune speciali proprietà fotochimiche dell'emulsione, le ditte fabbricanti hanno messo in commercio tipi speciali di pellicola ad emulsione specialmente adatta all'inversione». Da Ernesto Cauda, *La cinematografia per tutti*, Ed. Hoepli, Milano, 1931, p. 32

¹⁰⁴ Brown H., Patton K., *Come trattare le vecchie pellicole*, in *Griffithiana* n. 29-30, Settembre 1987, p. 67

elementi bisogna tener conto. Anzitutto del fatto che il cinedilettante – per quanto di modesta levatura – è sempre più colto, più abile, e quindi più prudente[...]; secondariamente dell'altro fatto che il pericolo che può presentare un proiettore per dilettante, munito di una lampadina di modesta potenza, non può neppur lontanamente essere messo in confronto con quello che può offrire un proiettore per cabina professionale.¹⁰⁵

Bisogna dire che all'epoca il cinedilettante andava cercando il materiale più economico desiderando di non perdere in qualità. Per questi motivi il 9,5 mm rappresentava il connubio fra queste due varianti, anche se la qualità dell'immagine rimaneva, per esempio, inferiore al 17,5 mm, che possedeva una grana più fine, e dunque dava un'immagine più definita. L'acetato risultava più costoso del nitrato, “dimodochè buona parte del vantaggio economico che si potrebbe ottenere colla diminuzione del formato, viene frustrata dal maggiore costo del supporto in acetil-cellulosa”¹⁰⁶. Ma il supporto in cellulose portava anche ad un'altra preoccupazione, legata al diffondersi del cinema in ambiti privati come le scuole, le chiese, etc... Le pellicole raccolte sotto forma di collezioni private o a scopo educativo che non fossero state di formato 9,5 o 8 mm, potevano contenere films in nitrato che con l'andare del tempo e dell'incuria avrebbero causato grossi danni. Infatti, l'esistenza di regolamenti che garantiscano l'uso di supporto nitrato in determinati ambienti e con determinate precauzioni, non sfiorano l'ambito e la produzione privata, anche perché sarebbero di difficile controllo. Ma, non rappresentano tali raccolte,

e l'uso delle pellicole stesse, ragioni di gravi rischi e pericoli per coloro che se ne servono? Sarebbe quindi opportuno che lo Stato, custode geloso della incolumità pubblica, preoccupandosi del problema, disponesse severe norme per obbligare chiunque fabbrichi pellicole destinate ad usi dilettantistici o educativi, ad usare solo pellicole di acetato di cellulosa, sull'esempio, del resto, già fornitoci dalla Francia, con l'ormai universale formato 9,5 mm, meglio conosciuto come «formato Pathé Baby».¹⁰⁷

La pellicola in acetato era inizialmente in diacetato, dal 1923 e fino agli anni quaranta, quando poi si è deciso di utilizzare il triacetato, introdotto nel 1936. La si riconosce per aver riportato

¹⁰⁵ *La pellicola infiammabile è indispensabile?*, in *Rivista Italiana di Cinetecnica*, Anno IV n. 6, Giugno 1931, p.20

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Celluloide e acetato di cellulosa*, in *Cinedilettante*, n. 3, Marzo 1931, p. 16

sul lato delle perforazioni la scritta "Safety film". Le sue particolarità sono la stabilità, che consente poche deformazioni (se mantenuta correttamente), e l'alta flessibilità. Contrariamente al nitrato non produce gas ad alte temperature ma sviluppa invece una serie di malformazioni al supporto. Si è scoperto solo molti anni dopo la sua introduzione sul mercato che il supporto in acetato soffre della cosiddetta sindrome acetica, trasmissibile ad altre pellicole, determina il lento ma inevitabile decadimento del supporto e del colore. Come detto precedentemente, questo supporto è il principale, se non l'unico, utilizzato per i formati 9,5 mm, 8 mm e anche per il 16 mm. La pellicola all'ozaphan si diffonde negli anni trenta, soprattutto in Germania dove avrà successo fino agli anni sessanta e verrà utilizzata sul formato 16 mm. La particolarità di tale supporto è che l'immagine, contrariamente agli altri supporti, non viene registrata sull'emulsione ma sul supporto di cellulosa, ed inoltre la copia è possibile saltando il passaggio del negativo: cioè avviene da positivo a positivo. L'ultimo supporto arrivato sul mercato, durante gli anni cinquanta, è il poliestere, è ad oggi il più utilizzato e il più resistente. Quest'ultimo supporto così come l'ozaphan e l'acetato, sono pellicole di sicurezza. Negli anni trenta, così come oggi, esisteva una regolamentazione abbastanza rigida sull'esame di tali pellicole.

In Germania sono state emanate speciali e tassative disposizioni per l'esame della pellicola di sicurezza. Una pellicola di sicurezza, dopo un perfetto lavaggio, ed esposta all'aria asciutta, non deve prender fuoco al disotto di 300° C.; il tempo di combustione di una striscia della stessa, in posizione orizzontale, larga 16 mm. e lunga 30 cent., non deve durare di meno di 45 secondi; non meno di 30 per una pellicola al di sotto di 0,08 mm. di spessore.¹⁰⁸

Le pellicole si differenziano inoltre per lo strato sensibile che, indicativamente, in quegli anni si divide in ortocromatico e pancromatico. Tendenzialmente fra i due non vi sono grosse differenze. Entrambi sono sensibili a tutti i colori dello spettro, anche se il pancromatico, cui è aumentata la sensibilità per il rosso e il verde, è molto più sensibile e recepisce i colori «in gradazioni dal bianco al nero i valori cromatici quali li percepisce l'occhio umano; essi danno una resa esatta della tonalità dei colori, nonché effetti di maggior plastica ed eliminano in buona parte la necessità della truccatura¹⁰⁹». Esistono anche pellicole superpancromatiche,

¹⁰⁸ Ernesto Rust, *Problemi tecnici della cinematografia educativa*, in *Cinema ed educazione*, Pubblicazione dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa, Roma, 1934, p. 265

¹⁰⁹ Ernesto Cauda, *La cinematografia per tutti*, 1931, p. 33

ossia provviste di una grande sensibilità nella ricezione dello spettro. Questo tipo di pellicole ha trovato fortuna negli anni trenta ed è stata molto utilizzata nel cinedilettantismo. È il caso della Super-Sensitive della Kodak, che permetteva riprese sia di giorno che con la scarsa illuminazione notturna: infatti possedeva una rapidità di impressione doppia rispetto alla pancromatica, così da avere «ampie esposizioni con le più piccole aperture di diaframma. Si ottiene da ciò, una più grande profondità di campo e alla proiezione sullo schermo si hanno delle immagini più nette.¹¹⁰» Si trovano pellicole Pathé Baby con sistema «normale, ortocromatico, pancromatico o superpancromatiche, bianche e nere o a colori col sistema additivo¹¹¹». Il 16 mm della Kodak è con emulsioni «ordinarie, ortocromatiche, pancromatiche e superpancromatiche in bianco e nero oltre ai tipi a colori sia del sistema additivo che sottrattivo¹¹²». L'8 mm sarà diffuso invece con «pancromatiche e superpancromatiche bianche e nere o a colori col sistema sottrattivo¹¹³». Le altre importanti innovazioni avvenute per mezzo del supporto si devono all'introduzione del colore e del sonoro. Il colore inizia a essere sperimentato anche prima degli anni venti, ma sarà solo nel 1928 che la Kodak introdurrà il famoso Kodacolor (basato su un sistema additivo a tre colori) sul 16 mm. La Pathé invece diffuse il 9,5 mm a colori dal 1937. L'8 mm a colori fu diffuso a partire dal 1936 con sistema Kodachrome (basato su un sistema sottrattivo a tre colori), un anno dopo l'utilizzo dello stesso sul 16 mm. L'Agfa invece introdurrà nel 1932 una sua pellicola a colori, venendo così «a completare l'offerta dell'attuale film Kodacolor per la cinematografia a colori ad uso dei dilettanti. Si tratta di una pellicola a reticolato lenticolare sul tipo di quella della casa Kodak e che potrà essere usata senza modificazioni degli apparecchi che si servono della pellicola in bianco e nero¹¹⁴».

Il sonoro si diffuse nelle pellicole a passo ridotto negli anni trenta. Fu il 16 mm il primo ad essere modificato per l'inserimento della pista sonora. Vennero infatti tolte le perforazioni da un lato e vi si inserì la colonna sonora. Il 17,5 mm utilizzava lo stesso sistema del 16 mm. Nel 1937 anche il 9,5 mm iniziò l'utilizzo del sonoro, che avvenne riducendo una parte dell'aspect ratio. Per quanto ne sappiamo, almeno fino al 1942, non esistevano tipi sonori di 8 mm.

¹¹⁰ *La pellicola pancromatica "Super-Sensitive" Cine-Kodak*, in *Rivista Italiana di Cinetecnica*, Anno IV n. 12, Dicembre 1931, p. 20

¹¹¹ Enrico Costa, *Il cinelibro (passo ridotto)*, Milano, Hoepli, 1942, p. 148

¹¹² *Ibidem.* p. 146

¹¹³ *Ibidem.* p. 149

¹¹⁴ *Il Cinedilettantismo nel 1931*, in *Rivista Italiana di Cinetecnica*, Anno V n. 1, Gennaio 1932, p. 30

3.1.2 *Gli apparecchi da presa*

Vista la grande quantità di macchine da presa dedicate al passo ridotto, immesse sul mercato dai primi del novecento, non è possibile dare un quadro dettagliato della situazione. Si darà qui soltanto una visione generale per quel che riguarda gli apparecchi più utilizzati o con caratteristiche particolari.

Per iniziare possiamo dire che

è chiamato cinecamera o macchina di presa un apparecchio le cui funzioni principali sono quelle di contenere un certo quantitativo di pellicola cinematografica vergine, di trasportarla in modo adatto dietro ad un'apertura detta finestra, innanzi a cui un obiettivo vien regolato in modo da fornire un'immagine ben netta sulla stessa pellicola del soggetto da cinematografare, di esporre per un tempo determinato detta pellicola e di riavvolgerla in una bobina per poterla poi asportare dalla camera per sottoporla ai trattamenti chimici necessari.¹¹⁵

Non era però inusuale trovare, soprattutto all'inizio della cinematografia per dilettanti, macchine da presa che potevano trasformarsi in proiettori. È il caso dell'apparecchio Mirographe (Tavola X), creato nel 1900 e di nazionalità francese, con pellicola 21 mm, adattabile, grazie anche alla sua forma semplice e maneggevole, come proiettore. A lui si deve la pubblicità con cui «appare per la prima volta in Francia il termine «Cinématographe d'Amateur», a definire i probabili acquirenti cui si rivolgeva¹¹⁶». Le macchine da presa possono dividersi in apparecchi a mano ed a motore. Quelli a mano sono generalmente di prima generazione e non garantiscono un movimento libero da parte del cineamatore; è stato così introdotto il motore, che può essere fisso separabile. L'altra differenza fondamentale, riscontrata anche nelle analisi delle riviste, è il caricamento, che si suddivide in due tipologie, quella che avviene mediante bobine, e quella con caricatore. La prima risulta più ostica e bisognosa di accorgimenti tecnici, non a caso era utilizzata per il formato 16 mm, solitamente più difficoltoso e professionale. Questo sistema prevedeva il caricamento di due bobine, una con la pellicola vergine, l'altra di raccoglimento. La difficoltà era data dai passaggi che la pellicola doveva effettuare per arrivare alla finestra di esposizione. La seconda tipologia, cioè il caricatore, venne usato le prime volte per la camera Movette della Kodak, uno dei primi

¹¹⁵ Enrico Costa, *Il cinelibro (passo ridotto)*, Milano, Hoepli, 1942, p. 3

¹¹⁶ Giuseppe Valperga, *Il formato ridotto*, Torino, Museo Nazionale del Cinema, 1983, p. 9

esempi di sistema completo per cineamatori. Il caricatore consiste semplicemente in una scatola di varie misure (dipendenti dalle camere utilizzate), in cui troviamo, nella parte superiore, la pellicola vergine, e nella parte inferiore la cavità vuota dove andrà a posizionarsi ad esposizione avvenuta. Anche questo accorgimento è stato introdotto per via del risparmio della pellicola e della semplicità.

Col caricatore si ha naturalmente anche un certo sciupio di pellicola ma più ridotto perché questa specie di scatoletta allungata contenente la pellicola da esporre vien messa in contatto con la parte posteriore del corridoio e quindi la zona perduta è ridotta solo a pochi fotogrammi.¹¹⁷

Le camere da presa hanno anche la possibilità di modificare la velocità di registrazione delle immagini. Normalmente, nel formato ridotto, la velocità è di 16 f/s. Molte macchine però hanno almeno un'altra opzione di velocità, o 8 o 12 f/s, se non addirittura una scelta molto più vasta, dipendente dalla tipologia e dal costo. Questi accorgimenti servivano al cinedilettante per rendere le riprese nei più svariati modi offrendo ritmi diversificati (come per es. il ralenty o la maggior velocità). Ovviamente gli apparecchi da presa erano anche dotati di differenti obiettivi, fissi o variabili (è il caso di molte macchine per 16 mm). Insieme agli apparecchi da presa erano in commercio molti accessori, tra cui il treppiede, lenti addizionali (come la serie Hermagis per il 9,5 mm¹¹⁸), filtri, titolatrici e molto altro.

Così come i supporti, anche le macchine da presa si possono suddividere in base al formato della pellicola. Le macchine da presa più conosciute risultano essere quelle della Kodak, le Cine-Kodak, le motocamere Pathé Baby e la Movex dell'Agfa. La Cine-Kodak (Tavola XI), che utilizza 16 mm, si trova in quattro modelli: B, BB, K e M. Sono tutti con motore a molla e si differenziano per l'obiettivo in dotazione. Possiedono tutti e quattro «un contatore indicante automaticamente la quantità di film svolto e quello ancora disponibile¹¹⁹». Anche la Movex dell'Agfa, disponibile in diversi modelli, utilizza la pellicola 16 mm. Nel caso del modello Movex 30, disponibile dal 1932, si tratta di una macchina particolarmente completa e adatta a differenti scopi, vista la sua dimensione molto ridotta. Può contenere rulli di 15 m. o 30 m., ed ha tutte le opzioni di macchina, come il regolatore della velocità e il contatore, così come la messa a fuoco, nello stesso lato. Un altro modello invece è la Movex 16-12:

¹¹⁷ Enrico Costa, *Il cinelibro (passo ridotto)*, Milano, Hoepli, 1942, p. 5

¹¹⁸ Si veda a proposito: *Le lenti di avvicinamento marca Hermagis*, in *Bolettino della Società Italiana Pathé Baby*, n. 10-11, Luglio-Agosto 1929, p. 5

¹¹⁹ Ernesto Cauda, *La cinematografia per tutti*, Roma, 1931, p. 55

esso è munito di motore a molla capace di trascinare l'intero contenuto delle cassette di caricamento (12 m.). Un disco contatore, situato nella parte superiore della macchina e cioè direttamente visibile dall'operatore, serve a controllare durante la ripresa il consumo di pellicola. Il Movex è munito di anastigmatico «Agfa-Kine» f: 3,5 con lunghezza focale 20 mm. e che può essere diaframmato sino a f: 22.¹²⁰

La Pathé invece introdusse sul mercato un apparecchio con manovella, utilizzato almeno fino agli anni trenta, e successivamente la Motocamera (Tavola XII), introdotta nel 1928. Per il primo modello, per cui era «necessario l'uso del treppiede, la Casa creò il piccolo motore a molla da applicare in pochi istanti alla Camera stessa che può essere in tal modo azionata anche meccanicamente con la semplice pressione di un bottone¹²¹». La Motocamera, invece è a motore e possiede, così come la Movex, una molla a carica capace di svolgere tutto il film con una sola carica. La pellicola si carica e scarica anche alla luce attraverso il caricatore: «essa non chiede quasi nulla all'operatore¹²²». Nel «Bollettino della Società Italiana Pathé Baby» viene presentata la Motocamera e, attraverso un elenco, vengono indicate alcune sue caratteristiche. Particolarmente interessanti risultano i punti tre, quattro e cinque:

3° - Il trascinamento della pellicola è ottenuto mediante un dispositivo robustissimo a doppio dente. È nel modo più assoluto garantita la impossibilità di ogni arresto intempestivo nella marcia del film, e la impossibilità di strappi nelle perforazioni.

4° - Il mirino a traguardo assicura un esatto inquadramento nel campo della scena.

5° - L'obiettivo F 3.5. Anastigmatico di marca è sistemato nell'interno dell'apparecchio, perfettamente a fuoco per distanze da m. 2,50 all'infinito, difeso da un parasole che impedisce il formarsi di aloni sul film.¹²³

Successivamente usciranno anche versioni della Motocamera con obiettivi Zeiss Triotar f: 2,9 e Zeiss Tessar f: 2,7, che garantiranno maggiore luminosità e la possibilità di ripresa in ambienti poco o scarsamente illuminati. Il costo di queste ultime era di L. 1.500 (la Triotar) e di L. 1.800 (la Tessar). Bisogna però ricordare che la casa Pathé aveva anche pacchetti per la

¹²⁰ Ernesto Cauda, *La cinematografia per tutti*, Roma, 1931, p. 63

¹²¹ *La Motocamera Pathé-Baby*, in *Bollettino della Società Italiana Pathé Baby*, n. 1 Ottobre 1928, p. 4

¹²² *Camere, Films e... Vacanze*, in *Il Cine-dilettante*, n. 1 Anno 1, Luglio 1930, p. 10

¹²³ *La Motocamera Pathé-Baby*, in *Bollettino della Società Italiana Pathé Baby*, n. 1 Ottobre 1928, p. 4

propaganda cinematografica che permettevano l'acquisto di macchina ed accessori a prezzi veramente favorevoli. È il caso del pacchetto propaganda contenente una Camera da presa, una borsa di cuoio, un treppiede, un caricatore, un film vergine e uno sviluppo gratuito, venduto al prezzo complessivo di L. 250. La Motocamera Pathé uscirà in differenti modelli con costi diversi. Il modello B, molto piccolo (cm. 5x10x11), si poteva comprare con sole L. 525.

Per quanto riguarda il formato 8 mm, essendo anch'esso ideato dalla Kodak, le macchine da presa risultano simili nella forma e nel funzionamento a quelle del 16 mm. Uniche diversità sono nella dimensione, quella per l'8mm è ovviamente più ridotta. Oltre alla Kodak con i modelli Cine Kodak 20, 25 e 60 (tutte con possibilità di doppio 8 mm), altre marche si sono lanciate nel mercato dell'8 mm: le più diffuse rimangono la Bell and Howell con Filmò, anch'esso con doppio 8 mm e obiettivi intercambiabili e la Paillard con l'H 8. Bisogna però dire che l'8 mm non avrà in Europa quel successo che invece riscuoterà in America. Questo per ovvie ragioni: negli Stati europei le marche principali rimasero Agfa e Pathé, con larga e vasta distribuzione, mentre la Kodak rimase la principale marca americana per il 16 mm. L'8 mm era probabilmente considerato troppo ridotto per avere una qualità di un certo tipo e, almeno fino allo scoppio della guerra, il 9,5 mm resterà sempre il formato maggiormente utilizzato.

3.1.3 I proiettori

Il proiettore cinematografico è l'altro elemento essenziale per la diffusione del cinema amatoriale ed a passo ridotto. Anche qui non è possibile presentare una completa descrizione ed analisi di tutti gli apparecchi, che sono comunque superiori in quantità delle macchine da presa. Ci soffermeremo dunque sugli aspetti essenziali e sulle differenti caratteristiche dei modelli più diffusi. Sempre Enrico Costa ci può venire incontro con una definizione semplice ma efficace circa l'apparecchio da proiezione:

Il proiettore cinematografico è costituito come la vecchia lanterna magica a cui si è aggiunto un meccanismo di trasporto della pellicola che permette la proiezione di tutta una serie di immagini senza che sia possibile notare il passaggio da una all'altra. [...] Il proiettore comprende quindi essenzialmente una sorgente luminosa, un meccanismo di trasporto della pellicola, e che quindi ci faccia apparir questa ferma nei momenti in cui attraversata dalla luce che colpisce lo schermo, un sistema ottico che

ci permetta la messa a fuoco dell'immagine su di uno schermo riflettente posto ad una certa distanza e di determinate dimensioni.¹²⁴

Le principali qualità di un apparecchio per il passo ridotto, così come quelli di una macchina da presa, sono la semplicità nell'utilizzo e le piccole dimensioni. Questo perché delle macchine semplici hanno meno probabilità di incappare in guasti, sono facilmente trasportabili e dunque costano relativamente di meno. Come vedremo molte macchine da proiezione saranno basate su questi due concetti e anzi, molto più che altri accessori o apparecchi, le case cinematografiche faranno una vera e propria competizione per riuscire ad inventare e diffondere apparecchi sempre più competitivi.

Anche i proiettori si dividono in base al formato della pellicola. Ci sono però alcune eccezioni. Infatti la vasta diffusione, soprattutto negli anni trenta, dei formati 16 mm e 9,5 mm, ha permesso la costruzione di proiettori dotati di doppio passo e da utilizzare con entrambe le pellicole. È il caso del Paillard Bolex Talkie, inventato nel 1932. Questi però rimangono comunque episodi rari e di non troppo successo. Per cominciare possiamo dire che il sistema più conosciuto nei proiettori di formato standard (35 mm), cioè la croce di Malta, è scarsamente utilizzato per gli apparecchi di passo ridotto, dove si utilizzano per il trascinamento delle griffe o dei tamburi dentati, molto più sicuri ed affidabili per le condizioni in cui si può trovare una pellicola di piccolo formato (perforazioni rotte, piccoli tagli, etc...). La luce dei proiettori di formato ridotto deve essere, naturalmente, inferiore a quella dei proiettori normali; questo perché la troppa luminosità rende al nostro occhio delle immagini piatte e senza contrasto. Inoltre è necessaria la presenza di un otturatore, che passi con la frequenza di un fotogramma e che agisca nei momenti di passaggio fra un fotogramma e l'altro; sarà poi necessario avere, all'uscita dall'immagine illuminata, un mascherino che operi da contorno per l'immagine proiettata. Analizzando la pubblicistica del periodo scopriamo che tutti i dispositivi da proiezione devono avere un'estetica curata ed essere leggeri. A livello tecnico l'inserimento della pellicola deve essere facile e veloce. In questo caso esistono due forme di tipologie: dei bracci che si estendono dal proiettore verso l'esterno (è il caso della maggior parte dei proiettori), oppure delle cavità entro il quale si inserisce la bobina (è questo il caso di piccole bobine o per es. di alcuni modelli Pathé Baby con cassette da 9 m). Un buon proiettore è considerato tale se elimina il più possibile i passaggi manuali e si affida invece ad

¹²⁴ Enrico Costa, *Il cinelibro (passo ridotto)*, Milano, Hoepli, 1931, p. 247

automatismi. I comandi (avanzamento, arresto, riavvolgimento) devono essere intuitivi e di facile maneggevolezza anche al buio durante la proiezione. Esistono proiettori a manovella o con motorino. Ci sono anche casi in cui è possibile comprare un apparecchio a manovella e successivamente inserire un motorino. Il Rolky dell'Agfa ne è un esempio e ricalca anche l'ideale di un proiettore dal facile utilizzo:

È di facile comando e presente tanti vantaggi che è un piacere adoperarlo. Per esempio, la sua guida intercambiabile con strisce di feltro serve a prolungar la durata dei nostri films. La accurata costruzione della griffa doppia assicura la fermezza delle immagini sullo schermo. Malgrado la piccolezza della lampada, le immagini presentano una sorprendente luminosità che permette perfino di fare le proiezioni di giorno in una sala appena oscurata. [...] E ciò che è il pregio maggiore è il fatto che l'apparecchio è talmente piccolo e leggero da poterlo portare senz'altro in casa dei conoscenti per fare proiezioni.¹²⁵

Anche un'altra rivista si occupa dell'uscita del nuovo proiettore Agfa. Sulla Rivista Italiana di Cinetecnica esce infatti un piccolo articolo circa le qualità del Rolky. Scopriamo così che il Rolky è uscito dopo i precedenti modelli Movector, sempre dell'Agfa, che avevano la caratteristica di essere più professionali ma anche più costosi. Così la casa belga ha deciso di «rendere la proiezione possibile anche alle borse più modeste¹²⁶», non a caso il suo costo è di circa 500 lire. Tecnicamente «è munito di doppia griffa, ha la finestra di proiezione e le guide di acciaio cromato e lavorato con alta precisione; la lampada da 100 watt può essere del tipo 110 o a 220 volta. L'obiettivo da proiezione è un Opotar 50 m. di grande luminosità¹²⁷». Molto spesso le case produttrici disponevano di più modelli per soddisfare le varie richieste ed avvicinarsi ad un pubblico più vasto, sia attraverso l'economicità, ma anche rendendo disponibili opzioni sempre più avanzate. È il caso della Pathé. La casa francese infatti crea svariati modelli di proiettore ed unisce ad essi anche particolari tipi di accessori. Uno dei primi proiettori Pathé Baby (Tavola XIII), nel suo aspetto base, permetteva la proiezione di bobine di 9 m allocate dentro le classiche cassette metalliche per il 9,5 mm. La sua figura era improntata verticalmente e non possedeva braccia esterne dove inserire le cassette ma piccole cavità, una superiore e l'altra inferiore. Tra queste due cavità la pellicola passava entro un

¹²⁵ Ursula Uber, *Rolky! Il nuovo apparecchio cinematografico da proiezione*, in *Note Fotografiche*, Anno IX, Dicembre 1932, n. 6, p. 182

¹²⁶ *La tecnica per i cinedilettanti – Nuovi apparecchi*, in *Rivista Italiana di Cinetecnica*, Anno V n. 3, Marzo 1932, p. 13

¹²⁷ *Ibidem*.

corridoio facilmente apribile attraverso lo spostamento della lanterna. Chiusa questa, la proiezione poteva avere inizio girando la manovella che azionava il movimento. Il fuoco si dava ai titoli che apparivano nei primi secondi. Per regolare l'intensità luminosa bastava azionare una «manetta del reostato piazzato nel piede¹²⁸» dell'apparecchio. Le preparazioni per la proiezione consistevano in queste semplici azioni che risultano veramente alla portata anche del più inesperto cinedilettante. Per chi poi volesse spendere qualcosa di più, la Pathé dava anche la possibilità di avere un motorino appositamente studiato per essere adattato a tutti i proiettori della propria casa. Questo motorino, chiamato Super, era adattabile attraverso due bulloni e con il collegamento di una cinghia che passava su una puleggia posizionata lateralmente al proiettore, e «si impiega senza volano di regolazione, essendo provvisto di un organo regolatore di velocità¹²⁹». Altra particolare opzione adattabile al modello base del proiettore Pathé, era il dispositivo Super Baby:

Il successo del nostro proiettore Pathé Baby ha raggiunto l'apice il giorno che offrimmo alla nostra Clientela il Dispositivo Super. Il dispositivo Super è stato creato per permettere spettacoli con films nostre delle lunghezza di 100 metri, cioè circa tre quarti d'ora di proiezione ininterrotta. È superfluo insistere per dimostrare che ogni possessore d'un Pathé Baby deve anche provvedersi di un dispositivo Super, onde estendere il raggio di azione a quello di un vero spettacolo teatrale.¹³⁰

Questo Super Baby consisteva nell'aggiunta di due lunghe braccia, una posta sopra il proiettore, una lateralmente, che permettevano l'aggancio di carter della lunghezza di 100 m. Sempre attraverso una semplice cinghia era possibile collegare le braccia aggiunte al dispositivo motore Super. Un altro proiettore della Pathé che ha avuto fortuna commerciale è un modello uscito nel 1931 col nome Dux. Particolarità di detto apparecchio è la luminosità ed il fatto che sia «fornito di soffieria di raffreddamento e capace di dare un'immagine sino a m. 2,50 di larghezza¹³¹». La Pathé tra le altre cose si distingue per il complesso di accessori che gravitano intorno ai suoi apparecchi. Veniva fornito infatti insieme al proiettore un tappetino di caoutchouc su cui appoggiare il proiettore, in tal modo non si recava danno al proiettore stesso o al materiale su cui lo si poggiava. Ogni proiettore era fornito di apposite scatolette, a volte in cuoio, in cui erano riposte le lampade, i pennelli per la pulizia e altri

¹²⁸ *Manuale per l'uso del proiettore Pathé-Baby*, Società Italiana Pathé Baby, Roma, p. 9

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 16

¹³¹ *Il Cinedilettantismo nel 1931*, in *Rivista Italiana di Cinetecnica*, Anno V n. 1, Gennaio 1932, p.30

oggetti necessari al normale funzionamento. Già con la diffusione del Pathé Kok, dunque nel 1912, la casa francese aveva dato modo di conoscere queste sue apprezzate qualità dal cinedilettante: infatti già il proiettore Kok per il 28 mm disponeva di un supporto in legno su cui era fissato e a cui veniva agganciata una copertura in latta che proteggeva l'apparecchio ma serviva anche come scatola per portare in giro il proiettore.

Anche la Kodak si lancia nella sfida dei proiettori ed è una delle case con maggiori modelli in commercio. Si va dai diffusi proiettori 8 mm, i Kodascope Eight modelli 20, 50, 70 e 80, alcune con riavvolgimento a motore e con potenza lampade più o meno potente. Le dimensioni di tutti e quattro i modelli erano minime, e la cassa del proiettore era solitamente quadrata e in corpo unico. Per quanto riguarda i proiettori 16 mm della Kodak, si segnala l'uscita nel 1931 del modello K del Kodascope, «munito di sistema di raffreddamento e di ottica di forte potenzialità (lampada tubolare da 260 watt – 52 volta)¹³²».

¹³² *Il Cinedilettantismo nel 1931*, in *Rivista Italiana di Cinetecnica*, Anno V n. 1, Gennaio 1932, p. 30

4. *Recupero e analisi di alcune collezioni di film di famiglia*

La difficoltà nel lavorare su pellicole di provenienza familiare e amatoriale, deriva innanzitutto dallo scontro che avviene principalmente fra il supporto, dunque la pellicola, e l'anonimato che molto spesso si trova invece in quello che il supporto "registra". Se infatti attraverso il supporto possiamo ricavare delle informazioni (data, periodo, etc...) date dai segni fisici che riporta su di se, le immagini, e ciò che viene presentato, è invece circondato da una sorta di mistero, di irraggiungibile completezza analitica. Non a caso «une fois les acteurs disparus ou morts, ces films de famille retombent dans l'anonymat. Ils n'ont de valeur que pour leur utilisateurs directs, les héritiers ne savent pas quoi en faire, n'en connaissent pas l'usage et s'en défont sans trop de remords¹³³». È dunque con estrema cautela e massima attenzione che ci si sofferma su qualsiasi piccolo particolare nelle immagini, come nel supporto, per arrivare a quelle informazioni che purtroppo non potrebbero essere reperibili altrimenti. Infatti «Amateur film is more than a democratic technology reclaiming marginalized identities. Beyond cinematic reparation, its images challenge nationalist representations of sameness. Amateur film historiography extends beyond artifacts produced and representations recovered¹³⁴».

Le storie dei Fondi presentati esibiscono vicende alterne e diverse. Per quanto riguarda i Fondi Vianzone, La Colla e Felisi, fanno parte di donazioni avvenute presso Home Movies, l'Archivio Nazionale del Film di Famiglia. In questo caso le pellicole sono state oggetto di una apposita lavorazione che si svolge in diverse fasi. Si va dalla stesura di un primo inventario alla descrizione dei materiali. A questo stadio è necessaria anche una documentazione fotografica. Successivamente il lavoro di preservazione e conservazione prevede il mantenimento ed il recupero di uno stadio base del supporto. Ciò avviene con la pulizia, la riparazione delle giunte e l'inserimento di code di protezione in testa e alla fine della bobina. Essenziale al fine di avere un quadro chiaro più ampio possibile dei materiali che si ha di fronte, è la ricerca di documenti e informazioni che avviene parallelamente al lavoro pratico. Trattandosi in questo caso specifico di materiali datati, non è stato possibile in nessuno dei Fondi entrare in contatto con i rispettivi cine-amatori. Ci si è rivolti così alla famiglia per avere quelle informazioni biografiche necessarie ad una ricostruzione analitica

¹³³ Eric de Kuyper, *Aux origines du cinéma: le film de famille*, in *Film de Famille. Usage privé, usage public*, sous la direction de Roger Odin, Paris, Meridiens Klicksiek, p. 14

¹³⁴ Patricia Zimmermann, Karen L. Ishizuka, *Mining the Home Movie. Excavations in histories and memories*, University of California Press, 2008, p. 276

completa. Lo stesso lavoro è stato svolto per il Fondo Bogino, che fa parte invece della Collezione del Museo Nazionale del Cinema di Torino. Per questo Fondo non è stato possibile mettersi in contatti con nessuno dei famigliari. La donazione risale infatti al 1960 e la difficoltà nel trovare dati certi e chiari è stata notevole. Una ricerca è stata possibile grazie ai documenti di donazione posseduti negli Archivi del Museo. Tutti i filmati, dopo un primo lavoro di conservazione, sono stati consultati in formato digitale.

Per quanto riguarda il lato tecnico possiamo dire che ci troviamo di fronte a formati sub-standard quali il 9,5 mm (Vianzone e Felisi) e l'8 mm (La Colla), e al formato ridotto standard, il 16 mm (Bogino). Della maggior parte delle pellicole non esistono negativi, siamo di fronte dunque a copie uniche. La maggior parte dei materiali infatti è invertibile. Quasi tutte le pellicole che rientrano nel periodo da noi analizzato (1922-1945) sono in bianco e nero, con rare eccezioni. In generale lo stato delle pellicole risulta discreto, non si evidenziano particolari problemi. Il difetto più ricorrente è la contrazione¹³⁵ e, soprattutto per il Pathé Baby, l'accartocciamento¹³⁶, dovuto alle tipiche cassette metalliche del 9,5 mm. Per quanto riguarda il 16 mm è stato riscontrato una fragilità elevata delle perforazioni, dovuto probabilmente ai ripetuti passaggi in proiezione. I colori, in questo caso il bianco e nero, non hanno risentito il passare del tempo.

Essendo il cine-amatore la figura principale di riferimento quando si parla di cinema amatoriale, ogni paragrafo sarà introdotto da una nota biografica generale e si cercherà di indagare le caratteristiche storiche e culturali dell'epoca e come queste si rispecchiano nell'attività cine-amatoriale dei soggetti studiati.

¹³⁵ “Si verifica a causa di una perdita di umidità e di solvente. L'acqua è infatti presente sia nella base che nell'emulsione”, Harold Brown e Kevin Patton, *Come trattare le vecchie pellicole*, in *Griffithiana* n. 29-30, Settembre 1987, p. 68

¹³⁶ “si verifica quando la pellicola non può essere mantenuta distesa poiché una parte di è contratta più di un'altra”, *ibidem*. p.68

4.1 Il Fondo Vianzone¹³⁷

Le officine dei "Fratelli Vianzone" devono la loro fama alla storica fabbrica che in Italia produsse industrialmente le prime biciclette, tra cui la celebre "Littorina" o "Italina" del 1939, e al fatto che furono i fornitori ufficiali dei cerchioni montati sulle biciclette di Gino Bartali e di altri campioni dell'epoca.

Pietro Vianzone (Tavola XIV) sarà l'ultimo dei fratelli Vianzone e nasce a Torino nel 1904 dai genitori Costantino e Teresa. Costantino Vianzone è un artigiano costruttore di carrozze e carri e realizzatore nel 1884, per l'esigenza di spostarsi frequentemente fra Torino e Borgaro Torinese (dove ha sede la ditta), di un particolare tipo di bicicletta, il famoso *bicicletto* Vianzone, il primo mezzo a due ruote con trasmissione a catena realizzato in Italia, esemplare unico, quasi interamente in legno e dalla linea raffinata. In anni recenti il bicicletto sarà donato dalle nipoti di Costantino Vianzone al Museo dei Camponissimi di Novi Ligure, dove è presente già da alcuni anni in esposizione un modello della Littorina. Questa premessa è d'obbligo perché il laboratorio artigianale di Costantino Vianzone sarà, successivamente alla sua morte avvenuta nel 1919, trasformato in società nel 1921 e gestito dai numerosi figli, otto maschi, che utilizzeranno il legno per creare cerchi per velocipedi e biciclette, come la Littorina, questa con notevole successo anche all'estero. La ditta Vianzone avrà tre sedi, due a Torino, in via Stradella e via Bibiana, e una a Lanzo. Così la numerosa famiglia si divide fra Torino e Lanzo, luogo dove si trasferirono alcuni fratelli di Pietro, che invece rimase a Torino. Inizieranno ad essere prodotti volanti per automobili, carrozze, vagoni ferroviari e sci e venne immesso l'alluminio nella lavorazione come materiale per la costruzione di biciclette, su tutte la Hirundal, e altri prodotti. La società porta alla famiglia Vianzone una situazione di agiatezza economica che permetterà a Pietro, l'ultimogenito, di cimentarsi con l'hobby del cinedilettantismo¹³⁸. Negli anni venti Pietro conosce Ida, che diverrà sua moglie ed insieme avranno dopo il matrimonio tre bambine: Laura, nata nel 1930, Taziana nel 1937 e Gabriella nel 1945. Nel 1940 Pietro aprirà con la moglie un negozio di tessuti e abbigliamento in via

¹³⁷ Il Fondo Vianzone, donato dalla famiglia, si trova presso Home Movies - Archivio Nazionale del Film di Famiglia con sede in Bologna e conta un numero di 129 bobine fra film di edizione e altri materiali che si dividono in precedenti e successivi alla guerra. Le informazioni biografiche e gli aneddoti che si riferiscono ai filmati sono stati presi dall'intervista con Laura Vianzone, figlia di Pietro Vianzone, avvenuto nel pomeriggio del giorno 16 gennaio alla presenza della sorella Taziana Vianzone e della cugina Ermelinda Vianzone.

¹³⁸ Taziana Vianzone: «Sì, per nostro padre era un hobby. Nostra madre ha sempre incentivato e sostenuto nostro padre».

Vanchiglia, a Torino, nella zona dove si trasferirono dal 1939. Questo episodio segnerà anche l'uscita di Pietro dalla Società Vianzone avvenuta nel 1944.

Intorno al 1935 Pietro acquistò una cinepresa Pathé Baby, probabilmente per immortalare nelle immagini in movimento i suoi soggetti preferiti: le figlie. Oppure per rendere più allettante e simpatico un giro ed un acquisto nel negozio di famiglia di tessuti e abbigliamento quando decise di proiettare in vetrina dei film per richiamare le persone e mandare le bambine fuori a guardare i filmati per far avvicinare i possibili acquirenti, cosa questa peraltro anche suggerita dal Bollettino Pathé Baby con l'introduzione di un apposito Dispositivo Pubblicità¹³⁹ da inserire nel proiettore:

Un Proiettore munito di tale dispositivo e dello speciale Motorino Pathé-Baby, uno Specchio di inversione per chi preferisca la proiezione in trasparenza, e un Film: ecco quanto occorre perché avanti alla vostra vetrina, al vostro locale, si fermi l'attenzione di ogni passante.¹⁴⁰

Non era mai stato un fotografo dilettante, se non nelle classiche occasioni di famiglia, però aveva sempre mostrato un vivo interesse per l'immagine, documentato dalle numerose macchine fotografiche, dalla cinepresa e da alcuni proiettori, ancora oggi conservati in perfetto stato. Come tutta la famiglia anche Pietro era molto religioso e frequentava quotidianamente, come una seconda casa, gli ambienti ecclesiastici dei quartieri da lui frequentati, in questo caso la Parrocchia di Nostra Signora della Salute e altre chiese che compaiono spesso nei tanti filmini. Appare così evidente come questi luoghi di ritrovo fossero un modo per incontrarsi e ritrovarsi, per scambiarsi delle opinioni, semplicemente, come nella propria casa. Alcuni filmati riprendono infatti alcune cerimonie religiose come messe o processioni, o semplicemente gruppi di persone all'esterno di una chiesa nello scambio di saluti o in conversazione.

L'ambito privilegiato da Pietro nella ripresa però rimane certamente la famiglia. La famiglia in questo caso in diverse situazioni e in diversi momenti storici. È infatti possibile ripercorrere un bel pezzo di storia della famiglia Vianzone, dagli anni trenta fino agli anni cinquanta, visionando le molte bobine lasciateci da Pietro. Possiamo vedere così i vari

¹³⁹ “Un piccolo Dispositivo Pubblicità che si applica in pochi secondi al normale Proiettore Pathé-Baby permette di eseguire automaticamente la proiezione continuativa, senza arresti né ritorni, di un qualsiasi film Pathé-Baby di dieci metri di lunghezza (pari a circa 50 metri di film normale). E ciò per quanto tempo l'interessato desidera, e senza ausilio di presenza alcuna”, in *Il Dispositivo Pubblicità*, in *Bollettino della Società Italiana Pathé-Baby*, n. 3, Dicembre 1928, p. 4

¹⁴⁰ *Ibidem*.

battesimi o le comunioni delle figlie, gli anni dello sfollamento durante la guerra, i caratteristici quartieri torinesi nel suo evolversi, l'arrivo dei fidanzati in casa Vianzone ed anche gli anni di matrimonio delle figlie, quasi avesse ascoltato i consigli del Bollettino Pathé Baby:

Voi che sorridete di compiacimento vedendo su un cartoncino ingiallito il primo passo del vostro bimbo, il sorriso eternamente eguale e stereotipato di un volto a voi caro, il ricordo immobile e statico della vostra gita più divertente, pensate: grazie a noi ecco che il vostro bimbo cammina e vi viene incontro sulle malsicure gambette; il volto caro si anima di mille sorrisi e di mille luci, acquistando movimento e vita,¹⁴¹

Non vi è ambito od occasione in cui Pietro non abbia portato con sé la sua cinepresa Pathé Baby, almeno fino al cambio, avvenuto negli anni cinquanta, con un 8 mm. I filmini poi venivano proiettati dallo stesso Pietro alla famiglia riunita o con ospiti, cosa accaduta ripetute volte e ricordata ancora con affetto dalle figlie, insieme alla proiezione di film della cineteca Pathé che Pietro possedeva in svariate quantità¹⁴².

Il Fondo Vianzone consta di più di un centinaio di pellicole che comprendono i girati e i film di edizione. I filmini ripresi da Pietro si dividono in Pathé Baby, ossia 9,5 mm e in 8 mm, che più o meno si dividono la metà del girato totale. Pietro ha filmato fino agli ultimi giorni della sua vita e le quantità di ore è veramente notevole. Fino al 1945 le bobine sono circa una quindicina, tutti materiali positivi, in unica copia perché provenienti da materiale invertibile. I filmati non presentano particolari espedienti tecnici, né titoli di testa o fine, il montaggio sembra casuale e atto ad unire semplicemente delle scene, senza alcuno scopo estetico particolare. Principalmente le riprese avvenivano in gite famigliari in svariate località del Piemonte o durante le vacanze in Liguria, a Spotorno. Interessante è notare un'estetica che risulta ben precisa nel cinedilettante Pietro. Una delle figure ricorrenti è la ripresa di gruppi di persone in posa davanti alla macchina¹⁴³ che puntualmente effettua una carrellata riprendendone i visi, quasi in modo "fotografico", quasi a voler imprimere lo sguardo nella macchina. Poi, così come ricordato dalla figlie, Pietro non usava preparare delle scene ma prendeva la macchina da presa quando ne aveva voglia riprendendo ciò che gli interessava di

¹⁴¹ *Vacanze e Cinematografia*, in *Bollettino della Società Italiana Pathé Baby*, n. 10-11, Luglio-Agosto 1929, p. 3

¹⁴² Il Fondo Vianzone conta, solo di pellicole di edizione Pathé Baby, una quarantina di bobine.

¹⁴³ Bobina n. 8, n. 10, n. 12, n. 13, n. 17, n. 68

più. Capitava invece che qualche soggetto ripreso cominciasse a fare delle scenette o il buffone, per simpatia o per esibizionismo¹⁴⁴, così come accade nella bobina dieci, dove alcuni amici e dipendenti della ditta si esibiscono in scene vere e proprie, come quella in cui esplose una “finta” rissa con per una donna con tanto di “finto” volo giù dal balcone, oppure dove si organizza la decapitazione di un uomo¹⁴⁵. Gli unici momenti per così dire preparati da Pietro sono alcune scene di passeggiata, dove si capisce chiaramente, ma viene anche confermato dalla figlia Laura Vianzone, lo *start* dato alla famiglia che in questo modo poteva iniziare la passeggiata sotto l’occhio della camera, oppure la richiesta di Pietro alle figlie di mettersi davanti alla cinepresa per essere filmate¹⁴⁶. Nella visione dei filmati capita svariate volte, anche se brevemente, di vedere in scena lo stesso Pietro. Le persone a cui affida la cinepresa nel momento in cui lui entra in scena sono la moglie Ida¹⁴⁷ o, quando più grande, la figlia Laura. L’impressione è quella di considerare la pellicola e dunque l’immagine che vi è sopra, quasi come una fotografia, dunque la possibilità di avere un ricordo, qualcosa di “tangibile”, dei momenti passati. Non a caso Pietro compare in scene dove ci sono le figlie e dove con esse gioca o comunque passa del tempo, dando l’idea di una precisa funzione della sua entrata in campo. Sappiamo inoltre con certezza che Pietro utilizzava l’ingrandimento di fotogrammi, processo molto sponsorizzato sulle riviste dell’epoca, per avere delle riproduzioni fotografiche, tuttora rimaste negli album della famiglia Vianzone.

In conclusione possiamo dire che il l’attività cine-amatoriale di Pietro Vianzone si caratterizza per la particolare attenzione rivolta al mondo familiare e religioso, senza particolari esperimenti estetici e cinematografici, ma con la semplicità dell’uomo onesto.

¹⁴⁴ *M.S.*: Non vi ricordate se vostro padre faceva una preparazione delle scene o prendeva la macchina e girava così, quando gli piaceva, quando aveva voglia.

Laura Vianzone.: Sì, sì. Quando aveva voglia e poi magari qualcuno faceva il buffone perché sapeva di essere ripreso. Si vedano a proposito le bobine n. 10, n. 12.

¹⁴⁵ Lo stesso Pietro Vianzone, nella bobina n. 14, compare in una scenetta dove cerca di mungere una mucca dalla coda!

¹⁴⁶ *M.S.*: Non vi ricordate se vostro padre faceva una preparazione delle scene o prendeva la macchina e girava così, quando gli piaceva, quando aveva voglia..

L.V.: Sì, sì. Quando aveva voglia e poi magari qualcuno faceva il buffone perché sapeva di essere ripreso.

T.V.: a dire la verità noi eravamo anche un po’ stufe di stare in posa...Ci diceva mettetevi lì...

L.V.: Io scappavo volentieri, più si cresceva...

¹⁴⁷ Bobina n. 12, n. 15, n. 51, n. 53, n. 67, n. 68

4.2 Il Fondo La Colla¹⁴⁸

Nicolò La Colla, nasce a Salemi, in provincia di Trapani, il 30 aprile del 1898. Volontario nella Prima Guerra Mondiale, dove divenne ufficiale a soli diciannove anni, combatté in Grecia e Albania. Dopo gli avvenimenti bellici Nicolò si trasferì a Torino, dove, dopo alterne vicende, fu assunto al Radiocorriere e poi alla Gazzetta del Popolo, importante e famoso giornale torinese, dal 1983 non più in edicola. La Gazzetta si distingue, tra le altre cose, per essere uno dei giornali maggiormente diffusi in Italia durante il primo novecento e almeno fino a tutti gli anni venti. Questo fu dovuto alla sua impostazione moderna e alle rubriche presenti al suo interno, fra cui spicca anche una discreta attenzione per il cinematografo.

Nella Torino anni venti, sicuramente una città viva e moderna e al passo coi tempi, Nicolò conosce una giovane ragazza di nome Adriana, sua collega al Radiocorriere. Si sposano nel 1934 e qualche mese dopo, nel 1935, nasce Vito, il loro primogenito. Qualche anno prima, nel 1932, Nicolò acquista una cinepresa 8 mm¹⁴⁹, con cui girerà in seguito non pochi filmini. Intanto si avvicina la Seconda Guerra Mondiale e Nicolò viene richiamato con il grado di Capitano. Nello stesso anno nasce Marco, il suo secondogenito. La Guerra vede Nicolò operare in Jugoslavia dove, con la venuta dell'armistizio nel 1943, viene catturato dai tedeschi e imprigionato in un campo di concentramento in Germania. Questo evento risulta fondamentale ai fini della nostra analisi dei processi amatoriali: è infatti nel giorno dell'armistizio, l'otto settembre 1943, che furono requisite dai tedeschi a Nicolò, che si trovava a Dubrovnik, la macchina fotografica e la cinepresa. Questa risulterà come data di fine della prima parte dell'attività cine-amatoriale di Nicolò La Colla. La conoscenza della lingua tedesca permette a Nicolò di cavarsela alla meno peggio durante quegli anni difficili. Soltanto con la fine della Guerra, nel 1945, Nicolò viene liberato e torna a Torino dalla moglie e dai figli. La vita è difficile da riprendere nella sua normalità e Nicolò alterna diversi lavori, fra cui anche l'Unrra¹⁵⁰ Tessile. Nel 1948 la moglie Adriana muore improvvisamente e

¹⁴⁸ Il Fondo La Colla, donato dal figlio Vito, si trova presso Home Movies - Archivio Nazionale del Film di Famiglia con sede in Bologna. Contiene un numero, le informazioni biografiche e quelle sui filmati sono state prese da contatti diretti avvenuti con Vito La Colla.

¹⁴⁹ Vito La Colla: "Mio padre, Nicolò, acquistò la cinepresa nel 1932, credo. Lo desumo dal fatto che i primi film sono proprio di quell'anno".

¹⁵⁰ L'Unrra è il programma americano avviato nel dopoguerra in Italia e in altre nazioni, che racchiude una serie di interventi volti al recupero di una normalità economica e sociale, nei paesi distrutti o in gravi condizioni per le vicende belliche.

i figli, ancora piccoli, vengono mandati a Palermo da due zie. Per alcuni anni Nicolò continuerà a vivere a Torino, per trasferirsi definitivamente a Palermo nel 1954.

Qui inizierà la sua seconda parte dell'attività cine-amatoriale: nel 1956 infatti Nicolò acquista una cinepresa Paillard. Non filma più quanto gli anni precedenti la Guerra, ma la sua passione la comunica al figlio Vito che a sua volta diventa cine-amatore, usando molto spesso la Paillard del padre.

L'attività cine-amatoriale di Nicolò La Colla risulta essere molto variegata e particolare. Le pellicole sono tutte 8 mm in bianco e nero, ad eccezione di un filmato a colori girato nel Natale del 1942¹⁵¹. Nei filmini troviamo riprese di molte città europee: Parigi, Copenaghen e alcune città tedesche. I soggetti principali sono la famiglia e gli amici, ma si notano molto spesso scene delle più svariate: ambienti cittadini, persone sconosciute che passeggiano, macchine e panorami.

Visionando le pellicole inerenti al periodo che va dal 1932, anno dell'acquisto della macchina da presa, fino al 1943, ultimo anno prima del 1945, in cui vengono realizzate alcune pellicole, possiamo notare che le riprese vengono effettuate nei momenti più diversi e nelle occasioni più disparate. Nella bobina numero uno per esempio, vengono ripresi i colleghi durante il lavoro. In questo caso La Colla esprime bene il concetto del cinema amatoriale: la ripresa di ciò che è quotidiano e ripetitivo. Le scene non sono preparate, ce lo dice la spontaneità che si ravvisa nei gesti e nei visi, negli sguardi verso la macchina. Proprio *l'adresse à la caméra* è una delle figure stilistiche teorizzate da Roger Odin, per quanto riguarda il film di famiglia:

Une des premières choses que l'on apprend à un acteur de cinéma est de ne pas regarder la caméra. Les théoriciens ont expliqué le pourquoi de cet interdit: regarder la caméra c'est dénoncer le filmage et donc compromettre la croyance dans l'existence du monde présenté. Force est bien de constater que le film de famille multiplie les regards à la caméra ou plus exactement les regards à celui qui tient la caméra (par fois doublés, depuis que l'enregistrement du son s'est généralisé, par une adresse verbale): on lui fait des signes de la main, ou lui dit bonjour, on lui parle, on l'implore d'arrêter de filmer.¹⁵²

¹⁵¹ Vito La Colla: "Girato su pellicola Ferraniacolor a Salemi, per il Natale del 1942. Le scene sono sul soleggiato terrazzo della casa dei miei prozii, segno che quel giorno non c'era freddo, e potevamo stare a lungo all'aperto".

¹⁵² Roger Odin, sous la direction de, *Le film de famille. Usage privé, usage public.*, Paris, Meridiens Klicksiek, p. 30

Guardando i “protagonisti” la sensazione è quella di essere presenti nel momento del compiersi dell’azione: non si ha l’impressione di una ripresa cinematografica, ma di un normale svolgersi di un’azione a cui stiamo “assistendo”. Sempre nella bobina numero uno si notano delle interessanti scene ambientate prima in un caffè e poi in una casa durante un pranzo assieme a dei colleghi: l’impressione è quella di una classica visione soggettiva cinematografica, per cui sembra quasi possibile dialogare con le persone via via inquadrate.

Parallelamente, nelle mani di Nicolò La Colla, la camera sembra svolgere la stessa mansione degli obiettivi fotografici: uno studio del volto e dello sguardo, usanza molto in voga nei fotografi di fine ottocento. Non è raro trovare infatti in quasi tutti i filmini dei primi piani di persone, molto probabilmente sempre i colleghi e alcuni amici e amiche, ripresi ripetutamente in maniera ravvicinata e intenti in diversi atteggiamenti: leggere il giornale, guardare svogliatamente in qualche direzione e altro ancora. In questi primi piani vi è anche una ricerca di luci e ombre, una decorazione dell’immagine, che fa pensare ad una precedente attività fotografica di Nicolò La Colla. La maggior parte delle riprese avviene a macchina ferma attraverso l’utilizzo del cavalletto¹⁵³, le immagini però non risultano statiche, ma anzi il movimento viene dato dal muoversi delle persone inquadrate, dalle vie riprese, dalla vita quotidiana in moto. Il film di famiglia, contrariamente alla fotografia amatoriale, certifica un movimento, lo presenta nelle sue fattezze “reali”, “è” movimento.

Altra particolarità è l’utilizzo del cavalletto per creare dei momenti entro il quale inserirsi: capita molto frequentemente infatti di vedere nelle immagini lo stesso Nicolò alle prese con una macchina fotografica o in altre mansioni, o semplicemente chiacchierando. Il cavalletto era perciò lo strumento con il quale il nostro cine-amatore riusciva a comporre delle scene di una certa grazia, fornendo così alle immagini un’estetica propria, dunque un segno che possiamo riconoscere come forma stilistica; sempre quello stesso cavalletto era però il mezzo attraverso il quale Nicolò penetrava e diventava il protagonista dei suoi filmini, concedendosi come soggetto alle proprie immagini.

Nei filmini di La Colla, sempre nell’ambito familiare, veste una certa importanza la bobina dedicata al giorno delle nozze di Nicolò con Adriana, sua moglie. Il filmino, della durata di una decina di minuti, ha come cartello iniziale “ Le mie nozze Roma 21 luglio 1934”. Anche qui spesso vediamo apparire Nicolò in diverse scene e Adriana che volge sguardi alla camera. Il filmino ripercorre il giorno delle nozze e alcuni viaggi avvenuti successivamente.

¹⁵³ Vito La Colla: “Usava (*ndr. il padre*) quasi sempre il cavalletto, e faceva perciò inquadrature fisse”.

Interessante notare una sorta di citazione, non si sa se voluta o causale, di uno dei primi e più conosciuti filmati dei fratelli Lumière, ossia *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat*. Infatti verso metà filmato c'è un'intera sequenza dedicata all'arrivo in una stazione di un treno che assomiglia incredibilmente, come prospettiva e angolazione, a quello dei fratelli francesi.

Oltre a questi esempi di utilizzo amatoriale del cinema, l'attività cine-amatoriale di Nicolò La Colla si incrocia spesso con la sua professione, quella cioè di giornalista. Molti suoi filmini contengono infatti tratti squisitamente e prettamente documentaristici e di pregevole interesse culturale. È il caso di un filmato del 1934, intitolato "La gita del D.A.S.¹⁵⁴ ai campi di battaglia del Carso", dove Nicolò interpone fra le scene vari titoli che presentano i diversi avvenimenti (per es. "Al cimitero degli asfissati" o "L'omaggio del Gruppo S.I.P. al Duca d'Aosta ed ai suoi trentamila invitti"). Ma ben più rappresentativo di questo stile documentaristico, è un filmino, il numero due, che risulta essere un documento unico e di valore storico. Il nostro cine-amatore assiste infatti il primo luglio 1933, alla partenza da Orbetello con destinazione Canada e Stati Uniti, della crociera atlantica che celebra il decennale della Regia Aeronautica, organizzata da Italo Balbo, gerarca fascista e Ministro dell'Aeronautica. Il filmino, in bianco e nero, mostra i momenti appena prima della partenza e la preparazione degli aerei che successivamente decolleranno. Lo stesso Balbo viene ripreso più volte sia in atteggiamenti non ufficiali e anche mentre arringa i militari.

Di stampo più simile a dei cine-giornali risulta invece il filmino numero quattro che, come da titolo, riprende i "Giochi Universitari Internazionali 1-10 settembre 1933 Torino". Anche qui le scene sono intervallate da cartelli che donano però alle scene un'enfasi più da documentari Luce. L'attenzione è rivolta sulle adunate di persone e sul gesto atletico e sportivo. Vediamo così "La sfilata degli atleti", "L'immensa folla nello stadio", "La partita di calcio Italia-Germania". Anche qui l'importanza del documento storico è evidente: appare infatti all'inizio, nei primi minuti, evidenziato anche dal titolo "S.E. Starace passa in rivista gli intellettuali", il Segretario del Partito Nazionale Fascista, Achille Starace appunto, che passa in rivista un gruppo di giovani ragazzi, tutti rigorosamente con la camicia nera.

In definitiva si può dire che Nicolò La Colla rispecchia perfettamente la sua epoca. Possiede cioè l'intraprendenza e l'iniziativa di un periodo legato allo sviluppo e alla diffusione della macchina, intesa come tecnologia, e del suo rapporto che si forma con l'uomo. Lo spirito documentaristico, grazie al particolare uso del mezzo, ne l'esempio più limpido.

¹⁵⁴ L'Associazione del Dopolavoro Aziendale

4.3 Il Fondo Felisi¹⁵⁵

Il Fondo Felisi è composto, per la parte riguardante il periodo 1922-1945, da quaranta pellicole Pathé Baby del diametro di dieci o venti metri. La prima pellicola data 1926, l'ultima 1935. A corollario del Fondo si trovano anche decine di filmini di edizione della Pathé che, solitamente, trattano soggetti storici o documentaristici. Trovano spazio anche una decina di titoli della collezione "Comiche" dei cataloghi Pathé Baby.

Aleardo Felisi nasce alla fine dell'ottocento e trascorre la sua infanzia, così come tutta la sua vita, a Verona. Fin dalla giovane età si appassiona di fotografia e forse, proprio questo interesse per le apparecchiature, lo introdurrà nel campo cine-amatoriale. Negli anni venti, infatti, riparava le camere Pathé Baby per l'ottica Fabroni a Verona, vicino alla Torre dei Lamberti. Sempre in quegli anni, indicativamente fra il 1923 e il 1924, acquista la sua camera Pathé Baby. Fin dalla prima visione dei filmini possiamo dedurre alcune considerazioni. Il figlio Claudio e la moglie Maria, sono i veri soggetti delle immagini, così come lo stesso Aleardo. Non c'è pellicola in cui non compaiano il figlio Claudio o la moglie, così come lo stesso Aleardo che viene ripreso dal cavalletto o da una mano anonima. Il nucleo familiare, spesso insieme, diventa il vero "protagonista" dei filmini. Allo stesso modo, Verona e i suoi angoli, le sue strade, sono sempre presenti e da sfondo nelle immagini del cine-amatore Felisi. Così, nella bobina numero uno, padre e figlio corrono, ripresi, verso la camera, accanto a Ponte Navi, uno dei famosi ponti veronesi. Mentre nella scena successiva Aleardo "sfila" di fronte alla camera, quasi presentandosi e accennando un saluto. La famiglia intera invece prenderà parte alla scena seguente, che si svolge in Piazza Dante/Piazza Viviani. Sempre arrivando da lontano, al centro dell'immagine, i tre, padre, moglie e figlio, si fanno avanti verso la camera, sorridenti e giocosi. Maria si avvicina all'obiettivo e accenna uno sberleffo, gira all'indietro e dà il passo al marito e al figlio che, ringraziando, si presentano alla camera guardando dritto in macchina. Ora la famiglia Felisi al completo può tornare al punto di partenza e farsi mostrare insieme. Alla fine un primo piano di Maria con il figlio, con relativo bacio, sancisce il termine della bobina, quasi in modo fotografico, vista la posa "classica" assunta di fronte all'obiettivo.

¹⁵⁵ Il Fondo Felisi, donato dalla famiglia, si trova presso Home Movies - Archivio Nazionale del Film di Famiglia con sede in Bologna e conta un numero di 168 bobine fra film di edizione (127) e filmini amatoriali, tutti precedenti la guerra. Le informazioni biografiche sono state prese da interviste avvenute con il figlio del cineamatore Aleardo Felisi, Claudio.

L'apparecchio Pathé è anche la scusa per riprendere il figlio nei più svariati momenti della giornata. Troviamo la consegna dei diplomi del luglio 1929 (bobina numero ventisette), o alcuni saggi scolastici (bobina numero dieci e bobina numero venti). Aleardo col figlio Claudio era solito, inoltre, andare la domenica mattina a vedere il passaggio o l'arrivo dei treni alla Stazione di Verona Porta Nuova. In questi casi portava con sé anche la camera, ed un piccolo aneddoto racchiude quelle immagini della domenica mattina. All'epoca era infatti proibito riprendere le stazioni, così Aleardo era solito richiedere un permesso se all'occorrenza avesse voluto riprendere la stazione.

Altro aspetto importante, non ancora del tutto chiarito, è l'incontro che avviene in alcuni filmini tra Aleardo e altri, presunti cine-amatori. Vi sono, infatti, alcune immagini che ritraggono alcuni uomini, fra cui Aleardo, che sembrano incontrarsi per andare a riprendere insieme. Lo si può dedurre dal fatto che quasi tutti hanno in mano cavalletto e Pathé Baby. La Pathé Baby con la sua maneggevolezza e semplicità dà anche il pretesto per riprendere e conservare gli avvenimenti più particolari. Vi sono riprese di mongolfiere che partono dal centro dell'Arena per raggiungere diverse località. Oppure alcune gare di automobili o la parata di combattenti e militari al centro della città. Possiamo così notare come l'apparecchio per dilettanti riesca veramente ad essere un "compagno" di avventure sempre fedele e sempre pronto al gioco della ripresa. Altro soggetto interessante sono le gite famigliari. La famiglia Felisi si recava spesso a Tregnago, località di villeggiature, dove aveva casa la sorella di Aleardo; trascorrevano così la domenica, insieme a parenti ed amici. Nella bobina numero 29 e nella bobina numero trenta è possibile scorgere alcuni momenti di queste giornate. Fra le scene più interessanti troviamo il gioco dei bambini di fronte alla camera, che diventa più esplicito e "spettacolare", oppure la ripresa, soggetto per soggetto, di ragazze in primo piano. Quest'ultima risulta di particolare interesse perché esplicita il momento della ripresa (infatti le ragazze sanno di essere riprese), e caratterizza le immagini di quell'atteggiamento delle persone che si può riscontrare solo nei filmini di famiglia. Ogni ragazza, infatti, parla, si atteggia, scherza davanti all'obiettivo ed esplicita così un atteggiamento.

Possiamo così definire l'attività cine-amatoriale di Felisi come legata ad un aspetto puramente di svago e divertimento, cioè da inscrivere nella cerchia della passione pura e semplice. Inoltre le riprese sembrano dimostrare quanto il nostro cine-amatore volesse possedere e conservare degli spaccati di vita familiare, così come delle fotografie da sfogliare in ogni momento.

4.4 Il Fondo Bogino¹⁵⁶

Il Fondo Bogino, nella sua interezza, consta di cinque pellicole in 35 mm, di cui due in nitrato e tre in acetato, e di diciotto pellicole di 16 mm. Molti materiali sono in negativo e riportano segni circa le scelte di montaggio o di taglio effettuate da Luis Bogino. Gli anni certi di ripresa vanno dal 1927 fino agli anni cinquanta. Dopo la sua donazione al Museo Nazionale del Cinema di Torino, insieme a centinaia di fotografie, il Fondo ha subito alcuni mutamenti, purtroppo non del tutto ricostruibili.

Poco sappiamo della vita di Luis Bogino. È quasi certo che avesse un negozio di fotografia e accessori fotografici nel centralissimo Corso Vittorio a Torino, durante gli anni trenta. Questa tesi è riscontrabile anche attraverso le analisi effettuate sui filmati da lui girati. Molto spesso infatti le immagini immortalano luoghi vicino a Corso Vittorio o il Corso stesso. Inoltre non mancano alcune sequenze ambientate in uno studio fotografico¹⁵⁷ dove Bogino sembra avere una spiccata naturalezza di movimento. Possiamo dunque dedurre che, Luis Bogino, prima di cimentarsi nell'attività cine-amatoriale, si sia interessato all'attività fotografica, sia professionale che privata. Sul versante professionale, il settore di lavoro doveva essere quello delle sfilate di moda o comunque di un campo simile; non a caso spesso nei filmini si trovano provini con fotomodelle (come nel caso del filmato intitolato "Volte femminili") o studi di primi piani di persone, sia maschili che femminili. Inoltre alcune bobine sono interamente dedicate alle riprese di sfilate di moda, così come dimostrano le bobine intitolate "Sfilate moda 1933-1937" e "Sfilate moda 1936".

Le pellicole presentano uno spaccato della vita torinese degli anni venti. Bogino sembra raffigurare il personaggio del *viveur* cittadino, che vive appieno qualsiasi divertimento gli offra la città. Uno dei filmini, con cartello dal titolo "Vedute varie dell'Esposizione Torino 1928", riporta anche la tipologia di camera utilizzata per le riprese, una Ciné-Kodak, dunque una pellicola 16 mm. Le immagini riprendono momenti diversi della manifestazione: carri, affollamento di persone, immagini a campo lungo. L'interesse del cine-amatore in questo caso, sembra rivolto alla ripresa di grandi spazi. Il filmato prosegue con una scenetta di fiction di cui sono protagonisti due uomini e una donna. Quest'ultima è contesa dai due che, in momenti diversi, tentano di ammaliarla e sedurla. Il luogo, identificato, è il lungo Po torinese,

¹⁵⁶ Il Fondo Bogino fa parte della collezione del Museo Nazionale del Cinema di Torino, al quale è stato donato nel 1960.

¹⁵⁷ BF 161 Vedute dell'esposizione di Torino, 1928 e BF 162 Documentario su Torino

nei pressi del Parco del Valentino. Dopo questo breve intermezzo, che preannuncia già un interesse per la realizzazione di qualcosa di più “completo”, che vedremo più avanti, troviamo alcune scene di gare sportive, avvenute in un luogo non ancora identificato. Tra queste vi trova spazio anche un intermezzo che vede alcune giovani donne che, sapendo di essere riprese, parlano e si atteggiavano, sorridendo. Chi sta alla camera fa cenno di avvicinarsi e camminare, e così le ragazze iniziano a passeggiare. Questi pochi minuti ci dicono alcune cose: primo Bogino usa il cavalletto, e dunque intende la ripresa sia nella modalità “a mano” che in quella statica, e più professionale se vogliamo, del cavalletto. Secondo, così come dalla scenetta di fiction di prima, anche qui scopriamo un interesse per la camera, nella preparazione delle scene e nei dettagli, che va ben al di là dell’interesse puramente amatoriale. Un altro filmato, dal titolo “Festa del grano”, presenta sempre scene riprese all’Esposizione. Siamo, anche qui, nel 1928, precisamente il 28 agosto. Moltitudini di persone sfilano con ceste e spighe di grano nelle braccia, donne in fila passeggiano, con vestiti tipici, per le strade e le zone dell’Esposizione. Interessante è notare la presenza in questo filmato di un esponente del Partito Fascista, già ripreso e visto in un filmato del Fondo La Colla. Ad un certo punto infatti notiamo la presenza in mezzo alla folla, di Achille Starace, Segretario del Partito Nazionale Fascista. Anche qui sembra in visita all’Esposizione, e viene ripreso mentre parla e discute di alcuni documenti con altre persone. Differentemente rispetto alle riprese di La Colla, possiamo notare il poco interesse “giornalistico”, che in La Colla era presente e accentuato dai cartelli introduttivi: Bogino non sembra interessato all’”evento” in sé, ma solo alla rappresentazione attraverso immagini, della folla raccolta, del tumulto di persone, del movimento. La camera, è vero, riprende assiduamente il capo del Partito, che però diventa quasi uno dei modelli di Bogino, il semplice soggetto da studiare per capire luci ed ombre, movimenti del viso, etc... Forse non è un caso che subito dopo questa scena, appaiano le riprese di alcuni primi piani di bimbi, anche qui studiati nella loro veste di “soggetti”. Appaiono anche, alla fine della scena, alcuni secondi di riprese dello studio fotografico di Bogino, dove si notano alcune luci e il classico set dove avvengono gli scatti fotografici. Sempre nello stesso filmato, che come abbiamo visto raggruppa diverse situazioni, spunta anche una scena, non una rarità come vedremo in seguito, di Bogino che si auto-riprende, sorridente, allo specchio. Il rapporto fra i cine-dilettanti e la ripresa del sé è fenomeno antico, e presenta una delle figure più particolari e interessanti nello studio delle forme cine-amatoriali. Alice Cati nel suo libro dal titolo “Pellicole di ricordi”, spiega come

Gli autoritratti filmati, come le *cartes-de-visite* e le fototessere, comparvero in sostituzione dei ritratti pittorici, percepiti fino a poco tempo prima come un'emanazione sacrale in sé. Il grande salto da una forma all'altra stette nel fatto che i primi non necessitavano più dell'intervento di altre persone: bastava attivare il tasto giusto, posizionare la macchina da presa sul treppiede, inquadrare e mettere a fuoco il campo in cui collocarsi.¹⁵⁸

In questo caso Bogino si riprende, con la camera mentre filma, davanti allo specchio. Appare quasi un gioco, una comparsa improvvisa in mezzo a immagini che trattano e presentano tutt'altro. Lo stesso tipo di messa in scena del sé, la troviamo anche nel filmato intitolato "Documentario su Torino". Anche qui il mezzo di ripresa e presentazione è lo specchio. Il riflesso di Bogino con la camera, chiaro ed evidente, si palesa per ben due volte, in abbigliamento differente: quasi un gioco di prestigio, un *jeu* di presentazione.

"Documentario su Torino" appare interessante anche per altre situazioni che presenta. Innanzitutto, come di evince dal titolo, il soggetto principale del filmato è Torino. Non vi sono però le solite riprese dei soli luoghi famosi, che però appaiono, ma sembra più un'insieme di riprese che presenta delle "situazioni" della vita torinese. Troviamo delle donne al mercato riprese furtivamente che, all'accorgersi della camera, cambiano lo sguardo e si fanno dubbiose, oltre che quasi corruciate. Anche qui appare, per pochi secondi, lo studio fotografico ed il suo set, dove intravediamo una lampada ed un treppiede. I momenti sono diversi: troviamo sfilate di moda, una tavolata di persone che mangiano e parlano, tranquillamente, davanti alla camera, altre persone che vengono, anche qui, quasi spiate con l'obiettivo, mentre parlano. Sul finire ricompare, ancora, lo studio fotografico. Questa volta però la scena dura un po' di più, ed appare anche Bogino alle prese con la sistemazione del set.

Come dicevamo prima, il soggetto fiction non è così estraneo al cine-amatore Bogino. Infatti nella sua filmografia possiamo trovare un film completo, dal titolo "Profili di Torino", realizzato con intento di creare un'unità chiusa e certa, con un inizio ed una fine, cosa insolita nelle filmografie di cine-amatori. Lo si apprende subito attraverso i cartelli iniziali che riportano vada dati. Il titolo, "Profili di Torino" appunto, "Realizzato da Luis Bogino", "Fotografia, montaggio e regia di Luis Bogino", "Girato con pellicola Plux X 52 30 Kodak".

¹⁵⁸ Cati A., *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, Vita e pensiero, Milano, 2009, p. 102

Questi dati evidenziano un'attenzione particolare nella creazione del film. Il soggetto, come sempre, è Torino, questa volta vista nei suoi angoli, o per meglio dire "profili", più conosciuti. Vediamo la Mole Antonelliana, Palazzo Madama, il centro della città e Piazza Castello, Palazzo Reale e il Po. Durante il lavoro di revisione si è potuto notare come il montaggio sia stato effettivamente studiato nei particolari. Le giunte sono molte, ogni scena è contrassegnata da un numero, non necessariamente crescente. Infatti non tutto il girato deve essere stato utilizzato: i negativi riportano dei "sì" o dei "no" sulle scene scelte o non scelte per il definitivo.

Possiamo ipotizzare dunque la figura di Bogino come quella di un uomo che si interessò, oltre al coinvolgimento professionale per le immagini, alla pratica cine-amatoriale per diverse ragioni. Una di queste, che sembra prevalere, è il grande interesse per le figure umane, per i soggetti che via via riprendeva, attraverso studi o pose. Un'altra è la palese importanza del luogo sociale, in questo caso Torino, nella rappresentazione di luoghi o "profili" intimamente e privatamente rilevanti, che a volte, si veda "Profili di Torino", possono rivelarsi adatti ad una costruzione filmica che poco ha a che vedere con l'amatoriale, ma che si volge più al fiction.

Tavole

Bibliografia

Testi

- AA.VV., *Le cinema d'amateur : traite encyclopedique du cinema 8 mm, 9,5 mm, 16 mm, 17,5 mm*, sous la direction de Raymond Bricon, Georges Acher, Jean Vivie ; preface de Louis Lumiere ; avant-propos de Leon Gaumont ; avec la collaboration de Jean Painleve., Jouve, 1937.
- AA.VV., *Cinema ed educazione*, Pubblicazione dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa, Roma, 1934
- AA.VV., *Cinema ed insegnamento*, Pubblicazione dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa, Roma, 1934
- AA.VV., *Tra una film e l'altra, Materiali sul cinema muto italiano 1907-1920*, Ed. Marsilio, Venezia, 1980.
- Argentieri M., *Il cinema in guerra: arte, comunicazione e propaganda in Italia, 1940-1944*, Editori Riuniti, 1998.
- Auer M., *Histoire de la caméra ciné amateur*, Editions d'Amateur, Paris, 1979.
- Aumont J., *Du visage au cinéma*, «Cahiers du Cinéma» Ed. de l'Etoile, Paris, 1992.
- Balázs B., *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova.*, Ed. Einaudi, Torino, 1979.
- Baldelli P., *Comunicazioni di massa*, Ed. Feltrinelli, 1978.
- Bazin A., *Che cos'è il cinema?*, Ed. Garzanti, Milano, 1999.
- Beauvais Y.- Bouhours J.M., *Le je filme*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1995.
- Benjamin W., *Écrits français*, Ed. Gallimard, Paris, 1991.
- Bottai G., *Diario: 1935-1944*, Bur, 2001.
- Bricon R., *Le cinema sur formats réduits*, Paris, 1948.
- Brunetta G.P., a cura di, *Storia del cinema mondiale, Teoria, Strumenti, Memorie*, Einaudi, 2001.
- Brunetta G.P., *Cent'anni di cinema italiano, 1. Dalle origini alla Seconda Guerra Mondiale*, Ed. Laterza, 1995.
- Brunetta G.P., *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Ed. Einaudi, Torino, 2003.
- Brunetta G.P., *Storia del cinema italiano, I, Il cinema muto 1895-1929*, Ed. Riuniti, Roma, 1979.
- Caldiron O., a cura di, *Storia del cinema italiano (1954-1959)*, vol.IX, Edizioni di Bianco e Nero, Marsilio Editore, 2006.
- Caldiron O., *La paura del buio. Studi sulla cultura cinematografica in Italia*, Bulzoni, Roma, 1980.
- Cannistraro P., *La fabbrica del consenso: fascismo e mass media*, Ed. Laterza, 1975.
- Canosa M. – Carluccio G. - Villa F. (a cura di), *Cinema muto italiano: tecnica e tecnologia*, I, II, Carocci, Roma, 2005.
- Casetti F. – Mosconi E., *Spettatori italiani. Riti e ambienti di consumo cinematografico (1900-1950)*, Carocci, Roma, 2006.
- Casetti F. (a cura di), *L'ospite fisso: televisione e mass media nelle famiglie italiane*, San Paolo, Cinisello Balsamo, 1995.
- Casetti F., *L'occhio del Novecento*, Bompiani, Milano, 2005
- Cati A., *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, Ed. Vita&Pensiero, Milano, 2009.

- Cauda E., *La cinematografia per tutti: guida pratica per cinedilettanti*, Ed. Aciepi, Roma, 1931.
- Corsi B., *Con qualche dollaro in meno : storia economica del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma, 2001.
- Costa E., *Il cinelibro (passo ridotto)*, Ed. Hoepli, Milano, 1931.
- Freddi L., *Il Cinema. Il Governo dell'immagine*, Ed. Gremese, Roma, 1994.
- Gandini L., a cura di, *La meccanica dell'umano : la rappresentazione della tecnologia nel cinema italiano dagli anni Trenta agli anni Settanta*, Carocci Editore, Roma, 2007
- Gili J.A., *L'Italie de Mussolini et son cinema*, Veyrier, Paris, 1985.
- Hay J., *Popular film culture in Fascist Italy: the passing of the Rex*, Indiana University Press, 1987.
- Istituto Luce – Archivio Nazionale cinematografico della Resistenza (a cura di), *Vincere, Vinceremo. La guerra fascista (1940-1943)*, Grilanda, Roma, 1975.
- Kermabon, *Pathe : premier empire du cinema*, Centre George Pompidou, Paris, 1994.
- Kodak, *The Book of Film Care*, Eastman Kodak Company, Rochester, 1992.
- La Rovere L., *Storia dei Guf. Organizzazione, politica e miti della gioventù universitaria fascista 1919-1943*, Ed. Bollati Boringhieri, Torino, 2005.
- Lo Duca, *Storia del cinema*, Ed. Garzanti, Milano, 1951.
- Manzoli G. - Pescatore G., a cura di, *L' arte del risparmio : stile e tecnologia : il cinema a basso costo in Italia negli anni Sessanta*, Carocci Editore, Roma, 2007.
- Marino N. – Marino E.V., *L'Ovra a Cinecittà. Polizia politica e spie cin camicia nera*, Ed. Bollati Boringhieri, Torino, 2005.
- Mazzei L. – Vitella F., *Geometrie dello sguardo. Contributi allo studio dei formati nel cinema italiano*, Ed. Carocci, Roma, 2007
- Monier P., *Il libro completo del cineamatore*, Ed. Mursia, Milano, 1957.
- Odin R., *La Périodisation pour quoi faire? L'exemple du cinéma amateur et du film de famille*, in *Le età del cinema/The ages of cinema*, a cura di E.Biasin, R. Menarini, F. Zecca, Udine, Forum 2008.
- Sadoul G., *Il cinema*, Ed. Einaudi, Torino, 1978.
- Salt B., *Moving into pictures : more on film history, style and analysis*, London, 2006
- Salvati M., *Il regime e gli impiegati: la nazionalizzazione piccolo-borghese nel ventennio fascista*, Ed. Laterza, Roma, 1992.
- Scandolara S., *Nostro cine quotidiano. Le Gorizie al cinema*, Ed. Kinoatelje, 2001.
- Tosi V., *Breve storia tecnologica del cinema*, Bulloni, Roma, 2001.
- Valperga G., *Il formato ridotto*, Museo Nazione del Cinema, Torino, 1983.
- Zimmerman P., *Reel families: a Social History of the discourse on Amateur film*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995.
- Zimmerman P.-Ishizuka K., *Mining the Home Movies. Excavations in histories and memories*, University of California Press, 2008.
- Glandard J., *Photographie et cinema d'amateur*, Ed. Rousse, Paris, 1944.

Riviste

- Cocanari S., *Le pellicole ridotte!*, in *La Cine-Fono*, n. 98, 26 febbraio 1910, p. 9
- *Nuova organizzazione dei passi minori*, in “La Stampa”, 11 dicembre 1934;

- F. S. [Filippo Sacchi], *Nuovi indirizzi per il cinedilettantismo. Un esperimento interessante*, in “Il Corriere della Sera”, 12 dicembre 1934, p. 6
- Malatesta C., *Necessità della formula*, in *Cinematografia contemporanea* n. 29-30, Anno IV, 15-31 marzo 1938, p. 5
- Bremond C., *Education cinématographique et culture de masse*, in *Communications*, Année 1963, Volume 2, Numéro 1, p. 154
- AA.VV., *Annuario delle apparecchiature per la cinematografia in formato ridotto*, Ed Morandei, Milano, 1968
- Gaudreault A., *Lo storico del cinema di fronte alle cineteche*, in *Comunicazione di massa*, vol. III, Anno VI, settembre/dicembre 1985, p. 8
- Cherchi Usai P., *Film da salvare: guida al restauro e alla conservazione*, in *Comunicazione di massa*, vol. III, Anno VI, settembre/dicembre 1985, p. 3
- Cosandey R., *Conservare, restaurare, mostrare*, in *Comunicazione di massa*, vol. III, Anno VI, settembre/dicembre 1985, p. 42
- Volkmann H., *La pellicola cinematografica: proprietà, conservazione, ripristino*, in *Comunicazione di massa*, vol. III, Anno VI, settembre/dicembre 1985, p. 111
- Brown H. – Patton K., *Come trattare le vecchie pellicole*, in *Griffithiana* n. 29-30, settembre 1987, p. 67
- Brown H., *Appunti sulla identificazione dei film attraverso l'esame delle pellicole*, in *Griffithiana* n. 29-30, settembre 1987, p. 74
- Wilson A., *Considerazione sui diversi formati cinematografici*, in *Note di tecnica cinematografica*, n. 48, Anno XV, II trimestre, p. 19
- Canosa M., *Lo spettacolo del passato*, in *Cinegrafie* n. 1, Anno 1, febbraio 1989, p. 5
- Cherchi Usai P., *Un'immagine modello (III)*, in *Cinegrafie* n. 1, Anno 1, febbraio 1989, p. 25
- Gili J.A., *La vision de l'étranger dans le cinéma italien de l'époque fasciste*, in *Revue européenne de migrations internationales*, Année 1989, Volume 5, Numéro 3, p. 33 – 43
- Tallibert C., *Le cinéma, instrument de politique extérieure du fascisme italien*, in *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, Année 1998, Volume 110, Numéro 2, p. 943 - 962
- Allard L., *L'amateur: une figure de la modernité esthétique*, in *Communications*, Année 1999, Volume 68, Numéro 1, p. 9
- Ménager G.-Odin R., *La presse du cinéma amateur: brève note et bibliographie*, in *Communications*, Année 1999, Volume 68, Numéro 1, p. 193
- Chassigneux C., *Le films de famille, trésor de Brest*, in *Aux frontières du cinéma*, numero speciale dei Cahiers du cinéma, aprile 2000, p. 72
- Mazzei L., *Luigi Chiarini alla Mostra e il primato morale, civile e cinematografico degli italiani*, in *Bianco e Nero* n. 563, gennaio-aprile 2009, p. 9
- Laura E.G., *1939: l'ultima Mostra di pace*, in *Bianco e Nero* n. 563, gennaio-aprile 2009, p. 27

Note Fotografiche

- Ross C., *Quello che deve sapere il dilettante di cinematografia*, in *Note Fotografiche* n. 5, maggio 1926, p. 118

- Selbmann E., *Consigli ai dilettanti cinematografisti*, in *Agfa Note Fotografiche*, n. 7, 1929-30, p. 215
- Mendel G.V., *Imparate a pensare cinematograficamente!*, in *Agfa Note Fotografiche*, n. 10, 1929-30, p. 291
- Humbehr H., *Una nuova macchinetta cinematografica da presa*, in *Note Fotografiche* n. 1, luglio 1932, p.26
- Moholy-Nagy L., *Su l'avvenire della fotografia*, in *Note Fotografiche* n. 2, agosto 1932 p. 58
- Van Steewen O.P., *Il film di 16 mm. nella scienza e nella tecnica*, in *Note Fotografiche* n.5, novembre 1932
- Uber U., *Rolky! Il nuovo apparecchio cinematografico da proiezione*, in *Note Fotografiche*, n.6, dicembre 1932, p. 58
- Westendorp H., *Esposizioni sbagliate*, in *Note Fotografiche*, n.7, gennaio 1933, p. 219
- Brandt T. – Fränkel F., *Giriamo un film in un'officina*, In *Note Fotografiche* n.7, gennaio 1933, p. 56
- Anonimo, *Apparecchio cinematografico da presa rapidissima*, in *Note Fotografiche* n. 8, febbraio 1933, p. 251
- Niklitschek A., *Perché è preferibile la pellicola cine stretta, di 16 mm., a quella normale*, in *Note Fotografiche* n.9, marzo 1933, p. 55
- Piest H., *Un metodo semplicissimo per fare ingrandimenti di immagini del film cinematografico di 16 mm*, In *Note Fotografiche* n. 2, agosto 1933, p. 55
- Erizzo P., *Ancora a proposito della cinematografia degli insetti*, in *Note Fotografiche* n. 3, settembre 1933, p. 78
- Kiper H., *Il dilettante regista*, in *Note Fotografiche* n. 3, settembre 1933, p. 90
- Zielke W., *Prese in piena libertà con la "Movex"*, in *Note Fotografiche* n. 4, ottobre 1933, p. 120
- Zielke W., *Titoli moderni*, in *Note Fotografiche* n. 6, dicembre 1933, p. 186
- Zielke W., *Titoli moderni*, in *Note Fotografiche* n. 7, gennaio 1934, p. 214
- Anonimo, *La piccola proiezione*, in *Note Fotografiche* n. 11, maggio 1934, p. 345
- Fisher K., *Uno sguardo ai soggetti tecnici*, in *Note Fotografiche* n. 12, giugno 1934, p. 376
- Kluth H., *La mamma impara a cinematografare*, in *Note Fotografiche* n. 1, luglio 1934, p. 24
- Dyhrebforth G.O., *Cinematografia dell'Himalaja*, in *Note Fotografiche* n. 3, settembre 1934, p. 85
- Cappuccio A., *Perché "16 mm"?*, in *Note Fotografiche* n. 8, febbraio 1935, p. 233
- Cappuccio A., *Cinematografia medico-chirurgica*, in *Note Fotografiche* n. 9, marzo 1935, p. 271
- Anonimo, *Chi ama i propri bimbi li cinematografa!*, in *Note Fotografiche* n. 9, marzo 1935, p. 276
- Pomini F., *Il passo ridotto nella microcinematografia*, in *Note Fotografiche* n. 10, aprile 1935, p. 294
- Foà U., *La cinematografia come mezzo didattico*, in *Note Fotografiche* n. 10, aprile 1935, p. 297
- Anonimo, *La cinematografia a passo ridotto alla XVI Fiera di Milano*, in *Note Fotografiche* n. 11, maggio 1935, p. 349
- *Note Fotografiche* n. 3, Numero dedicato alla cinematografia, settembre 1935

- Anonimo, *Il pancromatismo in cinematografia è una ragione di successo per il cinedilettante*, in *Note Fotografiche* n. 4, ottobre 1935, p. 108
- Bartolomeo U., *Cinematografia scientifica*, in *Note Fotografiche* n. 5, novembre 1935, p. 115
- Anonimo, *Il nuovo film invertibile Isopan "Iss" 16 mm. Agfa*, in *Note Fotografiche* n. 5, novembre 1935, p. 133
- Anonimo, *Film-Cine della cronaca familiare*, in *Note Fotografiche* n. 6, dicembre 1935, p. 152
- A.O., *Trattamento delle pellicole cinematografiche di 16 mm*, in *Note Fotografiche* n. 8, febbraio 1936, p. 200
- Ivert A., *Un accessorio economico per i cine-dilettanti*, in *Note Fotografiche*, n. 10, aprile 1936, p. 146
- Anonimo, *Cinematografia notturna*, in *Note Fotografiche* n. 2, agosto 1936, p. 41
- *Note Fotografiche* n. 4, Numero dedicato alla cinematografia, ottobre 1936
- Cerchio F., *Cinematografia documentaria*, in *Note Fotografiche* n.7, gennaio 1937, p. 164
- Anonimo, *Quasi come al cinematografo!*, in *Note Fotografiche* n. 9, marzo 1937, p. 209
- *Note Fotografiche* n.5, Numero dedicato alla cinematografia, novembre 1937
- A.O., *Il problema dei tempi d'esposizione*, in *Note Fotografiche* n. 1, luglio 1941, p.20
- Dr. A. Milano, *Effetti di luce usando le pellicole a colori a passo ridotto*, in *Note Fotografiche* n. 3, settembre 1941, p. 70
- Erizzo P., *Cinematografiamo a colori*, in *Note Fotografiche* n. 2, agosto 1941, p. 43
- Erizzo P., *Titoli e didascalie nella cinematografia a passo ridotto*, in *Note Fotografiche* n. 8, febbraio 1942, p. 176

Df – Il dilettante fotografo e cinegrafista

- Anonimo, *La fotografia nelle scienze*, in *Df – Il dilettante fotografo e cinegrafista*, n. 10, Anno II, ottobre 1934, p. 1
- Anonimo, *Cine*, in *Df – Il dilettante fotografo e cinegrafista*, n. 10, Anno II, ottobre 1934, p. 24
- Anonimo, *Cine*, in *Df – Il dilettante fotografo e cinegrafista*, n. 11, Anno II, novembre 1934, p. 24
- Anonimo, *Cine*, in *Df – Il dilettante fotografo e cinegrafista*, n. 12, Anno II, dicembre 1934, p. 24

Il Cine-dilettante. Rassegna dei dilettanti di cinematografia

- Porzio M., *Realizzazione e compiti del cine-dilettantismo nel campo artigianale*, in *Il Cine-dilettante* n. 1, Anno 1, luglio 1930, p. 4
- Cocanari S., *Camere, films e...vacanze*, in *Il Cine-dilettante* n. 1, Anno 1, luglio 1930, p. 9
- Blasetti A., *Dedicato al direttore artistico*, in *Il Cine-dilettante* n. 1, Anno 1, luglio 1930, p. 11

- Anonimo, *Noi cominciamo da qui*, in *Il Cine-dilettante* n. 3, Anno 2, novembre-dicembre 1930, p. 1
- De Feo L., *Aristocrazia di Cinedilettanti*, in *Il Cine-dilettante* n. 3, Anno 2, novembre-dicembre 1930, p. 4
- Porzio M., *Critica della critica*, in *Il Cine-dilettante* n. 3, Anno 2, novembre-dicembre 1930, p. 8
- Ristori L., *Produzione e industria del film ridotto*, in *Il Cine-dilettante* n. 3, Anno 2, novembre-dicembre 1930, p. 11
- Fortunio (Nino Burrasca), *Oh, il sonoro!*, in *Il Cine-dilettante* n. 3, Anno 2, novembre-dicembre 1930, p. 15
- Anonimo, *Primi passi*, in *Il Cine-dilettante* n. 1, Anno 2, gennaio 1931, p. 1
- Cinedilettante, *Lo scambio dei film*, in *Il Cine-dilettante* n. 1, Anno 2, gennaio 1931, p. 10
- Marrosu N., *Ai margini di una polemica. Tra i due litiganti*, in *Il Cine-dilettante* n. 1, Anno 2, gennaio 1931, p. 12
- Solito – Mazzucchi, *Lo scenario*, in *Il Cine-dilettante* n. 1, Anno 2, gennaio 1931, p. 13
- Anonimo, *Noi e il Cine-club*, in *Il Cine-dilettante* n. 2, Anno 2, febbraio 1931, p. 1
- Ristori L., *Per un'industria italiana del film scolastico*, in *Il Cine-dilettante* n. 2, Anno 2, febbraio 1931, p. 3
- Ginna A., *Organizzare i cinedilettanti*, in *Il Cine-dilettante* n. 2, Anno 2, febbraio 1931, p. 9
- Società Italiana Pathé Baby, *La macchina da presa. Una rettifica della S.I. Pathé Baby*, in *Il Cine-dilettante* n. 2, Anno 2, febbraio 1931, p. 20
- Anonimo, *Non prevalebunt*, in *Il Cine-dilettante* n. 3, Anno 2, marzo 1931, p. 5
- Ristori L., *Come va intesa la cinematografia scolastica (Risposta a Vittorio Mussolini)*, in *Il Cine-dilettante* n. 3, Anno 2, marzo 1931, p. 8
- Solito G., *L'illuminazione nella cinematografia per dilettanti*, in *Il Cine-dilettante* n. 3, Anno 2, marzo 1931, p. 15
- R.C., *Celluloide e acetato di cellulosa*, in *Il Cine-dilettante* n. 3, Anno 2, marzo 1931, p. 16
- Francisi P., *La dissolvenza incrociata con la motocamera Pathé Baby*, in *Il Cine-dilettante* n. 3, Anno 2, marzo 1931, p. 17
- Manzia C.M., *Cinedilettantismo*, in *Il Cine-dilettante* n. 3, Anno 2, marzo 1931, p. 22
- Porzio M., *Cinedilettantismo*, in *Il Cine-dilettante* n. 3, Anno 2, marzo 1931, p. 24
- Anonimo, *Dopolavoro e Pathé Baby*, in *Il Cine-dilettante* n. 3, Anno 2, marzo 1931, p. 30

Rivista italiana di cinetecnica

- Rivista Italiana di Cinetecnica, *Cercasi proficuo investimento...*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 8, Anno III, agosto 1930, p. 1
- Solito G., *Il film documentario in Italia. Quel che la L.U.C.E. potrebbe fare*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 8, Anno III, agosto 1930, p. 3
- Cauda E., *Invenzioni, inventori e brevetti industriali*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 8, Anno III, agosto 1930, p. 4

- Anonimo, *La sicurezza nei cinema americani*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 8, Anno III, agosto 1930, p. 5
- Balázs B., *Atto di fede nell'arte del fonofilm*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 8, Anno III, agosto 1930, p. 6
- Anonimo, *Scuola nazionale di cinematografia e Cine-Club d'Italia*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 8, Anno III, agosto 1930, p. 13
- C.S., *Nozioni di sensitometria*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 8, Anno III, agosto 1930, p. 15
- Anonimo, *Novità per dilettanti*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 10, Anno III, ottobre 1930, p. 1
- Cauda E., *Inventori, invenzioni e priorità*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 10, Anno III, ottobre 1930, p. 3
- Anonimo, *L'attività del Cine-Club Milanese*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 10, Anno III, ottobre 1930, p. 4
- Anonimo, *Inaugurazione del Film-Club di Brno*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 10, Anno III, ottobre 1930, p. 4
- Anonimo, *Gli apparecchi Kodak per cine-dilettanti*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 10, Anno III, ottobre 1930, p. 14
- Anonimo, *La standardizzazione delle code iniziali e finali dei films sonori*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 4, Anno IV, aprile 1931, p. 14
- Anonimo, *Un'originale lente addizionale per effetti panoramici sul film ridotto*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 4, Anno IV, aprile 1931, p. 20
- Manzia C.M., *Ancora sul cinedilettantismo*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 6, Anno IV, giugno 1931, p. 25
- Anonimo, *La pellicola ininfiammabile è indispensabile?*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 6, Anno IV, giugno 1931, p. 20
- Anonimo, *La pellicola pancromatica Agfa "Novopan" 16 mm*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 6, Anno IV, giugno 1931, p. 21
- Cauda E., *La scuola del cinematografo nel Regime Fascista*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 8, anno IV, agosto 1931, p. 4
- Anonimo, *Lo sviluppo per inversione*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 8, anno IV, agosto 1931, p. 20
- Anonimo, *Lo schermo esterno per il trucco della doppia parte*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 8, anno IV, agosto 1931, p. 21
- Solito G., *Potenziamento dell'Istituto L.U.C.E.*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 9, anno IV, settembre 1931, p. 4
- Anonimo, *Quali debbono essere le caratteristiche di un proiettore scolastico a passo ridotto*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 9, anno IV, settembre 1931, p. 13
- Anonimo, *L'illuminazione del soggetto*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 9, anno IV, settembre 1931, p. 24
- Anonimo, *Anche il dilettante avrà la sua pellicola foto-acustica*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 9, anno IV, settembre 1931, p. 25
- Cauda E., *La L.U.C.E. per la cinematografia italiana*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 10, Anno IV, ottobre 1931, p. 4
- Anonimo, *Il punto di ripresa*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 11, Anno IV, novembre 1931, p. 20
- Anonimo, *Anche in Germania si è propensi al 17,5.*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 11, Anno IV, novembre 1931, p. 20

- Anonimo, *Il nuovo apparecchio Movex per 30 metri di pellicola sub-standard.*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 11, Anno IV, novembre 1931, p. 20
- Cauda E., *Il film italiano*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 12, Anno IV, dicembre 1931, p. 7
- Anonimo, *I "candidi del cinematografo"*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 12, Anno IV, dicembre 1931, p. 20
- Anonimo, *Un inscenatore dilettante che si fa onore*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 12, Anno IV, dicembre 1931, p. 20
- Anonimo, *La pellicola pancromatica "Super-Sensitive" Cine-Kodak*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 12, Anno IV, dicembre 1931, p. 20
- Anonimo, *Il nuovo proiettore Siemens per pellicole Sub-standards*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 12, Anno IV, dicembre 1931, p. 21
- Anonimo, *Il cinedilettantismo nel 1931*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 1, Anno V, gennaio 1932, p. 30
- Francisi P., *Come ho realizzato "dissolvenze"*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 1, Anno V, gennaio 1932, p. 31
- Anonimo, *Proiettore Kodascope con lettore dei suoni tipo Mihaly*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 1, Anno V, gennaio 1932, p. 31
- Anonimo, *Una nuova pellicola 16 mm*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 1, Anno V, gennaio 1932, p. 31
- Anonimo, *L'inaugurazione del Cine-Club d'Italia*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 2, Anno V, febbraio 1932, p. 6
- Solito G., *Necessità di una cinematografia coloniale italiana*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 2, Anno V, febbraio 1932, p. 7
- Cauda E., *Dovrà la Francia adottare la pellicola infiammabile?*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 2, Anno V, febbraio 1932, p. 9
- Cauda E., *Cinematografia documentaria*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 2, Anno V, febbraio 1932, p. 19
- Rivista Italiana di cinetecnica, *Quel che resta da fare*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 3, Anno V, marzo 1932, p. 13
- Anonimo, *La tecnica per i cinedilettanti – Nuovi apparecchi*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 3, Anno V, marzo 1932, p. 13
- Anonimo, *Film sonoro per dilettanti*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 3, Anno V, marzo 1932, p. 13
- Anonimo, *Un interessante apparecchio italiano sonoro per pellicola ridotta: MICHETTI*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 6, Anno V, giugno 1932, p. 18
- Luzzato G., *La Cinematografia per dilettanti*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 7-8, Anno V, luglio-agosto 1932, p. 16
- Anonimo, *Il dispositivo sicronico Fonos-porrob per apparecchi a passo ridotto*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 7-8, Anno V, luglio-agosto 1932, p. 22
- Anonimo, *Apparecchi sonori portatili da presa il "Klangfilm" tipo EK8*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 7-8, Anno V, luglio-agosto 1932, p. 23
- Anonimo, *Cinematografia scolastica e per dilettanti*, in *Rivista italiana di cinetecnica* n. 9, Anno V, settembre 1932, p. 16

Bollettino della Società Italiana Pathé Baby

- Società Italiana Pathé Baby, *Programma*, in *Bollettino della Società Italiana Pathé Baby* n. 1, ottobre 1928, p. 2
- Anonimo, *La Motocamera "Pathé-Baby"*, in *Bollettino della Società Italiana Pathé Baby* n. 1, ottobre 1928, p. 4
- Anonimo, *Gli ultimi film "Pathé-Baby"*, in *Bollettino della Società Italiana Pathé Baby* n. 1, ottobre 1928, p. 5
- Anonimo, *Qualche consiglio e qualche idea per i dilettanti della Camera*, in *Bollettino della Società Italiana Pathé Baby* n. 1, ottobre 1928, p. 6
- Anonimo, *Pathé Baby Didattico*, in *Bollettino della Società Italiana Pathé Baby* n. 1, ottobre 1928, p. 8
- Anonimo, *I concorsi Pathé Baby*, in *Bollettino della Società Italiana Pathé Baby* n. 1, ottobre 1928, p. 13
- Anonimo, *Una delle applicazioni del Pathé-Baby. Il Dopolavoro*, in *Bollettino della Società Italiana Pathé Baby* n. 2, novembre 1928, p. 2
- Anonimo, *Il nuovo Servizio Ingrandimenti*, in *Bollettino della Società Italiana Pathé Baby* n. 2, novembre 1928, p. 5
- Anonimo, *Gli ultimi film Pathé Baby*, in *Bollettino della Società Italiana Pathé Baby* n. 2, novembre 1928, p. 6
- Anonimo, *Consigli e Suggerimenti*, in *Bollettino della Società Italiana Pathé Baby* n. 2, novembre 1928, p. 14
- Anonimo, *Pathé-Baby didattico*, in *Bollettino della Società Italiana Pathé Baby* n. 2, novembre 1928, p. 16
- Anonimo, *Il dispositivo pubblicità*, in *Bollettino della Società Italiana Pathé Baby* n. 3, dicembre 1928, p. 4
- Anonimo, *Nel campo religioso*, in *Bollettino della Società Italiana Pathé Baby* n. 3, dicembre 1928, p. 12
- Società Italiana Pathé-Baby, *Per una politica del cinema in Italia*, in *Bollettino della Società Italiana Pathé Baby* n. 8, maggio 1929, p. 2
- Anonimo, *Pathé-Baby didattico*, in *Bollettino della Società Italiana Pathé Baby* n. 8, maggio 1929, p. 9
- Anonimo, *La nostra Campagna di propaganda cinematografica*, in *Bollettino della Società Italiana Pathé Baby* n. 8, maggio 1929, p. 12
- Anonimo, *Per ottenere una buona inversione occorre curare i lavaggi!*, in *Bollettino della Società Italiana Pathé Baby* n. 8, maggio 1929, p. 14
- Anonimo, *Vacanze e cinematografia*, in *Bollettino della Società Italiana Pathé Baby* n. 10-11, luglio-agosto 1929, p. 2
- Anonimo, *Motocamere con obbiettivi Zeiss*, in *Bollettino della Società Italiana Pathé Baby* n. 10-11, luglio-agosto 1929, p. 4
- Anonimo, *Il Pathegrafo per Motocamera*, in *Bollettino della Società Italiana Pathé Baby* n. 10-11, luglio-agosto 1929, p. 5
- Anonimo, *L'obbiettivo extra-luminoso Krauss*, in *Bollettino della Società Italiana Pathé Baby* n. 10-11, luglio-agosto 1929, p. 6
- Anonimo, *Le lenti di avvicinamento marca Hermagis*, in *Bollettino della Società Italiana Pathé Baby* n. 10-11, luglio-agosto 1929, p. 6
- Anonimo, *Attenti alla Panoramicazione*, in *Bollettino della Società Italiana Pathé Baby* n. 10-11, luglio-agosto 1929, p. 17

- Luzzato G., *L'impiego del cinematografo nelle scuole*, in *Bollettino della Società Italiana Pathé Baby* n. 10-11, luglio-agosto 1929, p. 22
- Società Italiana Pathé-Baby, *La funzione sociale del Cinema*, in *Bollettino della Società Italiana Pathé-Baby* n. 12, settembre 1929, p. 2
- Anonimo, *I Film di "Propaganda Italica"*, in *Bollettino della Società Italiana Pathé-Baby* n. 12, settembre 1929, p. 5
- Anonimo, *La revisione dei film Pathé-Baby*, in *Bollettino della Società Italiana Pathé-Baby* n. 12, settembre 1929, p. 11

Cinema

- Di Calboli G. P., *La città del Cinema*, in *Cinema* n. 1, 10 luglio 1936, p. 3
- *Cinematografia sperimentale ed a formato ridotto*, in *Cinema* n. 1, 10 luglio 1936, p. 24
- *Primi passi – Manualetto del cinedilettante*, in *Cinema* n. 1, 10 luglio 1936, p. 70
- Anonimo, *L'uovo e la gallina – secondo ragionamento sul passo ridotto in Italia*, in *Cinema* n. 4, 25 agosto 1936, p. 159
- *I primi passi – Manualetto del cinedilettante*, in *Cinema* n. 4, 25 agosto 1936, p. 160
- *I primi passi – Manualetto del cinedilettante*, in *Cinema* n. 5, 10 settembre 1936, p. 197
- Anonimo, *L'uovo e la gallina – breve intermezzo*, in *Cinema* n. 5, 10 settembre 1936, p. 197
- *Cinematografia sperimentale ed a formato ridotto*, in *Cinema* n. 5, 10 settembre 1936, p. 198
- Cerchio F., *Disegni animati ed a formato ridotto*, in *Cinema* n. 6, 25 settembre 1936, p. 237
- *I primi passi – manualetto del cinedilettante*, in *Cinema* n. 6, 25 settembre 1936, p. 239
- Colombo A., *Montaggio di passi ridotti*, in *Cinema* n. 7, 10 ottobre 1936, p. 277
- *I primi passi - manualetto del cinedilettante*, in *Cinema* n. 7, 10 ottobre 1936, p. 277
- Todesco G., *Cinema e Università*, in *Cinema* n. 8, 25 ottobre 1936, p. 292
- *Primi passi – manualetto del cinedilettante*, in *Cinema* n. 8, 25 ottobre 1936, p. 315
- *Primi passi – manualetto del cinedilettante*, in *Cinema* n. 9, 10 novembre 1936, p. 357
- Sabel V., *Come si fanno i titoli?*, in *Cinema* n. 10, 25 novembre 1936, p. 394
- Anonimo, *Scenario per un film familiare*, in *Cinema* n. 10, 25 novembre 1936, p. 395
- *Primi passi – manualetto del cinedilettante*, in *Cinema* n. 10, 25 novembre 1936, p. 395
- Giuliano B., *Scuola e cinematografo*, in *Cinema* n. 11, 10 dicembre 1936, p. 414
- Anonimo, *I Cine-Guf funzionano!*, in *Cinema* n. 11, 10 dicembre 1936, p. 438
- *Primi passi-manualetto del cinedilettante*, in *Cinema* n. 11, 10 dicembre 1936, p. 439
- *Capo di Buona Speranza*, in *Cinema* n. 11, 10 dicembre 1936, p. 439
- Ornano A., *Pellicola invertibile*, in *Cinema* n. 13, 10 gennaio 1937, p. 34
- *Primi passi – manualetto del cinedilettante*, in *Cinema* n. 13, 10 gennaio 1937, p. 35
- Bologna A., *Gli apparecchi di piccolo formato*, in *Cinema* n. 15, 10 febbraio 1937, p. 112
- *Primi passi – manualetto del cinedilettante*, in *Cinema* n. 15, 10 febbraio 1937, p. 113

- Anonimo, *Gli errori che eviterò*, in *Cinema* n. 16, 25 febbraio 1937, p. 148
- *Primi passi-manualetto del cinedilettante*, in *Cinema* n. 16, 25 febbraio 1937, p. 148
- *Primi passi-manualetto del cinedilettante*, in *Cinema* n. 18, 25 marzo 1937, p. 231
- Anonimo, *Quale macchina?*, in *Cinema* n. 18, 25 marzo 1937, p. 231
- *Primi passi-manualetto del cinedilettante*, in *Cinema* n. 21, 10 maggio 1937, p. 381
- Anonimo, *Il Concorso del film a passo ridotto ai Littoriali del Cinema*, in *Cinema* n. 21, 10 maggio 1937, p. 381
- Il Ridottista, *Formato ridotto*, in *Cinema* n. 23, 10 giugno 1937, p. 461
- Grau H., *Scienza animata dal disegno*, in *Cinema* n. 24, 25 giugno 1937, p. 50
- Anonimo, *Malattie della pellicola*, in *Cinema* n. 24, 25 giugno 1937, p. 50
- Anonimo, *Montaggio di documentari*, in *Cinema* n. 24, 25 giugno 1937, p. 56
- Anonimo, *Il cinema per i rurali*, in *Cinema* n. 26, 25 luglio 1937, p. 86
- L.C., *Spezzoni*, in *Cinema* n. 26, 25 luglio 1937, p. 90
- Il Ridottista, *Chiarimento*, in *Cinema* n. 26, 25 luglio 1937, p. 91
- Anonimo, *Tempo psicologico e cinema nell'orario scolastico*, in *Cinema* n. 27, 10 agosto 1937, p. 118
- Giarda G., *Fotogrammi su carta*, in *Cinema* n. 27, 10 agosto 1937, p. 126
- Il Ridottista, *Passo Ridotto*, in *Cinema* n. 30, 25 settembre 1937, p. 325
- Chiarini L., *Una buona iniziativa*, in *Cinema* n. 31, 10 ottobre 1937, p. 348
- Il Ridottista, *Formato Ridotto*, in *Cinema* n. 33, 10 novembre 1937, p. 87
- Il Ridottista, *Formato Ridotto*, in *Cinema* n. 34, 15 novembre 1937, p. 352
- Anonimo, *Che cos'è la moviola?*, in *Cinema* n. 36, 25 dicembre 1937, p. 430
- Il Ridottista, *Formato Ridotto*, in *Cinema* n. 36, 25 dicembre 1937, p. 431
- Spagnol A. T., *La figura del produttore*, in *Cinema* n. 85, 10 gennaio 1940, p. 10
- *Capo di Buona Speranza*, in *Cinema* n. 85, 10 gennaio 1940, p. 31
- Pasinetti P.M., *L'inaugurazione del Centro*, in *Cinema* n. 86, 25 gennaio 1940, p. 41
- Barbaro U., *Bibliografie del cinema*, in *Cinema* n. 86, 25 gennaio 1940, p. 44
- Mida M., *Storia di Pathé*, in *Cinema* n. 86, 25 gennaio 1940, p. 53
- *Capo di Buona Speranza*, in *Cinema* n. 86, 25 gennaio 1940, p. 63
- Lo Duca, *Perfezionamenti tecnici nel disegno animato*, in *Cinema* n. 87, 10 febbraio 1940, p. 82
- *Capo di Buona Speranza*, in *Cinema* n. 87, 10 febbraio 1940, p. 95
- *Capo di Buona Speranza*, in *Cinema* n. 88, 25 febbraio 1940, p. 127
- Alberini M., *Il pubblico di un paese*, in *Cinema* n. 89, 10 marzo 1940, p. 138
- Serafin E., *Fotografia pura*, in *Cinema* n. 89, 10 marzo 1940, p. 144
- Il Cronista, *Documentari italiani*, in *Cinema* n. 89, 10 marzo 1940, p. 150
- *Capo di Buona Speranza*, in *Cinema* n. 89, 10 marzo 1940, p. 159
- Cerchio F., *Evoluzione del film giornale*, in *Cinema* n. 90, 25 marzo 1940, p. 185
- *Capo di Buona Speranza*, in *Cinema* n. 89, 25 marzo 1940, p. 195
- Onofri F., *La questione dell'autore*, in *Cinema* n. 91, 10 aprile 1940, p. 222
- *Capo di Buona Speranza*, in *Cinema* n. 91, 10 aprile 1940, p. 231
- Mussolini V., *Anniversario*, in *Cinema* n. 92, 25 aprile 1940, p. 249
- Cerchio F., *Il pioniere Omegna*, in *Cinema* n. 92, 25 aprile 1940, p. 270
- Cenci A., *Istruzione e plastilina*, in *Cinema* n. 92, 25 aprile 1940, p. 276
- *Capo di Buona Speranza*, in *Cinema* n. 92, 25 aprile 1940, p. 299
- Isani G., *Mestiere e "Littoriali"*, in *Cinema* n. 93, 10 maggio 1940, p. 330
- *Capo di Buona Speranza*, in *Cinema* n. 93, 10 maggio 1940, p. 339
- *Capo di Buona Speranza*, in *Cinema* n. 94, 25 maggio 1940, p. 375

- Lo Duca, *Storie in 1500 metri*, in *Cinema* n. 95, 10 giugno 1940, p. 398
- Anonimo, *Notizie tecniche: Luci più delicate*, in *Cinema* n. 95, 10 giugno 1940, p. 407
- *Capo di Buona Speranza*, in *Cinema*, n. 95, 10 giugno 1940, p. 411
- Mussolini V., *Cinema di guerra*, in *Cinema* n. 96, 25 giugno 1940, p. 423
- Isani G., *Forza del documentario bellico*, in *Cinema* n. 96, 25 giugno 1940, p. 431
- Dabini A., *L'avventura del soggetto*, in *Cinema* n. 96, 25 giugno 1940, p. 437
- *Capo di Buona Speranza*, in *Cinema* n. 96, 25 giugno 1940, p. 447
- De Angelis R.M., *Sintassi per il cinema*, in *Cinema* n. 97, 10 luglio 1940, p. 24
- *Capo di Buona Speranza*, in *Cinema* n. 97, 10 luglio 1940, p. 33
- *Capo di Buona Speranza*, in *Cinema* n. 98, 25 luglio 1940, p. 69

Filmografia

Fondo Vianzone¹⁵⁹

Vianzone 8	Antecedenti il 1939	Torino	9,5mm	20 metri
Vianzone 10	#####	Torino - Mezzi Po	9,5mm	20 metri
Vianzone 12	1939 - 1941	Torino - Lanzo	9,5mm	20 metri
Vianzone 13	Anni '40	Mezzi Po – Lanzo - Torino	9,5mm	20 metri
Vianzone 14	1940 - 1943	Mezzi Po -	9,5mm	20 metri
Vianzone 15	Prima del 1945	Torino – Valli di Lanzo	9,5mm	20 metri
Vianzone 17	#####	Valli di Lanzo – Torino - Spotorno	9,5mm	20 metri
Vianzone 51	1939	Valli di Lanzo - Torino	9,5mm	20 metri
Vianzone 52	1943	Mezzi Po - Spotorno	9,5mm	20 metri
Vianzone 53	1941-1943	Torino – Mezzi Po	9,5mm	20 metri
Vianzone 67	#####	Piemonte - Torino	9,5mm	20 metri
Vianzone 68	1940	Mezzi Po – Spotorno – Castiglione - Torino	9,5mm	20 metri
Vianzone 78	#####	#####	9,5mm	20 metri
Vianzone 79	1942-1943-1945	Torino - Spotorno	9,5mm	20 metri

Fondo La Colla¹⁶⁰

LaColla 1	1932 In giro per Torino	8mm	40 metri
LaColla 2	Agosto '33 da Copenaghen a Parigi	8mm	60 metri
LaColla 3	1933 Mamma, zio Stefano e Zia Lina a Roma	8mm	60 metri
LaColla 4	1932 Orbetello: la crociera aerea di Italo Balbo	8mm	40 metri
LaColla 5	1933-1934 Gita a Sanremo - Gita a Salice d'ul.	8mm	60 metri
LaColla 6	1933-1934 Spiagge e piscine	8mm	60 metri
LaColla 7	1933-34 - Viviani 5° giochi univ. Italia- Germania	8mm	50 metri
LaColla 8	Gita del Das giugno 1934	8mm	45 metri
LaColla 9	Lug.34 Nozze di Papà e Mamma	8mm	60 metri
LaColla 10	I2 1934	8mm	60 metri
LaColla 11	I3 1934 1935	8mm	40 metri

¹⁵⁹ Inventario di Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia

¹⁶⁰ Inventario di Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia

LaColla 12	Febbraio '35 Roma, Frignano, Palermo Salemi	8mm	40 metri
LaColla 13	I4 1935 1936	8mm	60 metri
LaColla 14	I5 1936 1938	8mm	60 metri
LaColla 15	I6 1938 1942 1943	8mm	60 metri

Fondo Felisi¹⁶¹

Felisi 1	estate 1926	Castelvecchio	9,5mm	20 metri
Felisi 2	ago-26	Sella	9,5mm	10 metri
Felisi 3	set-26	Villa C Liorsi Mezzane settembre 1926	9,5mm	10 metri
Felisi 4	1926-1927	Giardini Maria e Lungadige	9,5mm	20 metri
Felisi 5	#####	Circuito del pozzo	9,5mm	20 metri
Felisi 6	#####	Arena palloni 3-4-27	9,5mm	20 metri
Felisi 7	17-04?-1927	Tregnago - castello	9,5mm	20 metri
Felisi 8	estate 1927	Piazzale e stazione	9,5mm	20 metri
Felisi 9	estate 1927	Vacanze estate 1927 Stenico	9,5mm	20 metri
Felisi 10	lug-27	Saggio Claudio I elementare	9,5mm	20 metri
Felisi 11	set-27	S. Giorgio tennis	9,5mm	20 metri
Felisi 12	#####	Tregnago 1/2 busti	9,5mm	20 metri
Felisi 13	inverno 1927-1928	Castel S. Pietro ponte Vittoria Manganotti	9,5mm	20 metri
Felisi 14	primavera 1928	Riva Fiave primavera 1928	9,5mm	20 metri
Felisi 15	apr-28	P. Dante P. scaligero	9,5mm	20 metri
Felisi 16	#####	S. Giorgio Scaligero	9,5mm	20 metri
Felisi 17	estate 1928	famiglia Rebonato Tregnago estate 1928	9,5mm	20 metri
Felisi 18	estate 1928	Tregnago borelle estate 1928	9,5mm	20 metri
Felisi 19	giu-28	Rivista (statuto) e giugno 1928	9,5mm	20 metri
Felisi 20	lug-28	Saggio Claudio II element. Luglio 1928 e Giardini Maria con	9,5mm	20 metri
Felisi 21	gen-29	Boscochiesanuova Maregge Tracchi gennaio 29	9,5mm	20 metri
Felisi 22	mar-29	Partita foot-ball Verona-Reggio marzo 1929	9,5mm	20 metri
Felisi 23	#####	Malcesina 19-3-29 Pecorini ecc.	9,5mm	20 metri
Felisi 24	#####	Malcesina 19-3-29 Manganotti Felisi	9,5mm	20 metri
Felisi 25	giu-29	Rivista P.V.E. giugno 1929	9,5mm	20 metri
Felisi 26	lug-29	Giardini piazza V.E. con Pecorini	9,5mm	10 metri

¹⁶¹ Inventario di Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia

		luglio 1929		
Felisi 27	lug-29	Saggio Claudio luglio 1929 III elementare	9,5mm	10 metri
Felisi 28	ago-29	Tennis Tregnago agosto 1929	9,5mm	20 metri
Felisi 29	ago-29	Tennis Tregnago agosto 1929	9,5mm	20 metri
Felisi 30	ago-29	Tennis Tregnago agosto 1929	9,5mm	20 metri
Felisi 31	giu-30	Rivista militare Statuto giugno 1930	9,5mm	20 metri
Felisi 32	giu-30	Famiglia in terrazza - claudio giardini P.V.E. giugno 1930	9,5mm	20 metri
Felisi 33	lug-30	Pecorini saggio Claudio terrazza luglio 1930	9,5mm	10 metri
Felisi 34	#####	Cavadini campana Duomo Brunica lunedì di Pasqua 6-4-31	9,5mm	10 metri
Felisi 35	giu-31	Rivista festa Statuto giugno 1931	9,5mm	20 metri
Felisi 36	giu-31	Biroli Felisi Giardini piazza V.E. giugno 1931	9,5mm	10 metri
Felisi 37	ago-31	1/2 busti signorine Tregnago agosto 1931	9,5mm	10 metri
Felisi 38	set-32	Villa Zamboni - Tregnago settembre 1932	9,5mm	20 metri
Felisi 39	1935	A pesca Benvenuti etc. 1935	9,5mm	10 metri
Felisi 40	1935	Benvenuti bocce	9,5mm	20 metri

Fondo Bogino

Bogino		Documentario su Parigi		16 mm
Bogino		Documentario su Torino		16 mm
Bogino	1928	Vedute dell'Esposizione Torino		16 mm
Bogino		Festa del grano e scene di famiglia		16 mm
Bogino	1928	Festa dei fiori ed esposizione		16 mm
Bogino		Profili di Torino (cortometraggio)		16 mm
Bogino		Profili di Torino		16 mm
Bogino		Profili di Torino (copia di lavoro)		16 mm
Bogino		Profili di Torino (copia di lavoro)		16 mm
Bogino		Profili di Torino (cortometraggi, pezzi scartati)		16 mm
Bogino		Profili di Torino (copia di lavoro, pezzi scartati)		16 mm
Bogino	1936	Roma e le sue bellezze		16 mm
Bogino		Scene miste di famiglia		16 mm
Bogino		Sfilata carri di carnevale		16 mm
Bogino	1933 - 1937	Sfilate moda		16 mm
Bogino	1936	Sfilate moda		16 mm
Bogino		Torino (cortometraggio, pezzi vari)		16 mm
Bogino		Torino (copia di lavoro, pezzi vari)		16 mm
Bogino	1936	Venezia		16 mm
Bogino		Volte femminili		16 mm

