

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITA' DI BOLOGNA

SCUOLA DI LETTERE E BENI CULTURALI

Corso di laurea in

Cinema, Televisione e produzioni multimediali

**Percorsi autoriali: dal cinema amatoriale al cinema degli
autori.**

**Il caso di Piero Livi:
un cineamatore “atto alle cose del cinema”**

Tesi di laurea in

Filologia del cinema

Relatore Prof: Canosa Michele

Correlatore: Santi Mirco

Presentata da: Fara Giuseppe

Terza sessione

**Anno accademico
2013-2014**

Nel cinema professionale non ho mai avuto la libertà di fare quello che effettivamente volevo, infatti io amo molto più il mio piccolo cinema d'amatore.

Io ho amato molto di più i miei film d'amatore perchè li pensavo, li scrivevo e li giravo, facevo tutto io.

Piero Livi

INDICE GENERALE

PREMESSA	8
Capitolo 1 Il cinema amatoriale: profilo storico e tecnologico.....	12
1.1 Cenni sulla storia e l'evoluzione dei formati cinematografici amatoriali.....	13
Il Pathé Baby e lo sviluppo a inversione.....	16
L' 8 millimetri.....	17
Il Super 8.....	17
1.2 Il supporto: la pellicola, le sue componenti e gli sviluppi fino al sonoro.....	18
La base.....	18
L'Emulsione.....	19
Il negativo, la stampa e le pellicole invertibili.....	20
Le pellicole a colori.....	20
Il sonoro.....	21
1.3 Tipologie più comuni di decadimento o danneggiamento delle pellicole.....	23
I danni meccanici.....	23
Danni chimici: muffe e funghi.....	23
Decadimento dell'acetato (Sindrome dell'aceto).....	24
Il restringimento.....	25
La dissolvenza del colore.....	25
Decadimento del nitrato.....	26
Decadimento delle pellicole con tracce sonore magnetiche.....	26
1.4 La duplicazione.....	27
Capitolo 2 Gli spazi del cinema amatoriale.....	29
2.1 Caratteristiche, modi e ambienti di fruizione del cinema amatoriale.....	30
La dimensione familiare.....	33
Lo spazio dei cine-club amatoriali.....	35
Lo spazio del cinema “altro”.....	36

2.2	La situazione del cinema amatoriale in Italia durante il Boom economico.....	39
2.3	Le mostre di cinema indipendente come spazio privilegiato per la diffusione delle opere amatoriali: l'esempio della Mostra di Cortometraggi Indipendenti di Montecatini.....	41
2.4	I cineclub e la cinematografia documentaria in Sardegna durante "l'era del nitrato"	42
2.5	L'attività documentaristica in Sardegna come trait d'union tra l'attività amatoriale quella professionale.....	43
2.6	I cineclub in Sardegna: la Cineteca Sarda e il Cineclub di Sassari.....	45
	La Cineteca Sarda.....	45
	Il cineclub e lo Spaziocinema a Sassari.....	47
	Intervista a Nando Scanu, co-fondatore del cineclub di Sassari nel 1951.....	49
Capitolo 3	Piero Livi: un cineamatore "Atto alle cose del cinema".....	56
3.1	Cenni biografici.....	57
3.2	La rassegna di Olbia.....	58
3.3	La “Mostra internazionale del Cinema d'Amatore”	59
3.4	Livi autore.....	62
3.4.1	Le fiction in formato ridotto.....	64
	La riva (1956).....	64
	Marco del mare (1957).....	65
	Visitazione (1958).....	66
	Il faro (1961).....	67
	Una storia sarda (1962).....	68
3.4.2	I documentari.....	70
	Il cerchio del silenzio(1966).....	70
	I 60 di Berchideddu (1965).....	71

3.4.3 La produzione di fiction in 35mm.....	72
Pelle di bandito (1969).....	72
Dove volano i corvi d'argento (1976).....	74
Sos laribiancos - I dimenticati (2001).....	76
Maria sì (2005).....	78
3.5 L'archivio nazionale del film di famiglia e il progetto di raccolta Film di Famiglia in Sardegna.....	79
Intervista a Piero Livi	81
3.6 Piero Livi a Home Movies.....	87
3.7 Descrizione del fondo Livi	87
CONCLUSIONI	108
Bibliografia	109
Filmografia	114
Sitografia	116

PREMESSA

Mi sono ritrovato a ragionare sull'importanza dell'aspetto della pratica amatoriale e sul suo rapporto con le dinamiche del cinema professionale a partire dalla mia esperienza pratica durante il periodo di apprendistato presso Home Movies, ovvero l'Archivio Nazionale del Film di Famiglia a Bologna.

L'idea di lavorare a questo progetto di tesi è scaturita sostanzialmente da una mia personale posizione riguardo lo studio del fenomeno cinematografico come modalità produttiva prima ancora che come modalità espressiva. A mio avviso è utile, "filologicamente" parlando, andare a rintracciare i punti di partenza e ripercorrere i percorsi di una storia che seppur ancora breve ha avuto la forza di cambiare radicalmente non solo i modi espressivi ma anche la nostra visione del mondo e della vita in generale. E' utile farlo non limitandoci alla sola versione ufficiale di ciò che è accaduto. Anche se il cinema fino a buona parte del secolo scorso era opinione comune che fosse quasi solo appannaggio della pratica professionale e che, dopo la parentesi della cinematografia-attrazione, nasceva in un set e si sviluppava all'interno delle sale cinematografiche, è evidente ormai che questa visione risulti in seria contraddizione con ciò che poi negli anni è successo. L'aspetto amatoriale è una delle cause della nascita del cinema professionale a tal punto che le due pratiche hanno uno sviluppo parallelo con molti punti di contatto ed influenze reciproche.

La scelta del campo di ricerca è stata pressochè immediata e naturale, sia dal punto di vista di vicinanza culturale, sono sarde le mie origini, sia perchè credo che, soprattutto nel caso del cinema sardo vi siano tutt'oggi dei forti punti di contatto con la pratica amatoriale ed in primo luogo con l'aspetto di documentazione della realtà, aspetto che, se non è il solo tratto distintivo delle produzioni amatoriali, è sicuramente uno dei punti di partenza che più le ha caratterizzate. In realtà c'è un terzo fattore che credo abbia influenzato la mia scelta di campo, che è quello che poi, studiandola, ho ritrovato anche nella materia di ricerca: ossia l'atteggiamento, molto spesso autoreferenziale, se non identitario, che molti dei soggetti provenienti

dalla mia isola assumono al momento in cui si trovano davanti ad un'esigenza espressiva, che sia essa artistica, letteraria, cinematografica o musicale

Ho preferito quindi ripercorrere, anche in questo caso in modo filologico, dapprima la storia delle tecnologie che hanno permesso lo svilupparsi e l'affinarsi delle tecniche della pratica amatoriale, proseguendo poi con l'analisi della materia, ossia la pellicola, vera protagonista dell'immagine in movimento, così dimenticata in quest'era del digitale.

Ma la pratica amatoriale è anche contenuto e spazi di fruizione, non solo quello dei film di famiglia, e quasi mai la sala cinematografica. Quindi ho analizzato, riprendendone le posizioni e le tesi più affermate, gli spazi all'interno dei quali questo fenomeno è partito, si è sviluppato, e ai quali si rivolgeva.

Ho posto poi l'accento sui protagonisti del cinema amatoriale, davanti e dietro la cinepresa, ovvero i cineamatori e chi contribuiva alla produzione dei filmati. Mi sono soffermato poi sugli spazi, individuando il cineclub, almeno nella realtà Italiana, come territorio di massimo sviluppo e contatto della pratica amatoriale in relazione a quella professionale. Dovendo dare dei riferimenti temporali, è il periodo del secondo dopoguerra quello che più caratterizza questa pratica. Come per tutti i fenomeni culturali, è opportuno rintracciare il punto di partenza per le ricerche prima ancora che essi subiscano influenze da parte di fattori esterni.

Addentrandomi sempre di più nel campo di ricerca prescelto, visionando molto del materiale presente in archivio e avendo avuto il privilegio di essere stato in diretto contatto con la materia, nonché sui promotori e responsabili del progetto di raccolta di pellicole amatoriali in Sardegna, quindi definendo la cosiddetta *era del nitrato* come spazio storico-tecnologico nel quale muovermi, ho cercato di delineare una storia del cinema amatoriale sull'Isola, analizzandone anche in questo caso gli spazi di sviluppo e fruizione, nonché i protagonisti. Rintracciando nella figura del cineasta/amatore Piero Livi, come una delle più emblematiche in questo senso, mi è sembrato opportuno delineare i tratti caratteristici delle sue produzioni oltre che, ed è una delle caratteristiche che più lo contraddistinguono, il suo straordinario eclettismo che gli ha permesso di essere protagonista del cinema amatoriale in Sardegna non solo per le sue opere ma anche per la diffusione stessa del cinema,

essendo allo stesso tempo amatore, regista, tecnico e organizzatore di eventi,
insomma...*Atto alle cose del Cinema.*

CAPITOLO 1
IL CINEMA AMATORIALE:
PROFILO STORICO E TECNOLOGICO

1.1 Cenni sulla storia e l'evoluzione dei formati cinematografici amatoriali.

La pratica amatoriale si presenta come una costante nella storia del cinema mondiale.

Sviluppandosi fin dalla nascita del Cinematografo (ne è un esempio l'ormai famoso *Le déjeuner du bébé*¹), l'aspetto della produzione amatoriale ha sempre avuto strette connessioni con le tecnologie che si sono succedute nel corso della sua storia.² Già dagli ultimi anni del 1800 si arrivò alla conclusione che era opportuno lavorare sulle attrezzature legate al cinema professionale per far sì che sempre più individui si avvicinassero alla pratica del Cinematografo, infatti negli anni '20 del '900 le varie aziende hanno cercato di rendere la pratica amatoriale, e quindi le tecnologie ad essa legate, più appetibili sul mercato, semplificandone le modalità d'utilizzo e riducendone i costi.

Nel secondo decennio del novecento, lavorando al contempo sia sulle attrezzature per la ripresa che sul formato della pellicola (aspetti che andavano ovviamente di pari passo), si fanno spazio nel mercato i primi veri formati amatoriali intesi come alternative al cinema professionale.

Il primo tentativo ufficiale di rivolgersi ai cineamatori si concretizzò in Germania nel 1897 con la realizzazione di un dispositivo³ che, seppur servendosi ancora della pellicola 35mm, aveva la peculiarità di poter essere utilizzato sia come cinepresa che come proiettore, questo spianava la strada alla tendenza che vedeva il contenimento dei costi come la reale possibilità per la diffusione del cinema a livello amatoriale di massa.

1 La colazione del bimbo (*Le Repas de bébé*) è un film dei fratelli Auguste e Louis Lumière, compreso tra i dieci film che vennero proiettati al primo spettacolo pubblico di cinematografo del 28 dicembre 1895 al Salon indien du Grand Café di Boulevard des Capucines a Parigi.

2 Karianne Fiorini, Mirco Santi – Associazione Home Movies, *Per una storia della tecnologia amatoriale*, 2005, SAGGIO PUBBLICATO IN “COMUNICAZIONI SOCIALI” 3/2005 consultato sul sito www.memoriadelleimmagini.it/homemovies/

3 L'*Amateur Kinetograph* è un sistema realizzato dall'industriale Oskar Messter nel 1897

Sin dal 1898, abbiamo detto, si svilupparono i primi tentativi di snellire le apparecchiature in modo tale da poterne ridurre i costi. Uno dei primi tentativi, se non il primo, con quest'obiettivo avvenne operando sul supporto: si intervenne direttamente sulla pellicola, riducendone le dimensioni⁴, tagliando a metà una pellicola in formato 35 mm, ricavando così il formato 17,5 mm.

La cinepresa a doppia funzione Birtac.

Nel 1898 entra sul mercato anche la cinepresa Birtac, brevettata da Birt Acres, fotografo originario della Virginia. La Birtac era macchina da presa che, previa una semplice inversione delle lenti, poteva funzionare anche da proiettore utilizzando una pellicola da 17,5 mm con una sola perforazione laterale.

La Birtac viene ricordata come la prima cinepresa destinata ad uso prettamente amatoriale.⁵

Il sistema Biokam.

Sulla stessa linea si cominciò a diffondere nell'anno successivo un dispositivo per le riprese che prendeva il nome di Biokam.

Immessi sul mercato nel 1899, la cinepresa Biokam utilizzava pellicole con perforazione centrale, tra un fotogramma e l'altro, la stessa cinepresa era anche proiettore, sviluppatrice, riversatrice e, grazie alla funzione "passo uno"⁶, poteva funzionare anche come macchina fotografica.

Kino I

Anche il Kino I, invenzione del 1903 di Heinrich Ernemann, utilizzando la pellicola Biokam, era allo stesso tempo cinepresa, proiettore e stampatrice.

4 Federico Ferrero, *Storia e sviluppo del cinema formato ridotto* tratto da Rivista *Ferrania*, agosto 1966, xx n.8.

5 Herbert Tümmel, "*Birt Acres: An Almost Forgotten English Pioniere of Cinematography*", Cinema Studies, Vol. 1, n. 7, Gennaio 1963.

6 Il passo è un sistema che permette alla cinepresa di impressionare un fotogramma alla volta

L'introduzione del supporto *Safety*.

La vera e propria svolta, che fece sì che le tecniche cinematografiche cosiddette amatoriali cominciassero a espandersi in modo capillare e su scala più ampia, fu l'introduzione di un diverso materiale per la fabbricazione delle pellicole: l'acetato.

Uno dei problemi legati alle prime sperimentazioni nel campo del formato ridotto era infatti legato al tipo di pellicola impiegata, la quale, essendo di *nitrato di cellulosa* risultava altamente infiammabile e quindi sconsigliata per i proiettori portatili di tipo familiare.

Nel 1909 la Kodak è pronta a sperimentare la prima pellicola in *acetato di cellulosa*, decisamente più sicura del nitrato di cellulosa.⁷

E se fino a quel momento il nitrato di cellulosa aveva messo a dura prova il coraggio e la creatività dei primi cineamatori, con l'introduzione della pellicola in acetato le produzioni cinematografiche diventano non solo più numerose ma anche più "sicure". Questo nuovo prodotto avvicinò molti fotoamatori al mondo del cinema amatoriale.

Ma le sperimentazioni su questo campo non accennano ad arrestarsi; la Pathé Frères⁸ ad esempio, nel 1912 mise in commercio un proiettore, il *Pathé Kok Home Cinematograph*, adatto ad una pellicola di formato 28mm safety, con una perforazione su un lato e tre sull'altro lato per ogni fotogramma.

Un altro sistema che in quegli anni portò avanti la sperimentazione sulla pellicola safety fu quello messo appunto dalla Edison, l'*Edison Home Kinetoscope*, il quale utilizzava una pellicola da 22mm prodotta dalla Eastman Kodak⁹ nella quale venivano impressionate tre serie di immagini per ciascun fotogramma, con una perforazione che si trovava tra le serie di immagini. Furono parecchie le aziende che in quel periodo sperimentarono soluzioni in sintonia con questa tendenza abbinando al nuovo formato di pellicola anche la possibilità di essere proiettata in famiglia

7 Alan D. Kattelle, *The Evolution of Amateur Motion Picture Equipment 1895-1965*, in Karianne Fiorini, Mirco Santi – Associazione Home Movies, *Per una storia della tecnologia amatoriale*, 2005, SAGGIO PUBBLICATO IN "COMUNICAZIONI SOCIALI" 3/2005 consultato sul sito www.memoriadelleimmagini.it/homemovies/

8 Società cinematografica fondata nel 1896, da Charles Pathé insieme ai fratelli Emile e Théophile. Viene ricordata come la prima società cinematografica che controllava tutto il processo produttivo della realizzazione dei film: dalla fabbricazione della pellicola fino alla produzione nelle sale.

9 Sorta nel 1892, la Eastman Kodak Co., è stata la prima società che produsse apparecchi fotografici pieghevoli ed apparecchi cinematografici a passo ridotto (16mm) su larga scala e a prezzi popolari, ora è nota con il nome di Kodak.

senza alcun rischio. Nel 1917, la *Movette Camera Company* of Rochester di New York mette in commercio il *Sistema Movette* il quale, destinato all'uso esclusivamente amatoriale, utilizzava la pellicola Eastman Kodak da 17,5 mm su supporto in nitrato di cellulosa. La particolarità di questo sistema era, oltre che ad essere il primo a fornire la pellicola dentro un contenitore da inserire direttamente nella cinepresa (come avverrà successivamente nel super8), il fatto che la pellicola restituita dopo lo sviluppo (quindi in positivo), veniva stampata su supporto safety.¹⁰

Il Pathé Baby e lo sviluppo a inversione.

Dieci anni dopo, il 1922, è l'anno dell'invenzione che rivoluzionò in modo maggiore la qualità delle immagini in formato ridotto: l'introduzione della pellicola in formato 9,5mm della Pathé Freres, denominata anche Pathé Baby. Questo tipo di pellicola ha una larghezza di 9,5 mm con perforazione centrale ad unica fila di fori rettangolari tra un fotogramma e l'altro, i fotogrammi hanno dimensioni di 6,5 x 9 mm e 131 fotogrammi per metro di pellicola. Proprio grazie a queste caratteristiche il 9,5mm è il formato che sfrutta al meglio le potenzialità del supporto, utilizzando in modo ottimale lo spazio del fotogramma, sfiorando le proporzioni del più professionale 16mm. La pellicola Pathé Baby era una pellicola speciale su supporto Safety, di acetato, quindi ininfiammabile e per la prima volta si serviva di un processo di sviluppo a inversione¹¹. A partire dal 1922 furono costruite dalla Kodak e dalla Pathé le prime macchine sviluppatrici continue e automatiche per il trattamento di sviluppo a inversione. Questo sistema, oltre che essere più economico aveva un vantaggio tecnico non trascurabile: le immagini dei fotogrammi risultavano con grana più fine e con maggiori dettagli. Questi film però, essendo girati su pellicola invertibile, non potevano essere duplicati, in quanto privi di copia negativa, quantomeno nella dimensione domestica. Per far fronte alla richiesta di numerosi cineamatori tuttavia, la Eastman Kodak nel 1924 aprì il primo

¹⁰ Giuseppe Valperga, (a cura di), *Il formato ridotto*, Museo Nazionale del cinema, 1983, Torino

¹¹ In fotografia e in cinematografia sono detti invertibili materiali in grado di produrre un'immagine positiva in seguito a un trattamento d'inversione. Con lo sviluppo ad inversione si produceva l'immagine positiva direttamente a partire dalla pellicola sulla quale erano state effettuate le riprese, non passando dalle fase di stampa.

laboratorio per la duplicazione dei film su pellicole invertibili.

L' 8 millimetri.

A partire dal 1928 si fece sempre più forte l'idea da parte delle aziende, che il formato, per essere ancora più economico, dovesse ulteriormente ridursi nelle dimensioni. A questo proposito la Kodak cominciò una sperimentazione analoga a quella che aveva portato alla nascita del 16mm, ovvero si procedette dividendo longitudinalmente la pellicola da 16mm così da ottenere il doppio dei fotogrammi in una pellicola, stavolta larga 8mm, con una sola perforazione laterale. I fotogrammi passarono da 131,5 al metro a 263, raddoppiandone quindi la durata di proiezione. Le proporzioni del nuovo formato erano ora 3,6 x 4,4mm con una superficie di meno di $\frac{1}{4}$ di quella del formato 16mm.¹² Il nuovo formato di 8mm si impose rapidamente sul 16mm grazie alle sue doti, manco a dirlo, di praticità ed economia.

Il Super 8.

Facendo un notevole salto in avanti, nel marzo del 1965 la Kodak lancia la sua nuova pellicola che prende il nome di Super8. In questo tipo di pellicola la larghezza dei fori per il trascinamento si riduce notevolmente fino a raggiungere la dimensione di 0,7mm, allungando il passo del 10% a 4,2mm.

Il formato dei fotogrammi cresce a 4x5,1mm, l'area dell'immagine è di 21mm(quadrati) con l'aumento del 50%. La bobina di 15 metri ha la durata di 3 minuti per una proiezione a 18 fps¹³. Questo formato risulta un po' più caro del precedente doppio otto, ma le sue prestazioni si avvicinano notevolmente a quelle del 16mm.¹⁴

Nel 1966 la Fuji immette sul mercato un nuovo tipo di pellicola in poliestere, materiale più resistente e più sottile, diversa nello spessore e nell'emulsione rispetto alla coeva pellicola Super8. Il caricatore della cinepresa ha un pressore in metallo che permette di tenere ferma la pellicola sul piano focale durante il funzionamento

12 Federico Ferrero, *Storia e sviluppo del cinema formato ridotto* tratto da Rivista Ferrania cit.

13 Fotogrammi al secondo

14 Ibidem, p.7

della cinepresa stessa, permettendo una notevole costanza nella resa e stabilità nella messa a fuoco.

1.2 Il supporto: la pellicola, le sue componenti e gli sviluppi fino al sonoro.

La base.

Nel corso degli anni i fabbricatori hanno usato principalmente tre tipi di plastica trasparente per la base delle pellicole: inizialmente in nitrato di cellulosa, successivamente sperimentando le potenzialità dell'acetato di cellulosa e infine adottando definitivamente il poliestere.

Il nitrato di cellulosa.

Quando il cinema mosse i suoi primi passi, il nitrato di cellulosa era l'unico supporto disponibile e duraturo per le cineprese e i proiettori. Pur essendo resistente e flessibile allo stesso tempo, questo tipo di materiale aveva un difetto non trascurabile: la sua alta infiammabilità. Se avesse cominciato a bruciare, il nitrato sarebbe stato teoricamente impossibile da spegnere. La maggior parte degli stock di pellicole prodotti prima del 1950 avevano base di nitrato di cellulosa. A causa della sua alta infiammabilità, la base nitrato per le pellicole amatoriali non fu quasi mai utilizzata dai produttori americani. Precauzionalmente, a partire dalla metà degli anni venti, la Kodak soprattutto, introdusse una scritta direttamente sulle pellicole che arrecava la dicitura "Nitrate Film". Questa dicitura lungo il bordo, divenne anche il tratto distintivo delle pellicole professionali in relazione a quelle amatoriali.¹⁵

L'acetato di cellulosa.

I produttori trovarono un valido e sicuro sostituto al nitrato di cellulosa facendo ricerche nell'ambito dei derivati della plastica e in particolar modo nell'acetato di

¹⁵ National Film Preservation Foundation, *The Film Preservation Guide: the basics for archives, libraries, and museums*, 2004, San Francisco, California.

cellulosa. A partire dal 1909 infatti, si introdusse la nuova base di acetato, cominciando col diacetato di cellulosa per poi sviluppare negli anni '30 una base di acetato propianato di cellulosa e acetato di cellulosa butirrato, fino ad arrivare alla fine degli anni '40 al triacetato di cellulosa. In generale tutte le pellicole relativamente ininfiammabili sostituite del nitrato erano chiamate con l'appellativo di *Safety films*. Impiegate principalmente in America nelle pellicole da 16 mm e da 8 mm, queste pellicole prodotte dalla Kodak avevano sulle code la scritta impressa "SAFETY FILM".¹⁶

Il poliestere.

Verso la metà degli anni '50 la Kodak cominciò a mettere sul mercato un nuovo tipo di pellicola prodotta su base di poliestere. Il poliestere è tutt'oggi la base per pellicola più resistente e chimicamente stabile. A causa della sua resistenza, le pellicole in poliestere possono essere prodotte più sottili rispetto agli altri tipi di pellicole con base diversa dal poliestere. Inoltre questa sua resistenza, ma allo stesso tempo flessibilità, rende la pellicola meno vulnerabile ai danni fisici causati da usi impropri. Il poliestere è il supporto maggiormente usato per le pellicole 35 mm normalmente proiettate nei cinema. Diversamente dalle pellicole in nitrato o acetato, non è possibile fare dei montaggi sulle pellicole in poliestere con le colle attualmente presenti sul mercato. Questo tipo di pellicola può tuttavia essere incollata con degli speciali nastri isolanti o con delle giuntatrici a ultrasuoni. A partire dalle stesse condizioni di conservazione il poliestere è nettamente superiore agli altri tipi di pellicola. Sul mercato si può trovare il poliestere sotto vari nomi, come ad esempio Cronar (Dupont) e ESTAR (Kodak).

L'Emulsione.

L'emulsione è una gelatina che contiene gli elementi fotosensibili che andranno a formare l'immagine latente. La composizione dell'emulsione varia tra le pellicole a colori e quelle in bianco e nero. L'emulsione delle pellicole bianco e nero contiene

¹⁶ National Film Preservation Foundation, *The Film Preservation Guide*, cit. p. 9

dei sali d'argento che vengono convertiti in particelle metalliche d'argento durante il processo di reazione con la luce. Nelle pellicole in bianco e nero il lato che contiene l'emulsione appare più opaco e più ruvido del lato in cui c'è la base che risulta più lucente e liscio. Se correttamente trattati e conservati, i sali d'argento risultano molto stabili. L'emulsione contenuta nelle pellicole a colori invece, contiene tre strati di colore, il giallo, il magenta e ciano.¹⁷

Il lato che contiene l'emulsione e quello che contiene la base sono difficili da distinguere, tuttavia è possibile distinguere il lato dell'emulsione mettendo contro luce la pellicola e controllando dove si trova il lato dove l'immagine appare leggermente sollevata o dove la pellicola risulta più ruvida.

Il negativo, la stampa e le pellicole invertibili.

Nel processo fotografico che crea le immagini in movimento, l'elemento della pellicola in cui sono immagazzinate le immagini attraverso la cinepresa è il negativo che viene poi sviluppato e stampato per ottenere delle immagini in positivo durante la proiezione.

La pellicola invertibile rappresenta un caso a parte, in quanto la pellicola che verrà usata per la proiezione è la stessa che durante la fase di ripresa si trova all'interno della cinepresa. La stessa pellicola infatti, viene trattata in modo da trasformarsi da negativa a positiva. Spesso, sia i cineamatori che i registi indipendenti, preferiscono questo tipo di pellicola soprattutto per questioni legate ai costi di produzione. Le pellicole invertibili possono essere sia bianco e nero che a colori.

Le pellicole a colori.

Per i cinematori, la Kodak introdusse nel 1935 l'ormai famosa e celebrata pellicola Kodachrome invertibile. E l'anno seguente, il 1936, fu l'anno in cui il colore entrò a far parte dell'equipaggiamento degli amatori che fino a quel momento utilizzavano pellicole in 8mm in bianco e nero.

Nel 1973, la Kodak assieme all'uscita delle due cineprese Ektasound130 e

¹⁷ National Film Preservation Foundation, *The Film Preservation Guide*, cit. p. 9

Ektasound140, immette sul mercato due nuove pellicole a colori: la Kodak Ektachrome160 e la KodachromeII. Tali pellicole erano corredate di una pista sonora e si trovavano all'interno di una cartuccia, quest'ultima innovazione fu molto importante sotto il punto di vista pratico: infatti, eliminando il passaggio del caricamento che in quegli anni era ancora un'operazione che necessitava di una certa esperienza nel campo, si aprirono ancora di più le porte del cinema amatoriale alla diffusione di massa.

Per correggere il difetto di sbiadimento presente soprattutto nelle prime pellicole prodotte, la Kodak dal 1938 ha cominciato a produrre pellicole a colori con materiali che ne assicuravano una maggiore stabilità a parità di condizioni di conservazione. In questo tipo di supporti Kodachrome il colore può rimanere vivo per decenni, soprattutto se la pellicola è stata conservata in condizioni di fresco e con una bassa percentuale di umidità. Tuttavia lo scolorimento è ancora un grave problema di conservazione soprattutto sulle pellicole a colori più datate.

Il sonoro.

Nel 1928 si proiettò pubblicamente il primo film sonoro: *Jazz singer*.¹⁸ Nel 1927, precedentemente a questa grande innovazione, si cominciò a studiare la soluzione per applicare il sonoro alle pellicole di formato ridotto. La Kodak sperimenta l'applicazione di una banda sonora di tipo ottico alla pellicola da 16mm sopprimendone una delle due perforazioni.

All'invenzione della prima pellicola sonora, seguì ovviamente, l'immissione sul mercato del primo proiettore capace di riprodurre assieme alle immagini anche il suono. Il primo proiettore sonoro a 16mm fu presentato dalla Radio Corporation of America nel 1930, seguendo l'idea di prototipo dell'azienda Kodak.

Nel mercato amatoriale, la RCA introdusse la prima cinepresa di fascia alta sonora 16 millimetri nel 1934.

Le tracce sonore potevano essere suddivise in due tipologie: tracce ottiche e magnetiche. La maggior parte delle tracce ottiche erano applicate direttamente sulla pellicola durante lo sviluppo e, durante la proiezione, la luce che passa attraverso

¹⁸ Il cantante di jazz (*The Jazz Singer*) è un film del 1927, diretto da Alan Crosland.

queste tracce viene decodificata e trasmessa come suono. Le tracce ottiche di solito erano poste longitudinalmente lungo il bordo della pellicola e apparivano sia come linee ondulate più contrastate rispetto al resto del fotogramma, e sia come una striscia di grigia a intensità variabile.

Le tracce magnetiche lavorano con un principio diverso dalle tracce ottiche.

La pista magnetica viene registrata sulla pellicola durante la fase delle riprese e riprodotta in proiezione da un'apposita testina presente nel proiettore. Le tracce appaiono di solito come strisce marroni, opache, lungo il bordo della pellicola, in particolare, sulle pellicole di formato ridotto veniva applicata una seconda banda magnetica sull'altro lato della pellicola per questioni di equilibrio fisico e per una migliore e più uniforme riproduzione del suono registrato. Le tracce sonore di solito precedono le immagini nella pellicola. Quest'anticipo serve affinché il proiettore legga il suono in modo regolare e costante.

La separazione tra suono e l'immagine varia con il formato. È importante ricordare questo principio quando si effettuano riparazioni di pellicole per evitare di perdere le piste sonore.

Nel cinema professionale, prima che venga aggiunto nel momento della stampa, la traccia sonora è spesso memorizzata come un elemento separato: su pellicola, nastro o file.

Nei fondi provenienti dai cineamatori spesso ci sono pellicole nelle quali è applicata una banda sonora di tipo magnetico di colore marrone, ma è frequente anche che gli stessi cineamatori registrassero il suono in bobine a nastro magnetico separate della pellicola o con altri metodi che comunque non consistevano nell'applicazione della traccia sonora direttamente sulla pellicola, questo succedeva specialmente nei cineamatori d'avanguardia, che registravano un commento sonoro su bobine a parte destinate ad essere riprodotte in modo sincronizzato durante la proiezione.¹⁹

19 National Film Preservation Foundation, The Film Preservation Guide, cit. p. 12

1.3 Tipologie più comuni di decadimento o danneggiamento delle pellicole.

Alcune pellicole o fondi filmici possono essere più vulnerabili di altri.

Mentre emulsione e base sono entrambe soggette a decadimento chimico dovuto allo scorrere del tempo, ulteriori problemi possono essere causati da metodi di conservazione e di trattamento scorretti.

I danni meccanici.

Quando la pellicola viene utilizzata in maniera impropria o con poca attenzione, si verificano inevitabilmente danni fisici.

Possiamo riscontrare degli esempi di danneggiamento (graffi o abrasioni) nei casi in cui le pellicole estratte dai loro carter di provenienza vengono posate su un banco di lavoro sporco oppure fatte passare attraverso rulli usurati nei quali può essere presente polvere o altri residui. Le pellicole possono venire lacerate anche durante il riavvolgimento o la proiezione: ad esempi

o, per un caricamento sbagliato nel proiettore si possono danneggiare, allungare, deformare o distruggere le perforazioni. Anche le condizioni inadeguate di trasporto e spedizione possono danneggiare le pellicole facendo in modo che si producano segni e difetti anche permanenti.

I restauratori possono rimediare ad alcuni segni d'usura o lacerazioni, come giunte rotte o perforazioni danneggiate, ma non c'è rimedio ai graffi che in genere sono permanenti.

Danni chimici: muffe e funghi.

La presenza di muffe e funghi può causare seri danni all'emulsione.

Una delle condizioni che più determinano la presenza di queste sostanze è legata alle modalità di conservazione della pellicola stessa. Una pellicola conservata in condizioni di umidità può diventare un ambiente favorevole allo sviluppo di muffe e funghi. Questi organismi di solito cominciano ad attaccare la pellicola a partire dal

bordo esterno per poi espandersi verso il centro, e appaiono inizialmente sotto forma di macchie bianche opache. Lo svilupparsi di questi agenti patogeni può essere arrestato o limitato con la pulizia delle pellicole e successivamente spostando queste ultime in luoghi di conservazione più consoni, come ambienti freddi e privi di umidità. Purtroppo tuttavia, una volta che l'emulsione comincia ad essere attaccata in questo modo, la perdita delle immagini in quella frazione di pellicola è pressoché un processo irreversibile.

Decadimento dell'acetato (*Sindrome dell'aceto*).

Acqua, umidità elevata e calore sono condizioni che possono portare alla distruzione della base di una pellicola in acetato. Nella fase iniziale di questo tipo di decadimento avviene un rilascio di acido acetico da parte della plastica, quest'acido è, nella sua composizione chimica, simile all'aceto ed è da qui che proviene il nome "Sindrome dell'aceto" altrimenti detta "Vinegar Syndrome".

Man mano che la decomposizione avanza, questa reazione chimica accelera, e in genere questo tipo di decadimento segue delle fasi ben precise: nella prima fase la pellicola comincia ad emanare un odore simile a quello dell'aceto, successivamente la base tende a restringersi causando un arricciamento della pellicola in entrambi i lati, sia in lunghezza che in larghezza. Quindi la pellicola si irrigidisce perdendo di flessibilità, e, a questo punto, l'emulsione può danneggiarsi sbriciolandosi fino a sfaldarsi. Durante questo processo una specie di polvere bianca può apparire lungo i bordi e la superficie del film.

Il problema principale di questa sindrome è che spesso riesce ad aspersi verso altre pellicole: il vapore di acido acetico rilasciato da una pellicola affetta da sindrome dell'aceto può infettare la base delle altre pellicole conservate nelle vicinanze, specialmente in locali poco ventilati.

Il decadimento derivante dalla sindrome dell'aceto non può essere arrestato ma rallentato migliorando le condizioni di conservazione delle pellicole. Durante i primi stadi di decadimento può risultare utile trasferire il contenuto della pellicola infettata in una nuova pellicola. Generalmente, una volta che la pellicola diventa troppo fragile, il suo contenuto non può essere copiato nella sua interezza, tuttavia

spesso è possibile “salvare” le parti di pellicola meno danneggiate.

Il restringimento.

Sebbene il restringimento sia il principale sintomo della sindrome che colpisce l'acetato, esso può verificarsi anche nelle pellicole su base in nitrato e può essere aggravato da condizioni errate di conservazione e stoccaggio con un'umidità non sufficiente. Se l'umidità relativa scende al di sotto del 15% per lunghi periodi, la pellicola si contrae e diventa fragile.

Il restringimento è un problema particolarmente dannoso per le pellicole di piccolo formato a causa della dimensione minore del fotogramma che, a seguito di restringimento, richiede una conseguente maggiore precisione meccanica nelle attrezzature per la ripresa e la proiezione, se pellicole da 16mm o 8mm si riducono di oltre il 0,8 % (1% per il 35mm), è più frequente che si possano danneggiare in fase di proiezione. Le pellicole di formato ridotto soffrono purtroppo di altri tipi di decadimento oltre al restringimento.

La dissolvenza del colore.

Perdendo di stabilità, tutte le marche e modelli di pellicole, riscontrano nel tempo uno svanimento del colore.

I tre strati di colorante perdono il loro colore originale in fasi diverse. In alcuni tipi di pellicola il giallo è il primo a svanire, in altri è il ciano. A causa di questa dissolvenza cambia anche il bilanciamento dei tre colori primari. Si perde il contrasto e la maggior parte delle pellicole assumono un colore rosa tendente al marrone, al termine di questo processo la pellicola assume un aspetto monocromatico sbiadito. Positivi e negativi sviluppano dissolvenze in modi e tempi diversi.

I principali fattori responsabili dello sbiadimento possono essere rintracciati nella temperatura o in un'elevata umidità relativa. Il processo può essere rallentato durante la conservazione con temperature più fresche e un clima più secco, ma non

può essere arrestato in alcun modo. Per molti anni i laboratori di produzione cinematografica hanno cercato modi per preservare le pellicole ed evitare il verificarsi dello svanimento del colore, soprattutto nelle grandi produzioni hollywoodiane. Recentemente hanno cominciato a farsi strada anche delle tecniche digitali ma, in entrambi i casi, tali processi e trattamenti sono decisamente al di là del budget medio di spesa previsto per la conservazione e tutela delle pellicole amatoriali o non commerciali.

Decadimento del nitrato.

La forma più comune e più conosciuta di deterioramento delle pellicole è quella che riguarda il decadimento di quelle su base nitrato. Questo tipo di decadimento chimico è un processo dovuto principalmente a due fattori: la stessa natura plastica del nitrato di cellulosa e le condizioni nelle quali questo tipo di pellicole vengono conservate. In genere le fasi di decadimento del nitrato seguono uno schema ben preciso. La FIAF²⁰ definisce i criteri che rivelano le cinque fasi di decadimento del nitrato. Generalmente, una volta che il decadimento raggiunge la terza fase, la pellicola non può essere duplicata. Come altre forme chimiche di deterioramento, quella del nitrato non può essere arrestata, bensì rallentata per mezzo di forme migliori di conservazione. La pellicola in nitrato tuttavia può essere copiata su altri materiali ma solo ed esclusivamente prima che cominci il suo processo di decadimento.

Decadimento delle pellicole con tracce sonore magnetiche.

Archivisti e restauratori hanno osservato che le pellicole che contengono tracce sonore di tipo magnetico sono particolarmente vulnerabili alla sindrome dell'aceto, infatti molti scienziati ipotizzano che l'ossido di ferro contenuto nella traccia

²⁰ *Federazione Internazionale degli Archivi filmici*, è un organismo che "riunisce le più importanti istituzioni dedicate alla salvaguardia delle immagini in movimento e la difesa del patrimonio cinematografico come forma di espressione artistica del ventesimo secolo. Il suo compito consiste in recuperare, collezionare, preservare e proiettare immagini in movimento considerate come opere d'arte e di espressione culturale e come documenti storici. Quando fu fondata nel 1938, la fiaf aveva quattro membri. Attualmente raggruppa più di 150 istituzioni appartenenti a più di 77 paesi, mettendo in risalto così l'importanza che la preservazione del patrimonio delle immagini in movimento ha acquisito a livello mondiale" dal sito: <http://www.fiafnet.org/es/whatis.html>

magnetica possa fungere da catalizzatore per questo tipo di sindrome. Non appena la base della pellicola si restringe e diventa fragile, si compromette anche la banda magnetica che vi è applicata. Il supporto magnetico molto spesso si ossida, diventa appiccicoso, o si distacca completamente dalla base.

Come per quasi tutti i problemi di decadimento chimico, una migliore condizione di conservazione rallenta il processo impedendo così la perdita della traccia sonora, ma è consigliato copiare il suono su altri supporti non appena viene rilevato un accenno di decadimento di questo tipo.

1.4 La duplicazione

Per proteggere le pellicole originali e le informazioni immagazzinate in esse, i restauratori generalmente copiano il contenuto usando i duplicati per la diffusione pubblica.

Per titoli particolarmente significativi dal punto di vista storico e culturale, gli archivi investono nella duplicazione da pellicola a pellicola, creando nuove copie per la visualizzazione e per l'accesso ai futuri restauratori.

Qualunque sia il problema della pellicola e i processi che si mettono in atto per la duplicazione, queste azioni non dovrebbero danneggiare la copia originale la quale dovrebbe emergere integra al termine del processo di duplicazione e o restauro.

I restauratori dovrebbero infatti evitare di sacrificare l'artefatto per salvarne il contenuto, ma ci sono casi in cui l'originale è così danneggiato da non poter essere mantenuto, fortunatamente sono casi eccezionali.

L'altro principio che è bene seguire nei casi di restauro e duplicazione è quello che qualsiasi azione fatta sull'originale deve essere reversibile e totalmente documentata.

CAPITOLO 2

GLI SPAZI DEL CINEMA AMATORIALE

2.1 Caratteristiche, modi e ambienti di fruizione del cinema amatoriale.

A partire dalla categorizzazione che Odin²¹ fa del cinema amatoriale nel suo saggio dal titolo “*Il cinema amatoriale*”, possiamo individuare le principali caratteristiche di quello che “costituisce non solo un campo dai confini incerti e mobili, ma anche estremamente eterogeneo”.²²

E' ormai opinione comune il fatto che *esistano diversi spazi amatoriali*. Caratteristica principale del cinema amatoriale è proprio il fatto che all'interno di questa definizione convivano diverse forme di espressione filmica, che vanno dal “semplice” *filmato familiare*, passando per il *diario filmato* e al *cinema underground* per sfociare spesso anche nel *porno*.²³

Seguendo e condividendo la schematizzazione che Odin fa di questo *corpus*, possiamo individuare principalmente tre percorsi dentro ai quali l'espressione amatoriale va a muoversi.

Ciò che più ci riguarda da vicino ed è fonte d'interesse per gli studiosi ma anche per i registi che spesso si rapportano al lavoro amatoriale cimentandosi in selezioni di filmati amatoriali opportunamente recuperati dagli archivi, è quella caratteristica che ha permesso al cinema amatoriale di esplodere in tutta la sua vitalità. A partire dalla pubblicazione dell'ormai famosissimo filmato Zapruder infatti, il cinema amatoriale cominciò spesso ad essere considerato (ed utilizzato) come vero e proprio documento storico (Oliver Stone si è servito del video di Zapruder

21 Il suo primo libro sul cinema amatoriale è stato pubblicato nel 1995 ed è *Le film de famille: usage privé, usage public*, Parigi, 1995; ma la categorizzazione di cui si parla in questa sede proviene dal saggio *Il cinema amatoriale* contenuto in "Storia del cinema mondiale", Brunetta G. Einaudi, Torino 2001, p.319-320

22 Da Odin R., *Il cinema amatoriale* contenuto in "Storia del cinema mondiale" a cura di Brunetta G., Einaudi, Torino 2001

23 Il cinema amatoriale abbraccia un campo estremamente vasto ed eterogeneo, che va dal film di famiglia al diario filmato, al cinema sperimentale, al documentario, al cinema privato. Secondo Odin il film di famiglia è un film «realizzato da un membro della famiglia riguardante personaggi o avvenimenti legati in qualche modo alla storia di quella famiglia e a uso privilegiato dei componenti di quella famiglia», in R. Odin, *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Meridiens Klincksieck, Paris 1995, p. 27. Esso, inoltre, può essere considerato come una delle varianti del cinema amatoriale, «un diverso spazio amatoriale [...] caratterizzato da un modo di comunicazione specifico», Id., *Il cinema amatoriale*, in Brunetta, *Storia del cinema mondiale*, cit., p. 320.

sull'assassinio di J.F. Kennedy per avvalorare la narrazione del suo lungometraggio)²⁴.

Il riconoscimento del cinema amatoriale come documento storico è appunto ciò che, partendo dall'impiego nel caso Kennedy, diede la spinta propulsiva alle cineteche di gran parte del mondo ad aprirsi ad un settore fino a quel momento relegato esclusivamente ad un ruolo subalterno, nonché ad intraprendere dei percorsi che si proponevano come obiettivo il recupero e la conservazione di questi documenti.

Partendo da questo assunto, ogni cineasta poteva esser considerato alla stregua di un antropologo o un giornalista, infatti il materiale amatoriale utilizzato dalle tv in quegli anni non si contava più. Sono gli anni di *Inédits*, storica trasmissione e primo esperimento di questo genere effettuato dalla Radio Televisione Belga, ad opera di André Huet a partire dalla fine degli anni '70, con materiali amatoriali utilizzati nelle varie rubriche.²⁵

La caratteristica che salta all'attenzione è la forza esemplificatrice²⁶ di questi documenti, la stessa forza che si estrinseca nel cinema amatoriale che, al contrario di quello involontariamente antropologico, ha l'intenzione di documentare situazioni e luoghi racchiusi in situazioni nascoste del mondo. E, contribuendo a “correggere” la versione ufficiale della storia, è palese che questi documenti storici non siano neutri e che contengano sempre una visione e spesso una presa di posizione del cineasta stesso.

Un altro aspetto che scaturisce dalla categorizzazione sopracitata è quello che, mettendoli in rapporto, identifica i film amatoriali come potenziali agenti di rinnovamento delle forme del cinema professionale. Rinnovamento che agisce principalmente su quattro ambiti specifici.

Innanzitutto attuando un cambiamento nel modo di fare cinema, introducendo nella metodologia del cinema professionale l'abitudine a lavorare individualmente e in

24 Oliver Stone sostiene la tesi che all'origine dell'assassinio di John Fitzgerald Kennedy ci fu un complotto. La prova di questa sua tesi viene proprio dal film del privato Zapruder le cui immagini mostrano un movimento di testa all'indietro del Presidente, ciò fa presumere che il colpo letale venne sparato di fronte a Kennedy e non dalla finestra dell'edificio dove si dice fosse Oswald, ritenuto l'unico assassino e colpevole.

25 Cfr. *Inédits* (a cura di), *Les inédits à la télévision*, Maggio 1993.

26 Cfr. N. Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis 1968, cap.III.2.

solitudine, esattamente come i cineamatori che solitamente erano i soli a seguire le varie fasi di produzione dei loro prodotti audiovisivi, come avremo modo di notare analizzando successivamente la figura del regista/amatore Piero Livi.

Altro punto di contatto tra i due metodi di fare cinema potremmo ritrovarlo nella produzione dei cosiddetti *making of*, ovvero i film amatoriali realizzati durante le riprese da membri del cast, dai registi stessi o dalla *troupe*, spesso questi documenti erano girati con cineprese a formato ridotto proprio per esemplificarne e velocizzarne la produzione.

In rapporto al cinema professionale c'è da notare anche un altro aspetto non trascurabile: il cinema amatoriale ha fatto emergere nelle analisi teoriche ad esso dedicate il farsi avanti della tendenza a vedere il film amatoriale come un banco di prova per i futuri registi professionisti, come per dire che questo tipo di attività fosse il primo passo nonché campo di studio per l'affermazione dei talenti che poi sarebbero maturati nell'ambito del "vero" cinema professionale.

Un ulteriore cambiamento che il cinema amatoriale cercò di portare avanti nel contesto del cinema professionale fu l'introduzione delle tematiche familiari dell'autore o delle persone che gli stavano attorno.

Avvenne anche un tentativo di cambiamento nell'aspetto formale. A partire dalla diffusione dei filmati amatoriali infatti ci fu anche un aggiornamento dal punto di vista per così dire estetico dei prodotti audiovisivi, una reinterpretazione delle figure stilistiche proprie del cinema professionale che vide l'introduzione di elementi legati al *mal fatto* del cinema amatoriale (come la cinepresa instabile o lo sfocato) così come in altri casi, l'assenza di una struttura narrativa, elemento costante nelle produzioni di famiglia.

Ultimo, ma per questo non meno importante, elemento di rinnovamento delle pratiche professionali a contatto col cinema di famiglia fu quello legato alla diffusione. Le opere professionali che riprendevano lo stile di quelle familiari erano, allo stesso modo dei film di famiglia, destinate ad una *fetta specifica di audience* e diffusi in *spazi specifici*.

La dimensione familiare.

Il primo spazio nel quale il cinema amatoriale muove i suoi passi, sia cronologicamente che in ordine d'importanza, è quello dei *film di famiglia*. Concepito principalmente come un prolungamento della fotografia amatoriale di ricordo, la presenza di elementi ricorrenti come le pause, gli sguardi in macchina e la discontinuità fanno della struttura del cinema amatoriale un'evoluzione della fotografia di famiglia. Non imitando le forme cinematografiche ed essendo una sorta di rappresentazione dinamica di quella vita vissuta che già era presente nella fotografia. Non c'è rottura quindi, tra fotografia e cinema, bensì il nuovo modo di documentare gli eventi privati si configura come un prolungamento sullo stesso asse.

Altra caratteristica che lega la nuova modalità di rappresentazione audiovisiva alla dimensione familiare si estrinseca anche sui livelli di contenuto. Le produzioni amatoriali, sin dalla loro nascita rappresentano situazioni familiari. Come già affermato in precedenza, è a partire dai Lumiere con la rappresentazione *Le repas de bébé* che l'aspetto del cinema amatoriale immediatamente si pone come veicolo di trasmissione di situazioni legate al nucleo familiare, e come in questo anche in altri film i fratelli Lumiere sono intenti a registrare scene familiari. In poche parole non esisteva ancora il cinema ma già era *di famiglia!*

Una delle caratteristiche che poi si è rinvenuta in quasi tutta la produzione familiare è quella che vede i protagonisti collocati in situazioni in larga parte felici, spesso sorridenti e perfettamente a loro agio nel quadretto familiare, questo per molte tesi è un chiaro segno di come il cinema familiare per molto tempo sia stato uno strumento di consolidamento di valori funzionali, in questo caso quelli della famiglia tradizionale, ad una rappresentazione stereotipata della realtà sociale degli anni in cui erano prodotti. I membri della famiglia inoltre, durante la visione, si trovavano a ricostruire assieme la loro storia familiare, questa pratica spesso contribuiva a consolidarne la coesione.

E sempre la famiglia è stato il luogo fisico privilegiato, non solo per la produzione di queste opere ma anche per la messa in onda, ovvero la proiezione. Così i primi lavori dei Lumiere, prima ancora del primo spettacolo pubblico del 28 dicembre

1895 al Grand Cn afé sul Boulevard des Capucines, si suppone siano stati proiettati privatamente in casa, tra l'incredulità dei membri della famiglia ma anche degli stessi inventori nel vedersi proiettati.

La proiezione spesso era considerata una specie di rito al quale tutti i figuranti dovevano prendere parte e ricoprire un ruolo ben preciso. Rito che conservava una buona dose di eccezionalità in quanto non era così frequente ritrovarsi, ad esempio, a trasformare il salotto di casa in una sorta di sala cinematografica privata, lo schermo era il centro catalizzatore dell'esperienza di visione privata, e il cineamatore - spesso il padre di famiglia - ricopriva anche il ruolo di proiezionista e imbonitore, descrivendo le sequenze e rievocando il ricordo delle immagini che si susseguivano sullo schermo oppure dando coordinate per l'interpretazione a chi nelle riprese non compariva o non era presente al momento in cui erano stati girati i filmini. Aspetto importante delle proiezioni private, oltre a quello che vedeva rievocare il ricordo, era il fatto che queste proiezioni contribuivano ad "abituare" gli spettatori alla pratica del cinema stimolando una notevole sensibilità percettiva verso il dispositivo cinematografico.

Lo spazio dei cine-club amatoriali.

Strutturati rigidamente e gerarchicamente, ed organizzati a livello regionale, nazionale e internazionale, i cine-club amatoriali sono stati considerati come l'altro spazio vitale del cinema amatoriale a partire dagli anni trenta per protrarsi poi e trovare gli anni di massimo sviluppo alle porte del boom associativo degli anni sessanta.

I frequentatori dei cineclub erano grossomodo persone adulte, bassa era la quota di persone al di sotto dei trent'anni. Il cineclub era spazio di classe, soprattutto classe media, al suo interno si contavano un gran numero di quadri medi, commercianti e rappresentanti delle libere professioni, medici o dentisti.

Era spesso duplice la funzione a cui asservivano i cine-club, come doppio era lo spazio che si creava all'interno delle loro riunioni o eventi: da una parte era chiaro il forte intento culturale che animava questi spazi, caratterizzati da un'autonomia in termini culturali fino ad allora sconosciuta negli spazi pubblici, d'altra parte il loro intento era comprensibilmente quello conviviale, la separazione tra questi due aspetti spesso era molto labile e per niente netta.

Diventare un cineamatore, entrando nello spazio dei cineclub amatoriali, era anche la summa del processo di distinzione che cominciava appunto con la produzione dei film di famiglia. Il cineasta amatore che frequentava i cineclub è spesso un ex *cineasta familiare* che avvicinandosi al gruppo di cineamatori imparava a fare cinema ma partecipava anche alla vita collettiva che gli veniva proposta; in questo contesto l'amatore non era più semplicemente colui che filmava e mostrava le sue opere in famiglia ma faceva parte di una comunità di interpretazione, che viveva all'interno del cineclub, cui membri dividevano gusti estetici precisi. Nelle proiezioni pubbliche spesso avveniva il distacco dalla semplice amatorialità e si intraprendeva la strada per il cinema professionale. Nello spazio del cineclub il cineamatore era prima di tutto un amatore delle opere cinematografiche, anche quelle degli altri amatori e, per la prima volta, poteva visionare opere fino a quel momento private.

Il cineclub era spesso spazio di competizione che incrementava l'attenzione dei cinematori alle regole del ben fatto (spesso disinteressandosi al contenuto), che fino a quel momento erano appannaggio quasi esclusivo del cinema professionale. E' in questo momento che il cinema amatoriale comincia ad interessarsi ai paradigmi del cinema professionale rivendicandone la propria appartenenza. Spesso all'inizio dei film prodotti dagli aderenti dei cineclub c'era il cartello che recitava “*Un film di...*”, quest'espedito marcava un confine di differenza con il cinema familiare ma soprattutto era un modo per il cineasta di comunicare al pubblico, e alla cerchia dei cineclub, la propria volontà di essere considerato *autore*. Lo spazio amatoriale non esiste se non in rapporto con lo spazio del cinema professionale appunto.

Lo spazio del cinema “altro”.

Il terzo spazio di sviluppo è lo spazio in cui questo cinema diventa *indipendente*, cercando di sganciarsi da quelle logiche e definizioni legate al cinema professionale che abbiamo analizzato precedentemente. Lo spazio del cinema indipendente o “cinema altro”, come definito da Odin, è quello spazio meno istituzionalizzato dove gli autori non sempre accettano la definizione di “amatori”.

Esemplificatrici in questo senso sono le due figure principali del cinema indipendente in formato ridotto: Jonas Mekas e Stan Brakhage.

Entrambi guardavano al cinema indipendente come ad un cinema che doveva servire a mettere in discussione e rinnovare il cinema tradizionale.

Lavorando spesso in solitudine, riproducendo momenti di vita quotidiana, questi cineasti (Mekas soprattutto) producevano dei prodotti di difficile fruizione da parte del grande pubblico, spesso “brutti da vedere” e di non facile comprensione.

Definivano loro stessi con aggettivi come “indipendente”, “differente”, “parallelo”, “militante”, “sperimentale”, “d'avanguardia”, “libero”, “giovane”, “personale” e via dicendo.

A partire da questi aggettivi abbiamo provato a fare una categorizzazione più dettagliata di questo tipo di cinema, individuando sostanzialmente tre correnti entro le quali questi cineasti si muovevano.

La corrente “formale”

Con opere che oggi potremmo collocare nella categoria “video arte”, erano caratterizzate da un cinema astratto che poneva l'accento principalmente sugli effetti speciali. I cineasti aderenti a questa corrente non esitavano a definirsi “artisti”.

La corrente “impegnata”

È la corrente più “militante” dei cineasti indipendenti. Le loro opere spessissimo trattavano della realtà sociopolitica che vivevano. Si può fare di questa categoria un'ulteriore suddivisione che vede principalmente due correnti, la corrente dei cineasti che utilizzavano il mezzo audiovisivo principalmente per trasmettere dei messaggi ben precisi o informazioni, e la corrente che invece usava il mezzo cinema per sperimentare un altro tipo di linguaggio “altro” appunto, capace di svecchiare il cinema autoriale ma allo stesso tempo con la preoccupazione di far passare delle idee all'interno dell'opera filmica.

La corrente *personale*

Definita da Odin come la corrente del “*Cinema dell'io*”²⁷, il quale suggerisce di chiamare “Ego produzioni” questi filmati realizzati da un membro della famiglia con intento da cineasta, considerandole in tutto e per tutto l'opposto del film domestico. La corrente personale è caratterizzata da produzione di opere sotto forma di diario intimo, autobiografico o di autoritratto. Gli autori in questione assumono diverse posizioni in merito alla rappresentazione di sé nelle loro opere, c'è una doppia posizione infatti, quella che vede gli autori totalmente concentrati

27 Odin suggerisce la definizione di “Ego produzione”. Ovvero all'interno di produzioni di tipo familiare ci sono le produzioni realizzate da un membro della famiglia che si vuole esprimere come soggetto individuale. Esse sono prodotte da un “Io”. Il regista di home movie non dovrebbe esprimersi a livello personale; se lo fa, se racconta una storia, se fa un discorso, il film non funziona più come home movie ma diventa il film di un membro della famiglia. Per mantenere la propria funzione, i film domestici dovrebbero esprimere il meno possibile un punto di vista individuale sulla vita della famiglia. Perché un film mantenga il proprio statuto di home movie, dunque, è necessario che non vi sia alcun montaggio a posteriori: tagliare vorrebbe dire un po' come amputare il corpo stesso degli altri componenti. La seconda differenza risiede, sempre secondo Odin, nel fatto che le Ego produzioni non esitano a raccontare quello che il film domestico cercava in tutti i modi di allontanare: i conflitti familiari nei loro più intimi aspetti. Più in generale, queste produzioni non hanno alcuna reticenza a esporre le questioni più intime: confidenze e confessioni di ogni sorta fatte davanti alla macchina da presa, esplorazione minuziosa dei corpi, scene di sesso più o meno pornografiche, e così via. La terza differenza tra home movie e Ego produzioni ci conduce nel cuore del tema dell'uso pubblico dell'immagine privata: le Ego produzioni nascono quasi sempre con l'esplicito intento di essere proiettate davanti a un pubblico, e non più nel ristretto ambito della famiglia.

sulla visione di sé, quindi con ricche descrizioni, quasi narcisistiche di sé stessi, e la posizione che li vede nel rappresentarsi a contatto con la realtà che li circonda, producendo analisi sul proprio ruolo di attori sociali, sul proprio vissuto e sulle questioni che interessano la società.

In ciascuna di queste correnti è chiara la posizione che vede i cineasti che vi appartengono schierarsi a metà strada tra il cinema professionale e quello amatoriale propriamente detto.

2.2 La situazione del cinema amatoriale in Italia durante il Boom economico.²⁸

Indirizzando la nostra attenzione verso territori e tempi più prossimi al campo di ricerca prescelto, cercheremo di effettuare un'ulteriore precisazione nell'analisi della pratica amatoriale a partire dalla materia sulla quale venivano impressionate le produzioni. Questa precisazione può essere fatta in virtù del fatto che si profilava, specialmente negli anni presi in considerazione, una differenza produttiva in base ad atteggiamenti ed attitudini partendo dagli stessi formati amatoriali utilizzati nella produzione dei film. Si potrebbe riprendere una schematizzazione simile nei concetti di *imitazione della norma*, ovvero la pratica con la quale il cineamatore cercava di apprendere le tecniche del cinema cosiddetto professionale riproponendole nei film amatoriali, e un approccio più propriamente *interpretativo-creativo*, nel quale l'amatore cercava di avere uno spazio di creatività autonomo all'interno del quale muoversi col fine di elaborare prodotti liberi dai modelli predefiniti. Tali concetti e pratiche, specialmente in questi ambiti erano spesso in contrapposizione.

Ci concentreremo inoltre sull'influenza che la pratica amatoriale ha avuto dapprima sulla società italiana per poi approdare nella nostra analisi a ciò che l'attività amatoriale ha prodotto rispetto alle dinamiche produttive dell'audiovisivo in Sardegna.

Come il formato ha influenzato le produzioni.

Andando con ordine, possiamo cominciare con l'analizzare i tre formati sub-standard per eccellenza (l'8mm, il super8 e il 16 mm), sotto il punto di vista delle tipologie di cineamatori che li utilizzavano e le produzioni che da questi scaturivano.

La prima categorizzazione attuabile analizzando l'utilizzo dei formati ridotti negli anni a cavallo tra i '60 e i '70 in Italia è quella che identifica gli amanti del 16mm,

²⁸ Per la stesura di questo paragrafo ho consultato il saggio di Chiara Malta, *La famiglia e la sua immagine: il film di famiglia nell'Italia del miracolo economico* pubblicato in *Comunicazioni Sociali* 2005 - 3. *Il metodo e la passione. Cinema amatoriale e film di famiglia in Italia.*

appartenenti in genere a famiglie benestanti, a quelli che per niente si lasciavano affascinare da quel benessere identificato con l'avvento dei nuovi formati. Tali cineamatori infatti non avevano bisogno di cambiare formato per confermare il loro status di privilegiati, e vivevano costantemente con la sensazione di essere all'avanguardia nella tecnica, ritenendo il formato 16mm (quello più vicino al 35mm utilizzato nel cinema professionale) una conferma quotidiana del loro stare al di sopra della media qualitativa degli amatori del passo ridotto. Questi ultimi non abbandonavano il loro formato in favore dei nuovi formati ridotti continuando ad utilizzare il formato più costoso, filmando le loro famiglie non con finalità di mera rappresentazione o ricordo, ma con l'intenzione di renderle immortali se non documenti storici dell'epoca nella quale vivevano. Di solito questi amatori, per motivi soprattutto economici (il 16mm era il formato più vicino alla pratica professionale anche per i costi che richiedeva), erano legati agli ambienti più alti dell'aristocrazia italiana.

Chi invece aderiva in tutto e per tutto a quel sogno che si faceva strada a partire dagli anni del boom erano i cineamatori che sceglievano il progresso del formato Super8 adeguando così anche le loro produzioni al nuovo trend. Questi amatori mettevano in scena una rappresentazione della famiglia non del tutto rispondente alla realtà ma che aderiva in tutto e per tutto agli spot pubblicitari che miravano alla diffusione del nuovo formato.

Gli appassionati dell'8mm invece, che raramente passavano al più intuitivo e automatico super8, in un certo senso rifiutavano il concetto di boom economico e si ritrovavano a filmare le proprie famiglie solo con il pretesto di fare un mero esercizio per la messa in pratica di tecniche legate più al cinema professionale che alla cineamatorialità. E proprio come dei veri e propri autori, questi cineamatori possedevano un loro personale linguaggio e trovavano spesso spazio per le loro opere in festival specializzati.

2.3 Le mostre di cinema indipendente come spazio privilegiato per la diffusione delle opere amatoriali: l'esempio della Mostra di Cortometraggi Indipendenti di Montecatini.

Gli spazi dedicati alla diffusione di queste opere erano le cosiddette *rassegne di cinema non professionale*. La più famosa e frequentata in quegli anni fu quella che trovava la sua sede nella cittadina di Montecatini Terme e prendeva il nome di "Filmvideo-Mostra del Cortometraggio". Nata nel luglio del 1949 come concorso nazionale e con l'obiettivo di porsi come punto di riferimento del cinema indipendente in Italia, la mostra dal '75 andò progressivamente trasformandosi in una rassegna internazionale.

Fin dall'inizio la FEDIC,²⁹ sorta nel 1949, lo stesso anno in cui si organizzò la prima edizione della Mostra di Montecatini, puntò sulla qualificazione dell'opera dei propri associati attraverso il "rifiuto del cineamatorismo come evasione acritica, l'invito alla riflessione sui problemi del nostro tempo, lo stimolo all'approfondimento delle possibilità espressive del mezzo audiovisivo"³⁰: questo restò per molti anni anche il tratto distintivo dell'evento di Montecatini.

Vedremo poi come anche in Sardegna, non solo la mostra di Montecatini alla quale parteciparono le opere prime di molti aderenti ai Cineclub, la "rassegna di Olbia" funzionò come volano per molti autori e cineamatori che divennero successivamente registi nell'ambito del cinema professionale.

29 La FEDIC - Federazione Italiana dei Cineclub, è l'organismo che raccoglie e integra il lavoro dei circoli di cultura cinematografica, siti in tutta Italia.

30 Dal sito del cineclub di Roma <http://www.cineclubromafedic.it/filmvideo-montecatini/filmvideo-montecatini-news.html>

2.4 I cineclub e la cinematografia documentaria in Sardegna durante "l'era del nitrato".

In Sardegna i percorsi del cinema professionale e di quello amatoriale in particolare, intrecciandosi, ricalcano quelli della cinematografia mondiale. A partire dalla comparsa dei primi cinematografi itineranti e delle prime opere proiettate, la situazione sarda appare immediatamente come una sorta di specchio di ciò che accadeva in Europa in campo cinematografico sin dal finire del 1800.

Nel 1899 infatti furono anche in questo caso i fratelli Lumière che, attraverso il fotografo e regista inviato Francesco Felicetti³¹, diedero inizio alle prime produzioni in Sardegna e nelle quali veniva raffigurata l'isola stessa. Girano "Voyage du Roi Humbert Ier en Sardaigne", un proto-documentario in cinque episodi, "*Le cinque attualità*"³² che raccontano "La visita del Sovrano e della Regina Margherita nell'Isola", "L'inaugurazione del monumento a Vittorio Emanuele a Sassari", "Il Re e la Regina in visita ad una miniera" e "La cavalcata storica in costume a Sassari".

Come si evince da quest'introduzione, ciò che a chi scrive preme mettere in risalto è il fatto che il cinema in Sardegna ha sin d'all'inizio un'impronta documentaristica, a metà strada tra l'attività amatoriale e quella autoriale, la stessa impronta che soprattutto negli anni del secondo dopoguerra la faceva da padrona all'interno di quelle organizzazioni di cineamatori che prendevano il nome di Cineclub. Non era raro infatti trovare tra le opere degli aderenti ai cineclub veri e propri documenti storici dell'epoca, che toccavano diversi argomenti come le costruzioni di grandi opere nell'isola³³, passando per la documentazione delle condizioni di vita dei lavoratori fino ad arrivare a veri e propri documenti che raccontavano i costumi o le tipicità nella pesca così come nella caccia: insomma, il cinema amatoriale e professionale erano influenzati sia dall'esterno che all'interno delle loro opere, dalla società che li circondava.

31 Concessionario dei Lumière in Italia.

32 Della durata media di 55 secondi ognuna, tale era lo standard tecnico dell'epoca.

33 Le stesse opere che ho ritrovato negli archivi del Cineclub di Sassari confermano questa tendenza, in Sardegna, a cavallo tra gli anni '50 e '60.

2.5 L'attività documentaristica in Sardegna come trait d'union tra l'attività amatoriale quella professionale.

Il tratto distintivo che accumulava la maggior parte delle produzioni degli aderenti ai cineclub dell'isola e in particolare quello di Sassari era, come affermato in precedenza, l'approccio documentaristico o quand'anche installato all'interno di un contesto di fiction narrativa, non era frequente lo sganciarsi dalla rappresentazione della realtà sarda. Quasi la totalità delle opere prodotte in quegli anni erano incentrate sulla rappresentazione dell'isola e delle sue condizioni di vita, è per questo motivo che chi scrive non esita ad associare l'attività di questi registi "indipendenti" all'attività dei cineamatori e dei film di famiglia veri e propri. Questo, non a caso, era l'obiettivo che si cercava di raggiungere al seguito della formazione del Centro Cinematografico Sardo nel 1958, e successivamente con l'istituzione dell'Istituto Sardo Industrie Cinematografiche (I.S.I.C.). Tra gli scopi principali dell'Istituto vi era quello di valorizzare, attraverso il mezzo cinematografico, la storia e la cronaca della Sardegna in modo tale da consentire la fine, soprattutto nell'ambito culturale, dell'isolamento regionale. Da parte dei promotori³⁴ di questo progetto si auspica la nascita di un vero e proprio filone narrativo cinematografico basato sullo studio approfondito della storia e della cultura dell'isola.

Per quanto riguarda i documentari girati nell'isola con intenti etnografici tuttavia, le uniche pellicole che riescono a raggiungere lo scopo preposto sono quelle realizzate da Fiorenzo Serra e Vittorio De Seta. Gli altri registi che cercano di realizzare dei documentari con intenti etnografici finiscono per rappresentare una sorta di cartolina turistica della Sardegna, dove le persone sono sempre in festa ed in ogni occasione indossano il costume, anche quando lavorano nei campi o portano a pascolare le immancabili pecore.³⁵ Proprio come avveniva nei film di famiglia.

Il tema dell'agricoltura e della pastorizia spesso è legato a quello della rinascita, infatti gli unici documentari interamente dedicati a questo tema specifico sono

³⁴ Tra i quali Giuseppe Fina, regista del film *Pelle viva*, 1962 che resterà la sua unica opera cinematografica, dopo la quale si dedicherà esclusivamente alla regia televisiva. Nel 1974 realizza per la RAI *L'edera*, una riduzione televisiva in tre puntate del romanzo omonimo di Grazia Deledda.

³⁵ Cfr. Olla Gianni, *“La Sardegna nel cinema documentario”*, op. cit., p. 171

quelli a fini propagandistici, mentre nel resto delle pellicole compare solo in maniera episodica.

L'approccio documentaristico e il carattere spiccatamente etnografico era tratto comune anche per i film a soggetto, ed era una caratteristica che si rilevava a prescindere dall'estrazione sociale di chi realizzava l'opera. Scardinando la suddivisione in categorie a proposito dei formati che abbiamo cercato di delineare in precedenza, possiamo affermare che l'attività dei cineamatori si colloca soprattutto nel campo di ricerca considerato a metà tra l'amatorismo e l'autoriale. Gli esempi più blasonati di quest'attitudine alla rappresentazione vanno da *Banditi a orgosolo*, passando per opere quasi didascaliche sulla figura del bandito in Sardegna come possono essere i film di Piero Livi incentrati su questo fenomeno. I già citati De Seta e Livi rappresentano esempi emblematici di quest'inclinazione a fondere i due aspetti produttivi, rappresentando quella figura che per molti versi ricalca l'attitudine dei cineamatori a curare quasi tutti gli aspetti della produzione. In quanto padroni della tecnica cinematografica, sul set De Seta e Livi di solito non si avvalevano di operatori specializzati: erano contemporaneamente registi, operatori, montatori, arrangiatori del commento musicale dei loro film, spesso girati all'aperto, a contatto con la realtà sarda.

2.6 I cineclub in Sardegna: la Cineteca Sarda e il Cineclub di Sassari.

I cineclub in Sardegna ebbero una diffusione pressochè capillare, da nord a sud dell'isola e sotto l'affiliazione di diverse federazioni.³⁶ Soprattutto a partire dal dopoguerra e nel periodo del boom economico venne attuato una sorta di "*Piano Marshall*" per lo sviluppo e la cooperazione riguardante l'alfabetizzazione e le produzioni culturali e che mirava a fare in modo che dopo la guerra le zone più disagiate si riprendessero sia dal punto di vista economico che culturale. La forza propulsiva per la creazione dei cineclub in Sardegna, nonchè per l'attività dei singoli cineamatori, fu proprio questo progetto denominato "Piano O.E.C.E."³⁷. Grazie ai finanziamenti O.E.C.E. destinanti al mezzogiorno nacque il primo centro³⁸ della Società Umanitaria che si occupava di sviluppo culturale e di educazione degli adulti. Sul versante della cultura, la Società Umanitaria in Sardegna, aveva deciso di incentrare tutta l'attività sull'audiovisivo e sul cinema perché in quell'epoca non esistevano documenti audiovisivi al di fuori dalla sala cinematografica. Il progetto consentì la nascita di centri di raccolta e diffusione di documenti e opere cinematografiche, il tutto accompagnato da un'azione formativa per niente trascurabile anche sotto il profilo culturale rivolta ai contadini e agli artigiani. L'Europa coinvolse in questo progetto una serie di soggetti che già operavano nel territorio. In Sardegna questo piano ebbe diversi anni di gestazione, fino ad attuarsi a partire dal 1959, anche se effettivamente si concretizzò solo nei primi anni sessanta.

La Cineteca Sarda.

I primi operatori della Società Umanitaria in Sardegna, tra cui il fondatore Fabio Masala,³⁹ comprarono le pellicole e iniziarono a lavorare nel territorio regionale

36 Dalla Fedic all'Enal, ultimamente molti cineclub compreso quello di Sassari, hanno instaurato un'affiliazione con la Ficc (Federazione Italiana Circoli del Cinema).

37 L'Oece è stata un'organizzazione internazionale attiva dal 1948 al 1962. Fu istituita con lo scopo di controllare la distribuzione degli aiuti americani del Piano Marshall per la ricostruzione dell'Europa dopo la seconda guerra mondiale e per favorire la cooperazione e la collaborazione fra i Paesi del vecchio continente.

38 Si istituì a Cagliari il primo dei tre Centri di Servizi Culturali (CSC) costituiti in Sardegna a partire dal 1963.

39 Tra i fondatori della Cineteca Sarda e tra i relatori della *Carta dei Diritti del Pubblico*, approvata nel 1987.

facendo una serie di attività sulle biblioteche. Sostanzialmente il primo nucleo di lavoro indirizzò la sua attività verso le fasce sociali più deboli. I primi operatori si recarono così nelle comunità e piccoli centri abitati i cui abitanti non conoscevano il cinema. Durante questi momenti dedicati alle proiezioni si formava il pubblico e, anche attraverso la discussione e la riflessione, si faceva in modo che le opere venissero diffuse tra le persone che fino a quel momento erano totalmente tagliate fuori dai contesti culturali di circolazione ufficiale delle opere cinematografiche ma anche e soprattutto di quelle d'amatore.

Nel 1967 la Società Umanitaria, con l'istituzione del Centro per i Servizi Culturali di Cagliari ha consolidato il servizio audiovisivo tramite la Cineteca Sarda e con i suoi centri di Alghero e di Iglesias ha dato vita a Centri Audiovisivi con attrezzature all'avanguardia per quanto riguarda le tecniche di produzione e riproduzione. La Cineteca Sarda si è configurata sempre più come un servizio regionale audiovisivo rivolto al cittadino, all'operatore culturale e all'utenza scolastica attraverso il prestito di film e documentari, di attrezzature tecniche, l'assistenza alla programmazione audiovisiva nella scuola e nei gruppi associativi, la promozione di Rassegne tematiche delle varie cinematografie nazionali, monografiche e per ragazzi, le attività di aggiornamento degli operatori culturali e degli insegnanti e la sperimentazione formativa ed educativa con l'associazionismo e con la scuola. L'attività di restauro della Società Umanitaria o Cineteca Sarda ha portato al recupero e restauro, negli anni Novanta, del film "Cainà" di Gennaro Righelli, realizzato in collaborazione con la Cineteca del Friuli e la Cineteca di Praga, e di "Cenere" di Febo Mari in collaborazione con la Cineteca del Friuli e la George Eastman House di Rochester (USA). In anni più recenti è stato portato a termine il restauro, in collaborazione con la Cineteca Italiana di Milano, di cinque film⁴⁰ di Gavino Gabriel.⁴¹ Nel 2007, in collaborazione con la Regione Autonoma della Sardegna e con la Cineteca di Bologna, si è attivata l'operazione di restauro del film di Fiorenzo Serra "L'ultimo pugno di terra" e dei due cortometraggi realizzati da Vittorio De Seta nel 1958, "Un giorno in Barbagia" e "Pastori di Orgosolo". Il "Progetto di catalogazione del patrimonio audiovisivo filmico relativo alla memoria

40 Tra i lavori di ripristino delle pellicole, vi è quello del film: *Visioni di Sardegna* del 1932

41 Compositore ed etnomusicologo, studioso della musica popolare sarda.

storica audiovisiva della società sarda", ha portato alla realizzazione del catalogo regionale del patrimonio audiovisivo riguardante la Sardegna, che comprende film documentari, fiction, video, cinegiornali, cortometraggi e lungometraggi realizzati su diversi supporti (pellicole a 8, 16 e 35 mm; videocassette VHS, Dvcam, U-matic, Betacam, BVU e dischi DVD) e realizzati da autori sardi e da autori non sardi ma con contenuto riguardante la storia, la cultura, l'economia, la natura e i protagonisti della Sardegna.

Il cineclub e lo Spaziocinema a Sassari.

A Sassari si formò nei primi anni '50 un cineclub Fedic, il quale permise la diffusione delle prime opere prodotte dai cineamatori vicini alla cittadina. La maggior parte dei cineamatori aderenti al cineclub non erano assolutamente a priori esperti nel settore, bensì personalità provenienti dagli ambiti più disparati, dalla politica così come dal commercio o dagli ambienti religiosi, a dimostrazione del fatto che l'attività amatoriale nell'isola in quegli anni fosse espressione della quasi totalità delle classi sociali e dei soggetti più diversi della società sarda. L'attività del cineclub di Sassari per molti versi andava a ricalcare quella già messa in pratica nell'isola dalla Società Umanitaria.

Molti dei lavori prodotti all'interno del cineclub di Sassari parteciparono e partecipano tutt'oggi a numerosi festival. A partire dagli anni '50 in particolare, molte produzioni sassaresi approdarono alla già citata mostra di Montecatini, dove hanno avuto modo di confrontarsi con opere di registi e amatori più conosciuti a livello nazionale. Buona parte di questi, erano opere prime di cineamatori che per la prima volta si affacciavano anche fuori dai confini della Sardegna e si confrontavano con le modalità di produzione professionali.

Il patrimonio filmico del cineclub riguardante le produzioni direttamente riconducibili ai membri del club stesso conta più di cento titoli, realizzati in quasi tutti i formati. Prediligendo ovviamente il formato ridotto, le produzioni del cineclub di Sassari spaziano dal documentarismo alla fiction, con una costante rappresentativa della società sarda ma non solo, molti degli aderenti al cineclub

erano cineamatori che soprattutto nel periodo del boom economico, sia per questioni di lavoro⁴² che per interessi personali, effettuavano dei viaggi e approfittavano per produrre film di tutto rispetto in cui erano raffigurati ambienti e società diverse da quella sarda - Pievo Livi (a stretto contatto col cineclub di Sassari), ma ne parleremo più approfonditamente nel corso di questo lavoro a proposito del cineclub di Olbia, produsse dei lavori sia in Italia che all'estero, approdando anche in Grecia, Macedonia e Polinesia, e Nando Scanu, fondatore del cineclub di Sassari, sceglie di raccontare per la sua opera prima le sponde del fiume Adda in Lombardia. Tutti i titoli sono regolarmente archiviati e consultabili presso i locali dello stesso cineclub. Dal 2011 il cineclub di Sassari, nei locali dello "Spaziocinema", svolge attività di orientamento e formazione, organizzando workshop con i ragazzi delle scuole primarie e alfabetizzazione al linguaggio cinematografico.

Il Sardinia Film Festival.

Il cineclub di Sassari organizza inoltre un festival internazionale di cortometraggi a produzione indipendente che prende il nome di *Sardinia Film Festival*, giunto quest'anno alla decima edizione. Durante il festival, oltre alle proiezioni dei film selezionati vengono organizzati workshop, masterclass, concerti, laboratori per studenti e incontri per addetti ai lavori. Viene inoltre allestita una *market-room* per facilitare la visione delle opere a critici, produttori e distributori. Particolarità ulteriore che lega le attività del festival a quelle del cineclub è l'istituzione di una mediateca presso i locali dello Spaziocinema del cineclub stesso con la possibilità di visionare durante tutto l'anno le opere iscritte alle varie edizioni del festival.

⁴² Uno dei fondatori, Nando Scanu, lavorava come impresario edile e di frequente si ritrovava a varcare le coste della Sardegna per viaggi di lavoro in Italia ma anche all'estero.

Intervista a Nando Scanu, co-fondatore del cineclub di Sassari nel 1951.

Il Cineamatorismo in Sardegna significa anche il cineclub di Olbia, Cagliari eccetera. Durante la nostra traversata sessantennale abbiamo visto sorgere una decina di cineclub in Sardegna (...) a Sassari abbiamo avuto il cineclub ENAL nel '53-'54, noi siamo sorti nel '51 e ci siamo iscritti alla federazione FEDIC nel '54-'55, abbiamo fondato anche cineclub ad Alghero. Noi abbiamo una visione del cinema che dev'essere aperta a tutti.

Molti appartenenti ai cineclub d'Italia cominciarono con la fotografia, anche lei? Se sì, in quale formato?

Ritiene che ancora oggi ci sia un collegamento tra l'attività di cineamatore e quella di fotografo?

La cineamatorialità è secondo lei immaginabile come prolungamento dell'attività di scrittura della memoria propria della fotografia amatoriale e di famiglia?

Io ho fatto lo stesso percorso, ho iniziato con la fotografia nel '49/'50 , poi siccome ci interessavamo anche di Cinema (...).

In quel periodo lì è venuto Amleto Fattori, regista americano che ha girato in Sardegna e altre parti, siamo stati invitati a dei *giovedì della cultura*, anche fra privati. Io ero collegato a Carlo Perella,⁴³ che è stato socio della società della Reale Fotografia inglese, fornitore della Casa Reale Inglese, era un fotografo e aveva un negozio qui, io frequentavo quel negozio, mi ha messo in mano prima una macchina fotografica Comet a scatto fisso un 4 x 3,5 mm e poi alla fine mi ha convinto a comprarmi una Paillard 8mm fuoco fisso con cui ho iniziato a girare documentari. Nel '53-'54 ho girato il mio primo filmetto. Ero andato a trovare un mio amico che era ricoverato in sanatorio a Sondalo in Lombardia, e lì andavo a trovare lui quando si poteva andare, poi andavo a leggere lungo l'Adda e mi son girato un filmetto sul fiume, da lì son partito. E da lì abbiamo cominciato a girare in Sardegna e in tutta Italia.

⁴³ La stessa famiglia Perella, tutt'oggi gestisce un rinomato negozio di apparecchiature fotografiche nella città di Sassari.

Io ho avuto la possibilità di muovermi in tutt'Italia perchè già come imprenditore edile, i problemi di lavoro mi spingevano a frequentare (...) andavo a Milano e frequentavo il cineclub di Milano, a Torino frequentavo quello di Torino, ho avuto e ho ancora adesso amicizie di questo genere che mi hanno portato a rimanere sempre nell'ambiente, finito il lavoro andavo *a fare*.

Quale fu la motivazione che vi spinse alla fondazione di un cineclub a Sassari?

Noi siamo nati come tre amici. Io, Bruno Ricci,⁴⁴ che praticavamo sia fotografia sia cinematografia insieme, poi c'era Silvio Bredo⁴⁵ che aveva un negozio di *Cineradio*, era più che altro un tecnico, una sorta di attore, la *Cineradio di Bredo Graziano* all'emiciclo Garibaldi.

Gli stessi cineamatori erano lavoratori nel mondo della comunicazione o provenivano da ambienti diversi da quello documentaristico/artistico?

Non è detto, ho tantissimi amici e autori che sono del Cineclub, se ti faccio vedere l'elenco dei film del Cineclub, 180 film di quelli che son rimasti nella memoria, di quelli più in vista, se tu vai a vedere ci son sacerdoti, un enologo, un altro impiegato del comune, tutta gente che gli piaceva il cinema e che praticava la fotografia come hobby, giravano e facevano queste cose. Professionisti non ce n'erano, gente che poteva interessarsi di cinema così come di musica. Se ti faccio vedere i presidenti del cineclub di Sassari, sono stati un sindaco di Sassari Ciccilo Guarino che era uno dei fratelli Guarino che vendevano stoffe a cui piaceva il cinema. C'è stato Francesco Pilo che era il presidente dell' Ente Concerti. Abbiamo avuto presidi di Università. Il presidente della Provincia di Sassari Forteleoni.

Noi vecchi non tenevamo a fare i presidenti, a noi piaceva girare film.

44 Lavorava all'interno di un Progetto Speciale di Alfabetizzazione finanziato dall'OECE, operando fra Oristano, Cagliari, Nuoro e Orgosolo. Nel 1951-52 ha partecipato con Nando Scanu e Silvio Bredo alla costituzione del primo nucleo di quello che sarà il Cineclub Sassari. Con Nando Scanu ha girato 500 mt. di 16 mm. Negativo Bn, nelle campagne di Orgosolo su pastori, ambiente, latitanti, sulla scorta della Inchiesta di Cagnetta e Il Codice della Vendetta Barbaricina di Antonio Pigliaru.

45 Originario di Conegliano Veneto, classe 1910, ha lavorato in gioventù come attore. Nei primi anni '50 si interessa al nascente gruppetto di cineamatori ed è tra i fondatori del Cineclub Sassari, nel quale resterà per tutta la vita producendo una ventina di opere, ma soprattutto prestando la sua opera e i suoi consigli a tutti nel campo delle sonorizzazioni, montaggi, recitazione e altro.

La maggior parte dei contenuti trattati dai cineamatori del cineclub erano soggetti di fiction oppure era presente l'aspetto di documentazione della realtà?

La maggior parte erano documentari, specie all'inizio era più facile, dipende poi da ciascuno come interpreta l'argomento. Io ho fatto documentari, fiction credo di averne fatto un paio massimo.

E come si inseriva l'attitudine alla memoria che si riscontra in genere nel *film di famiglia*? Filmare per ricordare un evento?

No, assolutamente quelle cose non ci interessavano. La maggior parte di noi produceva documentari, forse perchè li ritenevamo più facili da realizzare: riprendi e poi in montaggio(...). Pochi lavoravano con una sceneggiatura, almeno agli inizi. Poi chiaramente quasi tutti siamo andati a finire a farci un trattamento, una sceneggiatura.

Lo sguardo sul cinema professionale: com'era visto dai cineamatori e c'era l'ambizione del passaggio al cinema professionale?

Era al di fuori della nostra portata. Non sono tutti che puntavano al professionismo. Nel campo nazionale, se tu vai a vedere nella nostra federazione, avevamo 250 cineclub in tutta italia, adesso siamo scesi a 40.

Diciamo che ci sono passati per il cineamatorismo moltissimi registi, Nanni Moretti, il primo film che ha fatto, *Pate de bourgeois*, l'abbiamo fischiato a Montecatini, lui c'ha dato dei cafoni degli ignoranti. Aveva probabilmente ragione, non eravamo all'altezza di vedere già in questi film che faceva allora quello che poi è stato.

Quali erano i circuiti di diffusione di queste opere?

Cineclub e festival, se il film valeva cercava di mandarlo. Io so di me, ad un certo punto mandavo i film a Montecatini, che era la nostra manifestazione maggiore, e poi lo mandavo un po' da tutte le parti. Ho avuto delle soddisfazioni di

riconoscimento ma non dico che facessi del bel cinema. Il canale era quello di vedere nelle manifestazioni e nei festival che c'erano, e ancora oggi è così, nel nostro Sardinia Film Festival, alla decima edizione, abbiamo avuto 1200 film anche nelle edizioni scorse, nella nuova erano 700 e passa. Il campo è quello, chiaramente poi chi punta al professionismo cerca di produrre cose più importanti e deve trovarsi poi le produzioni, cosa che per un cinema corto è difficile da trovare.

Erano previsti degli aiuti economici e un sostegno concreto da parte di istituzioni locali/regionali/nazionali? L'adesione alle Federazioni come avveniva?

La federazione non ti dà assolutamente nulla, ti mette a disposizione i festival.

Tutti puntano al professionismo, moltissimi registi sono passati da noi.

Questanno ho visto che si ripropone il tema che nel 1954, aveva fatto anche Renato Dall'Ara⁴⁶. Su un fatto che era successo lungo le rive del Po, c'era stato un trasporto, una nascita in una barca mentre trasportavano una salma.

Economicamente bisognava contare su una certa sicurezza per poter filmare o erano previsti incentivi e tariffe agevolate per chi aderiva ai cineclub?

Allora c'erano spese perchè dovevi pagarti tutto.

Vi erano colleghi che oltre a girare e montare i film sviluppavano autonomamente i loro materiali fotochimici?

Allora le case sviluppavano direttamente i film, poi te li dovevi montare e fare le copie.

Non era frequente quindi che un cinematore sviluppasse da solo le sue pellicole?

Nono, l'abbiamo fatto solo a volte durante delle manifestazioni, abbiamo fatto dei cinegiornali della manifestazione in 16mm. Sviluppavamo l'8mm dentro la vasca da bagno al buio eccetera, ma erano cose eccezionali.

⁴⁶ Si parla di "Scano boa", tratto da un film corto del 1954 girato in 16 mm, di taglio documentaristico, diretto dallo stesso R. Dall'Ara cinematore, che ha per argomento la nascita di un bambino durante un funerale.

La pratica del sonoro era diffusa?

Chi riusciva a farselo, io nei primi film ci mettevo un commento registrato su nastro. Poi era nato sull'8mm e sul 16mm, avevano inventato la pista magnetica incollata con un nastrino, e su quello mettevamo le nostre musiche, il nostro commento. Ricordo che a Montecatini...ho fotografie di Montecatini, io sono arrivato in sandali, pantaloni corti, la mia pizza così in un grande albergo di Montecatini, di quegli hotel di lusso, l'*Hotel La pace*, avevo il mio filmato e avevo anche il nastrino da mettere sul registratore, e mentre andava il film facevi partire contemporaneamente le due cose. Ormai è troppo facile fare i film, credo che sia perso un po' del modo di scrivere il cinema proprio per questa facilità. È più immediato quindi non pensi più a fare il montaggio, lo devi fare però a volte ti adagi, ormai è fatta, lasciamo così.

Alle proiezioni assisteva anche un pubblico *altro*, di non soci (famigliari, amici, critici) o solo i soci erano amessi?

Ma quello dipende un po' anche da com'è organizzata la visione in una città. Ciascun cineclub, se ha la possibilità di avere una sala o meno. Per esempio a Sassari nel '50 c'era la *Fuci*, che era la *Federazione Universitaria Cattolica Italiana*, gestita dal segretario dell'arcivescovo, dove però andavamo tutti, di qualunque partito, di qualunque tendenza ideologia ecc, erano aperti, lasciavano proiettare tutto, e si facevamo le serate della *Fedic*, del *Cuc Centro Universitario Cinematografico*, le serate della *Cgil*. Era uno spazio aperto a tutti

La Sardegna ha avuto un grande avvio negli anni '50, ha avuto un finanziamento, un Piano Marshall culturale, per il lavoro e per la cultura, il *Progetto Oece*, che è stato gestito dalla società umanitaria con l'aiuto della *Ficc*, *Federazione Italiana dei Circoli del Cinema*, che è una federazione nata nel 1947, e c'era come presidente Zavattini. Qui hanno mandato un giornalista critico cinematografico, Filippo Maria De Sanctis, che aveva impostato tutto un lavoro per quanto riguarda la cultura. Il progetto è stato affidato all'Umanitaria che gestiva dei fondi annualmente, nel triangolo di Oristano, Cabras e nella zona del nuorese, nella quale in un secondo

momento avevano fondato tantissimi circoli.

L'onorevole Cogodi, comunista, andava in giro con una motofurgone col proiettore sul cassone, andava in giro per i paesi a proiettare i film che gli davamo anche noi.

Loro avevano comprato dei film sul mercato e noi come Cineclub Sassari gli abbiamo dato una decina di film nostri, sei o sette di quei film sono stati consumati materialmente.

Marco Asuni, presidente *Ficc*, c'è il cineamatorismo della produzione dei film e poi c'è il cineamatorismo di quelli che fanno cultura cinematografica e ci sono tutte le altre federazioni. Da quelle nascono delle grosse personalità che fanno un grossissimo lavoro, un lavoro d'iniziativa culturale.

Il recupero dei materiali filmici.

Cosa pensa di quest'attività?

Ha contatti con la cineteca umanitaria?

Cosa pensa del lavoro delle realtà preposte (cineteca umanitaria, e di quello di Home Movies) alla conservazione e valorizzazione di questi documenti filmici inediti?

Io sto collaborando con la *Cineteca Sarda*, anche come cineclub stiamo collaborando, e stanno facendo un lavoro bellissimo.

Sono in arretrato di un anno e mezzo due, perchè la Regione a volte fa mancare finanziamenti, e anche se lo fanno da volontari hanno un piccolo rimborso, ci lavora Gigi Cabras del direttivo *Ficc*.

C'è di tutto, hanno trovato delle cose bellissime, la *Cineteca Sarda* fa un'opera culturale impressionante, gestisce anche il cinema di famiglia in Sardegna, credo che abbiano già fatto nove diecimila pezzi.

Abbiamo fatto qui a Sassari un recupero di un 35mm a colori sulle launeddas, che l'hanno fatto dei milanesi che non sapevano come fare per vederlo.

Anche le vecchie pellicole che usavano nel '50 nel '60, quelle son rimaste lì e sono utilizzabili.

Ha dei materiali ancora inediti che le piacerebbe recuperare? In che formato e su che supporto sono?

Ha ancora dei contatti con altri cineamatori che potrebbero avere fondi filmici di quell'epoca?

Pievo Livi ha due o tre cose che son state fatte a Cagliari ma lui stranamente non è contento, lui ha girato dieci documentari in Grecia assieme al figlio, me li ha mandati e lui non ce li ha, qui c'è *Bianco e blu*, *Macedonia*, *La Itaca di Ulisse*, *Memoria di antiche memorie*, *Grecia ignorata*, girate professionalmente. L'isola lontana, ricordo di un viaggio in Polinesia nel '63 a colori.

Qui ho in Cineteca a Sassari un film girato da degli universitari di Cagliari nel '53 che sono andati a Montecatini per presentare il loro film. Hanno fatto le riprese in 8mm e io son riuscito a recuperarlo perchè in quelle riprese c'era il presidente del cineclub di Roma, che gli attuali membri non conoscevano neanche.

CAPITOLO 3

PIERO LIVI: UN CINEAMATORE

"ATTO ALLE COSE DEL CINEMA"

3.1 Cenni biografici.

La figura di Piero Livi si colloca in quello spazio che si frappone (ammesso che questa distanza esista) tra l'attività propria di quello che abbiamo chiamato cineamatore e la figura di regista vero e proprio, intersecandone le qualità e tracciando una sorta di *continuum* tra le due attività.

Livi nasce ad Olbia il 1 Aprile del 1925, agli esordi della sua carriera si dedica alla macrofotografia. Inizia l'attività di “*filmmaker indipendente*” nel 1957, curando personalmente ogni aspetto legato alla lavorazione: dalla direzione della fotografia, passando per la fase di montaggio fino ad arrivare all'edizione. Il 1957 è l'anno in cui gira il suo primo cortometraggio *Marco del mare*, a cui seguiranno fino al 1966 otto tra cortometraggi e mediometraggi. Pievo Livi trae quasi sempre dal contesto sardo i temi per i propri film. Tra le sue opere dal carattere spiccatamente etnografico si può ricordare l'esordio di *Una storia sarda* e i documentari *I 60 di Berchideddu* e *Il cerchio del silenzio*. In seguito, pur mantenendo la sua impronta etno-sociologica, realizza con un apparato produttivo professionale i lungometraggi *Pelle di bandito* e *Dove volano i corvi d'argento*, storia di un pastore che sceglie di non uccidere per vendetta. Il 2009 è l'anno di *Sos Laribiancos*, film che racconta l'epopea di alcuni abitanti di un paese sardo che si trovano insieme sul fronte russo nella guerra del 1942.

Dopo aver fondato nel 1955 il *Cineclub di Olbia*, si presenta al concorso di Montecatini l'anno seguente con un film a soggetto, *La riva*, un 16 millimetri in bianco e nero, che vede la collaborazione di Giangiacomo Guadagni e con un documentario, *Cavalcata sarda*, sempre in 16 millimetri ma a colori, a quest'ultimo viene assegnata la Coppa *Enit*⁴⁷ (primo suo riconoscimento). Il suo ultimo film, è *Maria sì*, con Anna Galiena. Ha ideato e curato la Rassegna Cinematografica di Olbia dal 1957 al 1974. A partire da quest'ultimo dato, si può analizzare l'altro lato della figura di Piero Livi, quella che lo vede, oltre che regista-cineamatore, anche alle prese con l'attività di organizzatore di eventi.

⁴⁷ Ente Nazionale Italiano per il Turismo.

3.2 La rassegna di Olbia

Livi promuove dal 1957 la “*Mostra internazionale del Cinema d'Amatore*”, che si trasforma, nel 1967 e fino al 1974 in “*Mostra internazionale del Cinema Indipendente*”.

*"La nostra Rassegna si è sempre articolata in una settimana di eventi. Venivano proiettati molti film, in parte come mostra, in parte legati al concorso. I primi anni facevamo solo proiezioni, poi, dalla decima edizione, nacque l'idea dei convegni, che organizzammo in diversi posti, ma soprattutto all'Hotel Cervo. Avevamo più di cento ospiti tra stampa, artisti, autori e addetti ai lavori."*⁴⁸

Mostra del Cinema Indipendente, era questo il nome che gli si era dato, presentava ogni anno monografie di cinemografie indipendenti selezionate per nazionalità. Era stato anche il pretesto per la presentazione di una prima esperienza di produzione indipendente con la *Smeralda Film*, società cooperativa che tra i fondatori aveva lo stesso Livi, la quale realizzò *Pelle di bandito*, film d'esordio del regista ed esempio di quel cinema indipendente nato dalla cineamatorialità che al convegno di Olbia aveva ricevuto il suo battesimo.

Le varie fasi che hanno contraddistinto la vita della Rassegna possono riassumersi in tre momenti fondamentali e differenziati ma tra loro collegati da una conformità ideale, organica e metodologica: la fase *cineamatoriale*; la fase dedicata alle *cinematografie indipendenti*, momento di transizione da un cinema amatoriale ad un aspetto produttivo che, pur conservando la sua fisionomia originaria e la sua libertà espressiva, si apre al confronto con il mercato; la fase *sperimentale*, di indagine e di ricerca, nella quale la formula dell'indipendenza, segno distintivo della Mostra, cercava di radicarsi in un tessuto sociale scosso da profondi travagli mettendo in relazione un cinema che godeva del privilegio dell'autonomia produttiva con la società nella quale operava e della quale, in virtù della sua indipendenza, diventava il testimone più attendibile e l'interprete più significativo.

48 Piero Livi.

Per i primi nove anni, la Mostra Internazionale del Cinema d'Amatore constava quasi esclusivamente nel programma legato alle proiezioni, in questi anni gli unici documenti che testimoniano le attività svolte durante la mostra sono i cataloghi pubblicati dal comitato organizzatore.

3.3 La “Mostra internazionale del Cinema d'Amatore”

Dal 1966, alle consuete proiezioni dei film si aggiunse un convegno, il primo dei quali aveva come titolo “Cinema per un'elevazione dell'uomo”, ospitando tre relazioni con temi che andavano dal *dibattito cinematografico come esigenza culturale* e quindi sui rapporti tra cultura d'élite e cultura sociale, passando attraverso un'analisi del ruolo degli autori analizzando il rapporto tra *i giovani e il cinema d'autore*, per arrivare infine ad una relazione in cui si auspicava il diffondersi di un *cinema italiano indipendente*. Il convegno di Olbia aveva toccato un tasto mai sfiorato fino a quel momento: ovvero la connessione tra il cinema amatoriale e il cosiddetto cinema degli autori, aveva oltremodo richiamato l'attenzione sulla saldatura che avrebbe dovuto congiungere l'anello dell'amatorialità con quello del professionismo, vivaio per nuovi autori e palestra per sperimentare rinnovate forme espressive.

Era arrivato il momento, favorito dal fervore alimentato da scuole come la *Nouvelle Vague* francese, il *Free Cinema* inglese, la *Nueva Ola* spagnola, la *Nova Vlna* cecoslovacca, il *Cinema Novo* brasiliano, di gettare un ponte fra due rive dello stesso fiume allacciando la sponda dell'hobby con quella della professione.

Il convegno di Olbia poneva l'accento proprio su questo aspetto, richiamando l'attenzione sulla vasta fioritura del movimento cineamatoriale e sulla potenzialità di un'offerta che da parte dei filmmaker avrebbe potuto garantire non solo un ricambio generazionale ma soprattutto un continuo passaggio di testimone attraverso l'apporto di nuove idee e rinnovati linguaggi, stili, modelli di comunicazione.

Ed è proprio in base a questo auspicio che la mostra cambia volto allargando i propri orizzonti e trasformandosi ufficialmente in *mostra del cinema indipendente*.

Dal 1967 infatti la mostra si apre e varia le proprie tematiche adottando la formula delle rassegne monografiche sulle cinematografie indipendenti straniere.

L'edizione che inaugura questo nuovo ordine è dedicata non a caso al *nuovo cinema francese* che, come struttura organizzativa ed economica, somiglia molto agli assetti produttivi creatisi in Italia, all'interno delle istituzioni dei cineclub.

La dodicesima rassegna (1968) è invece dedicata al *Giovane Cinema Tedesco*; nelle relazioni che accompagnano il momento delle proiezioni è manifesta la lettura che vede il contesto tedesco come sottosviluppato in relazione alla coscienza collettiva nei confronti del cinema. Il titolo del terzo convegno è: *Contestazione fuori e dentro le strutture*.

La rassegna del 1969 è dedicata al *nuovo cinema spagnolo*. Il titolo del convegno è: *Per la conquista di un potere cinematografico*.

L'edizione del 1970 focalizza l'attenzione sul *nuovo cinema ungherese*, portando avanti la tesi secondo la quale è possibile perseguire *l'indipendenza come atteggiamento etico* entro strutture istituzionali a patto di non lasciarsene condizionare ma instaurandovi all'interno un rapporto dialettico. Il convegno stavolta è dedicato alla memoria di Renato May⁴⁹ e analizza *il ruolo delle cooperative nel cinema italiano*.

Il 1971 è l'anno dell'edizione monografica dedicata alla *Jugoslavia*, e nel convegno che l'accompagna è chiara la posizione degli organizzatori, i quali sostengono che pur all'interno di un sistema Socialista, è nella scoperta di un nuovo tipo possibile di libertà e rinnovamento che l'arte trova un suo spazio.

La *Nouvelle Vague Jugoslava* manifesta due tendenze principali: quella del *cinema combattente* e quella definita del *cinema intimista*, tendenze nelle quali è palese la volontà, da parte dei giovani registi, di abbandonare il linguaggio e i temi (epici e celebrativi) delle produzioni precedenti.⁵⁰

49 Sceneggiatore, regista e montatore croato, trasferitosi successivamente in Italia collaborò con il Centro Sperimentale di Cinematografia, e produsse alcuni film a soggetto in Italia, soprattutto nel dopoguerra.

50 Enzo Natta, critico cinematografico di «Famiglia Cristiana». Fondatore e direttore responsabile della rivista «Filmcronache», dirige la collana «Studi e ricerche» edita dall'ANCCI (Associazione Nazionale Circoli Cinematografici Italiani), che ha presieduto dal 1980 al 2000. Autore di libri e di programmi radiofonici e televisivi, già critico cinematografico della Radio Vaticana e per oltre vent'anni fra i curatori della pagina sullo spettacolo de «L'Osservatore Romano», collaboratore di quotidiani, enciclopedie e riviste, italiani e stranieri, è stato capo ufficio stampa dell'Ente dello Spettacolo, dell'Italnoleggio Cinematografico, di Cinecittà e dell'Ente Cinema

La sedicesima edizione della rassegna vede una sorta di inversione di tendenza, si passa dalle edizioni monografiche ad un approccio che abbraccia, a prescindere dalla provenienza, costanti per lo più tematiche. Il primo tema scelto è quello che vede concentrare l'attenzione su "Emigrazione e controinformazione", tema molto caldo in un contesto socioeconomico come quello sardo, che negli anni del boom ha visto gran parte della propria popolazione spostarsi nei poli produttivi del nord Italia.

"Cinema e lotte sociali" è il titolo della rassegna tematica che si è tenuta dal 10 al 14 ottobre del 1973, in collaborazione con sindacati e organizzazioni del movimento operaio. La rassegna stavolta è suddivisa in due sezioni, una dedicata alle lotte in America Latina e la seconda alle coproduzioni europee di film d'animazione. In questa rassegna spiccano produzioni di registi già conclamati come ad esempio Gian Maria Volontè⁵¹ e Giuseppe Ferrara.⁵²

La rassegna del 1974, dedicata al *cinema d'essai*, è quella che chiude l'esperienza della cittadina di Olbia.

51 Con *La tenda in piazza*, film che racconta la lotta e le proteste di operai e operaie di alcune fabbriche occupate. Alternando interviste alle riprese dell'allestimento di un tendone in piazza di Spagna a Roma.

52 *Orgosolo la terra ha tremato*, raccolta di riflessioni e osservazioni sulla Barbagia e il paese di Orgosolo, famosi per il fenomeno del banditismo e *La salute in fabbrica*, film del 1972 che affronta il problema della nocività nei luoghi di lavoro, degli infortuni e della tutela della salute dei lavoratori, soffermandosi sul lavoro e le condizioni degli operai in un cantiere edile, nell'Italsider di Taranto, alla catena di montaggio di un mobilificio.

3.4 Livi autore

La figura di Piero Livi come autore è emblematica sotto il punto di vista della nostra ricerca in quanto è esempio lampante di come l'aspetto amatoriale possa influenzare, e allo stesso tempo essere influenzato, dalla pratica cinematografica professionale propriamente detta. Le sue produzioni giovanili sono caratterizzate da un gusto per l'estetica amatoriale e un utilizzo delle tecniche nonché delle attrezzature legate a questa pratica.

Proseguendo il suo percorso artistico-produttivo, Livi si è progressivamente avvicinato a ciò che erano gli stilemi classici del cinema professionale, fino ad approdare, in ultima istanza, a formato e durata professionale per eccellenza, ovvero il 35 millimetri e il lungometraggio.

Le prime produzioni, incluse quelle rinvenute negli archivi di Home Movies (delle quali tratteremo in seguito), vedono l'attenzione dello stesso Livi concentrarsi su quasi tutti i campi di applicazione del formato ridotto in quel periodo storico. Ancora prima di girare i suoi corti a soggetto infatti, il regista/amatore, si cimenta in produzioni dal sapore più documentaristico se non addirittura giornalistico, prefigurando così un'attività di cineamatore classico, atto a documentare storicamente degli eventi così come gli si presentavano.

Con il suo primo documentario "Vacanze in Sardegna", nel quale descrive le vicende di un lungo mese di pesca subaquea in compagnia di tre amici di Milano e Genova lungo le coste della Sardegna, ha inizio il suo rapporto con il cinema e per questo suo primo film progetta e costruisce per la piccola 8mm, una custodia stagna per realizzare le riprese subaquee.

Passato dall'8mm al 16mm, inizia l'attività di cineasta realizzando in Sardegna, nel 1953, vari servizi per la televisione italiana che vengono messi in onda nei telegiornali di Carlo Alberto Chiesa, tutto questo nel periodo in cui la televisione era ancora in via di sperimentazione.

Nel 1954, un vecchio amico, rappresentante di attrezzature cinematografiche e presidente del Cineclub Cassino della Fedic, vede "Vacanze in Sardegna" e gli

chiede di poterlo presentare per il suo Cineclub al Concorso nazionale del Cinema d'Amatore organizzato dalla Fedic a Montecatini Terme. Così, per suo volere, nel 1956 anche ad Olbia nasce un Cineclub Fedic.

Livi segue con passione i corsi di regia, ma anche di recitazione teatrale di Alberto Guadagni il quale, con la sua "Piccola Ribalta" mette in scena varie commedie alle quali parteciperà anche come attore, apprendendo in questo modo anche le prime nozioni di regia.

3.4.1 Le fiction in formato ridotto.

Negli anni '50 e '60, Livi realizza vari film in 16mm curandone anche la fotografia, il montaggio e l'edizione.

La riva (1956)

Presentato al VII Concorso Nazionale di Montecatini Terme nel 1956, ottenne un buon successo. Questo cortometraggio si configura come la prima produzione ufficiale del Cineclub di Olbia, di cui Piero Livi era uno dei fondatori, è inoltre il risultato della collaborazione dei soci del cineclub che ne videro una valida esercitazione per la costruzione di un film a soggetto, restando coinvolti per tutte le fasi della produzione: dalla sceneggiatura alle riprese, dal montaggio al doppiaggio. Interessante per la storia del cinema amatoriale quest'ultima fase, difatti *La Riva* si può considerare come il primo film amatoriale con i dialoghi regolarmente doppiati, abitudine che successivamente si fece sempre più frequente soprattutto nel cinema proveniente dalla Sardegna.

La riva racconta la storia d'amore di una giovane donna per due uomini, tema quasi tabù in quegli anni pre-sessantotto. La storia si risolve con la risolutiva mediazione da parte di un anziano, che fa rientrare la donna nei ranghi di quella cultura propria della società di quegli anni, indirizzandola nella scelta a favore di un solo uomo.

Scheda tecnica:

Caratteristiche tecniche: 16mm, Bianco e nero

Tratto da una novella di: Enzo e Roberto Rossi

Regia, sceneggiatura, fotografia e montaggio: Piero Livi

Fotografo di scena: Piero Livi

Interpreti: Milva Niccoli, Matteo Macciocco, Nardo Manzoni, "Cosameddu".

Marco del mare (1957)

Un pescatore, Marco, annegato durante una tempesta, ritorna sulla terra nei luoghi dove era vissuto per ritrovare i luoghi e le persone della sua esistenza. Ambientato nel paesino di Golfo Aranci,⁵³ *Marco del mare* è la storia di due pescatori che vanno per mare e vengono travolti da una tempesta, solo uno si salva, Marco è disperso. Inspiegabilmente dopo anni, un giorno da quelle acque riemerge il corpo di Marco che come un fantasma di aggira per il paese, ripercorre i luoghi della sua infanzia, assiste al matrimonio del suo compagno di sventura, segue le orme del suo figlio ormai cresciuto e della sua vecchia madre che celebra tutti i giorni il suo lutto recandosi sul luogo della disgrazia e pregando davanti alla croce di legno tra gli scogli che celebra la sua memoria.

«Piero Livi, pioniere del giovane Cineclub Olbia, ha, con Marco del mare, un riferimento letterario: intendiamo alludere a quella poetica Leggenda di Lilion dell'ungherese Ferenc Molnar che fu portata sullo schermo da Fritz Lang, da Frank Borzage e più di recente da Henry King. Su quello spunto - un giovane morto che torna per un giorno tra i suoi in una "recherche du temps perdu" - Livi ha sviluppato il suo racconto, centrandolo in tre incontri risolutivi, con l'amico più caro, [...] con l'antica innamorata, [...], con la vecchia madre. [...] Il film ha una nobiltà e pulitezza di stile che lo rendono tra le cose migliori degli ultimi tempi»⁵⁴

Scheda tecnica:

Regia: Piero Livi

Sceneggiatura: P. Livi

Fotografia: P. Livi

Montaggio: P. Livi

Interpreti: Matteo Macciocco, Gianna Madeddu, don Giuseppe Sanna, Filomena Del Giudice, Pinuccio Bianco, Marisa Bolognesi;

Origine: Italia;

Produzione: P. Livi

Formato: 16mm bianco e nero

Durata: 18'

⁵³ Provincia di Olbia-Tempio

⁵⁴ Leonardo Autera

Visitazione (1958)

Il cortometraggio si apre con la sequenza di una tipica piazza di paese, assolata e desolata. La situazione statica è rotta dal passaggio di una donna, molto bella, coi tacchi, apparentemente avulsa dal contesto in cui si trova, sicuramente diversa dalle altre donne del paese. Maddalena è conosciuta dalla popolazione come la prostituta del paese. La sequenza successiva è quella di un giovane sacerdote che quasi rincorre la donna fino alla sua abitazione, l'intento è di redimere la giovane donna, ma la popolazione del paese non è dello stesso avviso, e dopo aver disertato la messa della domenica, condanna il giovane prete caricandolo, secondo le usanze dell'epoca, su di un mulo e cacciandolo letteralmente dal paese.

È la storia di un sacerdote che accetta, anche se ingiusta, la sua condanna.

«Livi è riuscito a condensare emozioni forti e immagini indimenticabili nel segno del rigore. Niente ridondanze, pochissimi dialoghi, protagonisti capaci di parlare con gli occhi e la natura integrata con la storia.»⁵⁵

Scheda tecnica:

Regia: Piero Livi

Sceneggiatura: P. Livi, Antonio Parcu

Fotografia: P. Livi

Montaggio: P. Livi

Interpreti: Matteo Macciocco, Stefania Campesi, Tony Varruciu, Mario Maiodda, Paolo Bua

Origine: Italia

Produzione: P. Livi

Durata: 18'

Formato: 16mm, bianco e nero

⁵⁵ Gloria Satta

Il faro (1961)

La storia è ambientata in una località isolata del Tirreno.

Il cortometraggio racconta della veglia di una moglie a seguito della morte improvvisa del marito guardiano del faro, morto improvvisamente durante un turno di servizio. Ad un certo punto la moglie però deve lasciare il marito morto per far funzionare la lanterna. Le sequenze sono tutte costruite con un linguaggio scarno, colmo di primi piani, atti ad enfatizzare le emozioni che il personaggio stava attraversando. La storia raccontata ne *Il faro* è principalmente la storia di un conflitto nella tragedia, il conflitto tra sentimento e dovere.

L'opera è emblema di quella che era l'intenzione del regista Livi, il concentrarsi sulla psicologia dei semplici, la messa in scena dei contrasti psicologici che si tramutano in veri e propri valori simbolici. Curiosamente (e tristemente) poco tempo dopo, nello scoglio di Ribaud, vicino all'isola di Porquerolles, si verificò un caso analogo.

Un conflitto fra sentimento e dovere espresso con immagini cinematograficamente assai potenti: un linguaggio scarno, per primi piani, molto riuscito. Specialmente bella la sequenza della moglie di fronte alla lanterna del faro che continua a girare meccanicamente mentre nella testa della donna si alternano i tristi pensieri per la morte del marito.⁵⁶

Scheda tecnica:

Regia: Piero Livi

Sceneggiatura: P. Livi

Fotografia: P. Livi

Montaggio: P. Livi

Interpreti: Lina Biseglia, Tommaso Giagheddu, Antonello Careddu, Alberto

Guadagni, Tony Varrucchi; origine: Italia;

Produzione: P. Livi

Durata: 16'

Supporto: 16mm, Bianco e nero

⁵⁶ *L'Altro Cinema*

Una storia sarda (1962)

È la storia di Pasca De Vaddis, la "banditessa vergine", che, giunta a dare l'estremo saluto all'amato non vuole più allontanarsi dai luoghi nei quali egli è vissuto ed è morto. Pasca visse per anni con i banditi, protetta e rispettata, prima donna latitante della Sardegna. E' il corto più sardo ed etnografico, con delle lunghe sequenze ricche di valori figurativi e rievocazione della spiritualità del popolo sardo.

Livi per questo corto adopera principalmente un registro per così dire antico, incastrandolo in una moderna prospettiva culturale. Tema principale di questo lavoro è il fatto che non tutto quello che c'è dietro il banditismo va distrutto, bensì studiato e analizzato in una prospettiva socio-antropologica più che documentaristica. *Una storia sarda* spesso si trova accostato al più famoso *Banditi a Orgosolo* di Vittorio De Seta, ma potrebbe esserne al massimo non più che un complemento, il racconto viaggia su binari diversi, e se De Seta faceva della denuncia il valore principale della sua opera, Livi al contrario preferisce farne un discorso poetico. All'interno di quest'opera sono riassunti i tre temi principali di quella che si potrebbe tranquillamente definire come una trilogia sul "bandito d'onore" (*Una storia sarda*, *Pelle di bandito*, *Dove volano i corvi d'argento*): il primo tema trattato è quello della morte che è vista come un destino onnipresente e sicura per il fuorilegge; in secondo luogo è il tema della giustizia quello che viene trattato in quest'opera ed è quello a cui tende la popolazione dell'altopiano, veicolata attraverso il personaggio del bandito; il tema dell'amore è l'ultimo *topòs* che possiamo rintracciare, un amore che si sublima attraverso il personaggio della protagonista che, seppur in condizioni in cui domina la violenza, riesce ad esprimere un affetto quasi atavico nei confronti del suo amato.

Scheda tecnica:

Regia: Piero Livi

Sceneggiatura: P. Livi, Antonio Parcu

Fotografia: P. Livi

Assistente fotografia: Michele Picciaredda

Montaggio: P. Livi

Interpreti: Mavi Bardanzellu, Alberto Guadagni, Matteo Macciocco, Arrigo Antona

Nanni Campesi, Nardo Petta.

Produzione: P. Livi

Origine: Italia

Durata: 36'

Supporto: 16mm bianco e nero

3.4.2 I documentari.

La produzione della seconda metà degli anni 60 di Piero Livi si caratterizza da una virata verso il cinema documentario. Tra il 1966 e 1967 produce due documentari in cui vengono affrontati, ancora una volta, temi tipici della società sarda di quegli anni.

Il cerchio del silenzio(1966)

Documentario sul tema del banditismo, girato in appena diciotto giorni, con la collaborazione dell'Arma dei Carabinieri, che mise a disposizione un elicottero, un reparto cinofilo e una squadra a cavallo.

Documentario-inchiesta, nel senso che affronta l'argomento in termine di indagine, di analisi, esemplificando situazioni e tipi legati ai fatti più recenti della cronaca, senza con ciò cadere nei facili trabocchetti della requisitoria e dell'accusa scagliate alla cieca e per approssimazione⁵⁷

È un viaggio nel cuore della Sardegna, in Barbagia, nel periodo in cui cominciavano a palesarsi i primi segnali che preannunciavano l'epoca del Banditismo. Poche immagini ma di enorme significatività, che servono ad inquadrare la condizione di arretratezza socio-economica, la disoccupazione e la difficoltà a vivere il quotidiano nei paesi della Sardegna di quegli anni. Il documentario è correlato di un commento che sottolinea il farsi avanti del Boom economico anche nell'isola soprattutto sotto il punto di vista turistico. Si configura come una sorta di polemica che serve ad introdurre tematiche di disparità sociale, molto spesso utilizzate con valenza politico sociale per analizzare pratiche come quella del banditismo. L'episodio citato, che scatenò una recrudescenza dei fenomeni di banditismo è rappresentato nell'evasione dal carcere di Sassari di Graziano Mesina, considerato a quei tempi uno dei massimi esponenti del banditismo. Descrizione quasi documentaristica si associa anche ad un tentativo di ricercare le cause di questi comportamenti ponendo l'accento sulla situazione di estraneità che gli abitanti di molti paesi vivevano nei confronti del nuovo benessere. Il film fu presentato alla VII edizione del Festival dei Popoli a Firenze, rassegna internazionale del cinema etnografico e sociologico.

⁵⁷ Livi-Serio

Scheda tecnica

Regia: Piero Livi, Aldo Serio

Commento: A. Serio

Musica: Egisto Macchi

Montaggio: Giuliana Bettoja

Poesie di Peppino Marotto e Francesco Masala

Origine: Italia

Produzione: Patara

Durata: 10'

I 60 di Berchiddeddu (1965)

Documentario sui "barracelli", una sorta di polizia campestre ausiliaria, impiegata nelle zone della Sardegna dov'era diffuso l'abigeato. Il documentario parte dalla decisione del consiglio comunale di Berchiddeddu, di costituire un gruppo di volontari che con l'autorizzazione delle forze dell'ordine e alle dipendenze del sindaco, battono le campagne per prevenire il furto di bestiame, a quei tempi molto diffuso soprattutto nei paesi a vocazione pastorale dell'entroterra sardo. Le guardie campestri sono seguite durante una lunga incursione notturna alla ricerca del bestiame che era stato sottratto ad un allevatore della zona. Il commento parlato e la musica aiutano la ricostruzione del fatto di cronaca come avventura notturna mutuata dalle forme e dall'epica del cinema western.

Scheda tecnica

Regia: Piero Livi, Aldo Serio

Commento: A. Serio

Assistente fotografia: Michele Picciaredda

Montaggio: Giuliana Bettoja

Fotografia: Piero Livi

Musica: E. Cavaliere [Egisto Macchi]

Origine: Italia

Produzione: Patara

Durata: 11'

3.4.3 La produzione di fiction in 35mm.

Pelle di bandito (1969)

Il film è ispirato alla vita dell'allora famoso fuorilegge sardo Graziano Mesina, impersonato dal giovane pastore Mariano De Linna che uccide un compaesano, la cui testimonianza è stata decisiva per la condanna del proprio fratello, accusato di omicidio. Mentre i parenti dell'ucciso rinunciano a scatenare una vendetta, Mariano finisce in prigione, dalla quale, però, riesce ben presto ad evadere in compagnia di Pedro, uno spagnolo disertore dalla Legione Straniera, arrestato per un furto d'automobile.

Il giovane pastore Mariano De Linna uccide Catturato, finisce in prigione, ma ben presto evade, aiutato da uno spagnolo, Pedro, disertore della Legione Straniera. Tra le rocce e i boschi del Supramonte, Mariano e Pedro organizzano una banda di fuorilegge che, in pochi mesi, diventa famosa in tutta l'isola per le proprie imprese. Accusati di vari sequestri di persona, Mariano e Pedro vengono braccati dalle forze dell'ordine che circondano il Supramonte. Riescono sempre a farla franca e spesso Mariano riesce anche a ritornare al proprio paese, dove ha una relazione sentimentale. Un giorno però, in uno scontro a fuoco con i "baschi blu" che hanno scoperto il loro rifugio e lo assediano, Pedro viene colpito a morte. Qualche settimana dopo, inspiegabilmente Mariano si consegna alla polizia.

Prodotto e distribuito nello stesso anno di *Barbagia*: la società del malessere di Carlo Lizzani.

"Pelle di bandito è proprio un film cineamatoriale pantografato e, in un certo senso, ben fatto: ammesso che sia un ruolo di merito quello di riuscire ad imitare, lavorando con mezzi scarsi o addirittura insufficienti, la qualità di un film commerciale".

«Con Pelle di bandito mi proposi di raccontare, attraverso la storia di un giovane diventato bandito per obbligo alla vendetta com'era nel codice d'onore della sua gente, e poi, al soldo di ignoti personaggi, datosi ai sequestri di persona, una pagina esemplificatrice di una situazione di fatto. Non un film inchiesta ma semplicemente una storia di uomini veri in un mondo vero»⁵⁸

58 Livi

Scheda tecnica

Regia: Piero Livi

Soggetto e sceneggiatura: Adriano Asti, Giuliano Carzedda, P. Livi, Delia La Bruna

Fotografia: Aristide Massaccesi

Arredamento: Giuliano Dejana

Costumi: Francesco Della Noce

Musica: Claudio Tallino

Montaggio: Amedeo Giomini

Interpreti: Ugo Cardea, Giuliano Disperati, Mavi Bardanzellu, Arrigo Antona,
Matteo Macciocco, Giovanni Petrucci

Origine: Italia:

Produzione: P. Livi per Smeralda Film

Durata: 104'

Supporto: 35mm bianco e nero

Dove volano i corvi d'argento (1976)

«Rappresenta la continuazione ideale di Pelle di bandito. [...] Con Dove volano i corvi d'argento ho voluto modificare il mio punto di vista: la violenza aveva cambiato faccia e si era organizzata sotto il controllo di quei "padroni" che all'inizio contrastava, era degenerata e non aveva più attenuanti di alcun tipo. Se prima si chiamava "delitto d'onore" o "faida", si era trasformato soprattutto in sequestro di persona. Il bandito tradizionale che viveva sul furto di bestiame, che ammetteva l'uccisione per vendetta, si era trasformato in bandito di professione. È per questo che il protagonista del film sceglie di non uccidere per vendetta, cercando un rinnovamento di quella terra che gli aveva insegnato soltanto a credere alla forza e al sopruso»⁵⁹

Un giorno, mentre si trova a pascolare il gregge, il giovane Giacinto Fronteddu assiste casualmente al sequestro di una persona e viene ucciso da uno dei sicari che ne ha notata la presenza e teme la denuncia. Da Milano, dove lavora come metalmeccanico, torna nel villaggio sardo Istèvene, fratello della vittima, per il funerale. Il padre e la madre, già contrari all'espatrio del figlio, ora vorrebbero che secondo le tradizioni ataviche Istèvene compisse la vendetta; e altrettanto attende tutto il paese. Istevene cerca invano di persuaderli dell'inutilità delle faide familiari. Nel paese, però, nonostante le prese di posizione del prete e del sindaco, la catena di violenze continua. L'impiegato comunale che ha denunciato il latitante Simbula viene trovato impiccato su un albero e quando Istevene, dopo aver catturato l'assassino del fratello, anziché ucciderlo decide di consegnarlo alla giustizia, il padre lo accoglie come un vigliacco. Nel finale l'amico, convinto ormai da Istevene ad abbandonare la spirale di sangue, viene ucciso. Le sue ultime parole sono un messaggio di speranza per il paese.

Il film si colloca a metà strada tra la rappresentazione delle tematiche seriali legate alle faide che in quel periodo insanguinavano i paesi della Sardegna, e le spettacolarizzazioni western delle stesse, in sintonia con il cinema di genere che negli stessi anni si stava facendo strada nel panorama produttivo italiano e che poi sarebbe diventato tratto distintivo delle produzioni di quegli anni in Italia e per il resto del mondo.

59 Livi

Scheda tecnica:

Regia: Piero Livi

Soggetto e sceneggiatura: Aldo Serio

Fotografia: Angelo Bevilacqua

Scenografia e costumi: Massimo Bolongaro

Musica: Claudio Tallino

Montaggio: Maurizio Tedesco

Interpreti: Corrado Pani, Jenny Tamburi, Flavio Bucci, Renzo Montagnani, Regina

Bianchi, Giampiero Albertini

Origine: Italia

Produzione: Cine Tv Universal

Durata: 95'

Supporto: 35mm colore

Sos laribiancos - I dimenticati (2001)

Il film non appare come un vero e proprio film storico, bensì come la vicenda romanzata di un gruppo di uomini, ciascuno con la propria storia, raccontata tra riso e pianto, con venature umoristiche e una punta di grottesco.

"Quando non ci saranno più guerre, non si faranno più film contro la guerra. Ben venga quel giorno"

E' la didascalia che apre il film e che riprende una frase del regista Stanley Kubrick. Il film è ambientato durante la campagna di Russia della seconda guerra mondiale, le vicende raccontano le situazioni vissute da un gruppo di soldati provenienti da un paesino immaginario situato in Sardegna che prende il nome di Arasolè. Ai pochi sopravvissuti non resta altro che tramandare una terribile memoria che serva da monito per evitare in futuro tragedie simili come la guerra.

Una vecchia registrazione radiofonica racconta la resistenza dei reparti italiani alla controffensiva dei russi sul Don nel 1942. Poi, sulle immagini di repertorio dedicate a questi avvenimenti, si sente una breve telefonata: catapultati verso i nostri giorni, una giornalista è incaricata di rintracciare un reduce di quella tragica campagna militare. Dopo i titoli di testo, la giornalista percorre il paesaggio della Gallura a bordo di un'auto. Si ferma in un paesino ed in una casa, incontra un vecchio dalla barba bianca che comincia i suoi racconti su come si viveva prima dell'avvento della guerra nel paese di Arasolè. I ricordi hanno inizio con la sagra del santo patrono, con la sfilata delle maschere antiche dei Mamuthones e Insocadores, allegoria della lotta tra padroni e schiavi. Anche ad Arasolè c'erano i ricchi e i poveri. Nonostante la miseria che si respirava in paese però, la guerra sembrava lontana. Alternandosi con flash sulla vita in trincea, i racconti dell'anziano signore virano sul richiamo alle armi verso i giovani del paese per articolarsi sul presente creando un collegamento tra il fatti trascorsi e la memoria di questi ultimi.

Sos Laribiancos, ovvero "quelli dalle labbra bianche", era un soprannome che identificava i poveri, malnutriti ed esangui. Una sorta di oratorio funebre che rievocava sia la tragica esperienza della guerra che la vita nella povertà del paese.

"Con Sos Laribiancos sono riuscito a tornare al mio cinema libero del primo periodo stilizzando mezzi e modalità organizzative e mantenendo rapporti paritetici e collaborativi con la troupe e soprattutto con gli attori con i quali ho voluto, prima delle riprese, discutere a fondo ogni scena, chiedendo loro opinioni e idee. Non solo ma, per rispettare l'elemento genotipico e linguistico, necessario per quest'ultimo nei dialoghi in lingua sarda, alcuni personaggi sono interpretati da attori sardi non professionisti. Non ho voluto produrre un'idea superata di neo-Neorealismo ma di cinema naturalista senza nessun condizionamento politico-ideologico. Mi ritengo un narratore, uno scrittore con le immagini, e nel mio film c'è una storia, una bella storia con un impianto solido e la volontà di squarciare moduli stilistici del 'cinema dei tinelli' o del cosiddetto 'nuovo cinema italiano'".

Scheda tecnica:

Regia: Piero Livi

Soggetto: dal romanzo di Francesco Masala *Quelli dalle labbra bianche*

Sceneggiatura: Adriano Asti, P. Livi, Roberto Natale

Fotografia: Gianfranco Transunto

Scenografia: Luigi Calosso

Costumi: Luciano Calosso

Musica: Claudio Tallino, Marino De Rosas, Marisa Sannia

Montaggio: Francesco Malvestito

Interpreti: Giorgio Spanu, Lucio Salis, Sandro Ghiani, Vanni Fois, Anna Maria

Petrova, Alessandro Partexano, Elvira Giannini

Origine: Italia

Produzione: Arcipelago Cinematografica

Durata: 104'

Supporto: 35mm colore

Maria sì (2005).

«E' la storia di due destini che nel momento critico della loro esistenza s'incontrano nella temperie conflittuale imposta, loro malgrado, dall'urto epocale e sociale generato dalla grande migrazione attuale. La finalità del film è portare in primo piano la storia di due esistenze non ancora sbocciate, costrette a misurarsi con una realtà troppo dura ed incomprensibile per loro, col conseguente impatto lirico ed emotivo. È già un malessere sottaciuto, per Marco, vivere una vacanza al mare, che dovrebbe essere serena, l'avvertire la crisi coniugale vissuta dai suoi genitori sul filo di una probabile rottura, quando incontra Maria, una coetanea delicata come una creatura mitologica uscita del mare, schiva e irraggiungibile nella sua bellezza. È un inconsapevole "colpo di fulmine", che sembra farlo sbalzare all'improvviso fuori dalla fanciullezza, oltre che un altrettanto inconsapevole desiderio di allontanarsi dalle sue angosce familiari»⁶⁰

Il film non ha avuto distribuzione.

Scheda tecnica:

Regia: Piero Livi

Soggetto e sceneggiatura: P. Livi, Roberto Natale, Stefano Pomili

Fotografia: Luciano Tovoli

Scenografia e costumi: Enrico Serafini

Musica: Claudio Tallino

Montaggio: Vanio Amici

Interpreti: Anna Galiena, Matteo Urzia, Kristina Novikova, Anna Maria Petrova, Francesco Castellano, Jacques Perrin

Produttore: Tecnofilm

Origine: Italia

Durata: 89'

Supporto: 35mm colore

60 Catalogo BafilmFestival

3.5 L'archivio nazionale del film di famiglia e il progetto di raccolta Film di Famiglia in Sardegna.

A partire dal giugno 2011 Home Movies, l'Archivio Nazionale dei Film di Famiglia, in collaborazione con l'ISRE, Istituto Superiore Regionale Etnografico e l'Università degli Studi di Sassari, ha promosso un progetto di raccolta e valorizzazione del materiale amatoriale in Sardegna, coinvolgendo enti pubblici, istituzioni e associazioni delle varie province della Regione.

Allo scopo di coinvolgere le comunità in cui sono stati allestiti i centri di raccolta e per sensibilizzare i possibili donatori di pellicole, i promotori del progetto hanno organizzato vari incontri di preparazione, coi primi banchetti per la raccolta delle pellicole e momenti di formazione per gli addetti alla raccolta e per i privati che intendevano donare i loro films.

Nel Giugno 2011 il progetto è stato aperto da una serata di presentazione nel Teatro Civico di Sassari, con proiezioni ed eventi dedicati. Durante la serata di presentazione si è assistito alla proiezione del film *Vogliamo anche le rose*, realizzato principalmente a partire da pellicole amatoriali, in sala erano presenti la montatrice Ilaria Fraiol e la regista Alina Marazzi, che ha partecipato ad un vivo dibattito col pubblico sull'importanza del recupero dei materiali amatoriali e dei film di famiglia. La serata sassarese è stata anche l'occasione di inaugurare la raccolta delle pellicole. Sono stati organizzati altri eventi nei mesi successivi per diffondere e promuovere il progetto. Nell'ottobre dello stesso anno si è scelta come sede per l'Home Movie Day (giornata internazionale del film di famiglia), l'auditorium della biblioteca comunale del paesino di Orgosolo in provincia di Nuoro, nel quale è stato allestito anche un centro di raccolta per le pellicole della zona. Tutti i centri di raccolta hanno promosso manifestazioni per sensibilizzare la popolazione e cercare di rassicurare gli eventuali donatori sulla buona riuscita delle operazioni di restauro e digitalizzazione. Gli esperti di Home Movies durante le due giornate di workshop e seminari hanno potuto istruire e formare figure professionali competenti che potessero svolgere il lavoro di raccolta e inventario in modo da rispettare le indicazioni e le norme dell'archivio.

A partire dal settembre 2012 cominciano le restituzioni del materiale digitalizzato e delle pellicole, il progetto prevede infatti, diversamente dall'iter che di solito segue Home Movies, la restituzione delle pellicole ai donatori. La prima serata viene organizzata dal centro di raccolta di Nuoro presso la sede dell'ISRE, con la presentazione dei risultati del progetto e la restituzione dei materiali raccolti a Nuoro e Cagliari, stavolta, solo dei DVD coi filmati digitalizzati. Nella stessa serata sono stati proiettati brevi estratti dei film digitalizzati con la presentazione del documentario prodotto da Home Movies Bologna e Kiné *Formato ridotto*.

L'evento successivo dedicato alla presentazione del lavoro realizzato e per la restituzione delle pellicole e delle relative digitalizzazioni è stato organizzato al Centro Servizi Culturali di Oristano il 15 marzo del 2013, anche in questo caso la serata si è articolata tra la presentazione dei risultati del progetto di ricerca Film di famiglia in Sardegna, la consegna dei film digitalizzati ai proprietari con relativa proiezione di una selezione dei film raccolti.

Nel maggio del 2013 si organizza a Olbia una serata di restituzione delle pellicole e di consegna del materiale digitalizzato. L'evento sarà anche l'occasione per inaugurare il politecnico argonauti, uno spazio polifunzionale che, assieme alla Società dello Stucco costituisce un piccolo sistema di produzione culturale e di ricerca nel cuore di Olbia.

L'ultimo evento dedicato alla restituzione delle pellicole e alla presentazione del materiale digitalizzato è stato organizzato il 30 giugno 2014 dall'Università di Sassari, nel Dipartimento di Scienze Umanistiche e Sociali. Oltre alla restituzione delle pellicole si è assistito alla proiezione di cortometraggi di studenti dell'Università di Sassari realizzati utilizzando una selezione dei materiali digitalizzati nei laboratori dell'archivio di Home Movies a Bologna.

Il progetto, conclusosi nel Giugno 2014, ha portato alla luce una grossa quantità di materiale amatoriale girato sull'isola o da cineamatori sardi (circa 120 fondi filmici per un totale approssimativo di 320 pellicole tra 8mm, super8, 16mm e 9,5mm), che va dai semplici filmati di famiglia a veri e propri documenti storici della storia e delle tradizioni dell'isola.

INTERVISTA A PIERO LIVI

Gli inizi.

Iniziò con la fotografia?

Io ho iniziato a dedicarmi alla fotografia a La Maddalena durante la guerra, ho avuto come maestri Bini e Beninati. Spesso addirittura mi prestavo a stampare e sviluppare nei loro laboratori. Ho iniziato a fare la fotografia da dilettante.

La passione continuò anche dopo aver intrapreso l'attività di cineamatore?

Sì, dopo aver intrapreso l'attività di cineamatore ho continuato a fotografare. Lo facevo continuamente, fotografavo anche molte cose durante la lavorazione dei miei film. Ho sempre sviluppato e stampato i miei lavori, possedevo un ingranditore bellissimo che si chiamava "Siluro", non so se esiste ancora ma non credo, con quest'apparecchio sono riuscito a stampare grandissimi immagini anche di un metro per sessanta.

Quanto ha a che fare la fotografia amatoriale con l'attività del cineamatore?

Quando mi si dice che mestiere faccio dico sempre che sono "atto alle cose del cinema", ed è anche perchè portavo questo modo di agire dalla fotografia al mondo del cinema. Bisogna amarla molto la fotografia, come l'ho amata io, non da semplice piccolo documentarista che si diletta a fare pochi fotogrammi così in famiglia, poi sono passato al cinema per conseguenza. Penso che sia un fatto normale per chi ama la fotografia passare poi al cinema, è una conseguenza logica.

Applicò mai le sperimentazioni della fotografia all'immagine in movimento?

Il cinema è movimento, la fotografia sono immagini statiche, c'è una differenza enorme, comunque ho fatto molta fotografia macro, fotografavo addirittura gli occhi delle mosche e non solo, mi costruivo degli obiettivi e varie lenti che mi permettevano alla fine di ottenere una macro perfetta.

Il cineclub di Olbia. Proviamo a ripercorrerne i suoi primi anni di storia?

Sono il fondatore del cineclub Olbia, non sapevo che esistesse in Italia una federazione che raccoglieva tutti i cineclub italiani., me lo disse un giorno un rappresentante di macchine fotografiche che venne ad Olbia e mi diede la possibilità di acquisire una macchina fotografica abbastanza nuova, mi fece sapere che lui era presidente del cineclub di Cassino e mi diede tutti gli indirizzi a cui avrei potuto rivolgermi per entrare in contatto con la federazione.

Allo stesso tempo io avevo realizzato con degli amici di Milano un breve documentario sulla caccia subacquea, egli volle vedere questo film e restò talmente impressionato per le riprese subacquee che volle che glielo prestassi per presentarlo come prodotto del cineclub di Cassino, il quale non aveva mai realizzato un film. E siccome la Fedic chiudeva tutti quei cineclub che entro tre anni dalla fondazione non realizzavano alcun prodotto, e stava per scadere questo termine, egli mi chiese di presentarlo come una loro produzione, pur non essendo stato prodotto dal cineclub stesso. Questo film, è il mio primo film documentario, dal titolo *Vacanze in Sardegna*. È un film che realizzai in compagnia di amici di Milano che venivano ogni anno ad Olbia per fare la pesca subacquea, siamo stati addirittura tre settimane assieme percorrendo tutta la costa della sardegna fino ad arrivare ad Arbatax. Facevamo pesca in apnea, ma io ho utilizzato solo una volta il respiratore per recuperare la mia cassetta stagna 8 millimetri con la quale avevo realizzato il film.

Inavvertitamente la persi nell'isola di tavolara, mi si sganciò dal collo e andò a finire a circa 60 metri di profondità, ma non riuscii a recuperarla. Successivamente la Fedic finalmente riuscì a costituire un cineclub anche a Olbia.

Cosa lo spinge a fondare un cineclub? Quali erano i circuiti di diffusione delle opere degli aderenti al cineclub?

Semplicemente il fatto che io volevo realizzare dei film, e affinché questi potessero essere visti un po' in tutta Italia non potevo non aderire a questa federazione che avendo tantissimi cineclub mi dava la possibilità di far vedere dei lavori un po' dappertutto. Si lavora perché i nostri lavori vengano visti, infatti i miei lavori hanno partecipato a vari concorsi in tutto il mondo. La Fedic al suo nascere aveva un segretario generale che si chiamava Pietro Di Mattia che provvedeva a inviare i migliori film della federazione in tutto il mondo. *Marco del mare* è stato il film che ha ricevuto più premi girando in tutto il mondo, credo abbia raggiunto una sessantina di premi, arrivò addirittura in vari punti dell'Asia, in Africa, e in due o tre festival in America.

Qual era il rapporto con gli altri cineclub? In Sardegna ce n'erano tanti?

Subito dopo di me, seguendo il mio esempio, venne istituito il cineclub a Sassari, mentre Cagliari aveva già un cineclub Fedic. Poi nacquero molti altri cineclub, io però sono particolarmente legato al cineclub di Sassari.

La maggior parte dei contenuti trattati dai cineamatori del cineclub erano soggetti di fiction oppure era presente l'aspetto documentario e dei film di famiglia?

Io non ho amato molto il documentario seppure ho fatto dei documentari, ho raccontato sempre delle storie e quasi sempre delle storie vissute. Tutti i miei film nascono da fatti accaduti.

Era morto un amico in mare, un pescatore che apparteneva al cineclub di Olbia, un nostro associato suggerì l'idea di realizzare un film in memoria di questo. Allora ci venne in mente di scrivere un soggetto sul ritorno di quest'amico sulla terra.

I miei film, come ho già detto, nascono da fatti reali, anche *Visitazione*, che ha vinto il trofeo nazionale della federazione, nasce da un fatto reale. Un giorno sulle cronache di un giornale sardo apparve la scritta "Un paese si ribella a un prete che si prestava ai piaceri di una prostituta", in questo modo nacque *Visitazione*.

Il mio cinema è tutto un cinema poggiato su storie vere.

Anche *Il faro*, uno degli ultimi film, è un fatto vero: alcuni mesi prima che io realizzassi il film, un mio amico Giorgio Princivalle, mi parlò di un articolo in cui era riportato dalle cronache un fatto analogo a quello che poi trattammo all'interno del film.

Nel suo personale passaggio al cinema professionale, quali sono stati i pro e quali i contro? Ha guadagnato o perso qualcosa? Leggerezza, libertà d'espressione.

Io ho amato molto di più i miei film d'amatore perché li pensavo li scrivevo li giravo, facevo tutto io salvo alcuni collaboratori che avevo al mio fianco.

Ne ricordo uno su tutti, Toni Varrucchi, che non mi abbandonava mai. Quando mi

venne l'idea di girare *Visitazione*, era un po' difficile in Sardegna a quei tempi trovare una donna disposta ad impersonare una prostituta in un film, e la trovò proprio lui a Telti. Questa donna fu talmente entusiasta che volle assolutamente fare il film. Io dico sempre che i miei film erano belli, si vedevano volentieri in quanto interpretati da grossi personaggi. Matteo Macciocco ha fatto quasi tutti i miei film ed era di una bravura enorme tanto che un mio amico della federazione lo volle proporre a De Laurentis, il quale gli aveva proposto la realizzazione di alcuni film, ma lui non volle accettare, non volle fare il professionista. Sarebbe stato uno dei più bravi attori italiani, secondo me. Aveva fatto anche del teatro, perchè il nostro cineclub aveva anche un settore che s'interessava di teatro.

Il cinema d'amatore nasceva da mie idee, inoltre lo giravo e lo montavo, salvo la collaborazione di pochi amici era una mia vera e grande opera.

Vedendo film di qualsiasi tipo, specialmente quelli americani, vengono fuori nei titoli di coda tanti di quei nomi...e, pensare che serve tutta quella gente per girare un film, mi sembra assurdo!

Anche quand'ho fatto il professionismo io avevo al massimo trenta persone che mi stavano attorno.

Diciamo la verità. Non ho trovato mai dei produttori a cui potesse interessare ciò che volevo portare sullo schermo, ma non ho nemmeno mai avuto la pazienza di andare a cercare un produttore che mi desse la possibilità di fare un grosso film.

Infatti i miei film si godono molto di più leggendo le sceneggiature.

Specialmente nel film che ho realizzato in Jugoslavia, buona parte di ciò che è stato scritto non ho potuto realizzarlo perchè non me ne ha dato il tempo la produzione.

Tutto il tempo che io avevo invece a disposizione quando giravo film d'amatore...con le grandi produzioni invece, si è imbrigliati dai tempi, dalle settimane di realizzazione, guai in una giornata a dover fare di più di quello che è stato scritto! Questo mi ha dato sempre enormemente fastidio.

Nel cinema professionale non ho mai avuto la libertà di fare quello che effettivamente volevo, infatti io amo molto più il mio piccolo cinema d'amatore che il cinema professionale di cui ho fatto solo quattro film.

Per me il cinema d'amatore è stato molto bello e mi ha dato moltissime soddisfazioni che non mi ha dato il cinema professionale, al di fuori del mio primo film *Pelle di bandito* in cui ho avuto l'onore di andare a Venezia, ed è forse l'unico film che io amo moltissimo perché fatto col sistema cineamatoriale, con poche persone e con molta buona volontà, un film per me riuscitissimo anche se non ha ottenuto alcun premio importante. Ci sono stati film che mi hanno impegnato moltissimo ma che non mi hanno dato le stesse soddisfazioni del cinema d'amatore. Difatti, *Pelle di bandito* non è stato molto capito, e specialmente i grandi critici l'hanno sottovalutato perché non conoscevano profondamente cos'era il banditismo in Sardegna. Il banditismo in Sardegna mica tutti l'hanno capito!

Sempre di *Pelle di bandito*, mi è venuto spontaneo scriverne la sceneggiatura. Assieme ad Adriano Asti e alla moglie, abbiamo scritto questa storia e sono riuscito a realizzarla creandomi una cooperativa, con un sacco di difficoltà alla ricerca dello staff giusto.

In ambito amatoriale invece ho fatto tantissimi film, ho girato anche documentari in Polinesia che non ho voluto neanche presentare ai concorsi, erano dei ricordi di viaggi.

Il recupero dei materiali filmici, cosa pensa di quest'attività?

Più si recupererà meglio è. Con i nuovi sistemi è molto più facile, una volta si era schiavi dei proiettori, delle pellicole che spesso si strappavano durante la proiezione, c'era sempre la possibilità di un danno proiettandoli, mentre oggi con un dvd tranquillamente si vede un film volendo anche sul grand schermo.

Ha dei materiali ancora inediti oltre a quelli già recuperati che le piacerebbe recuperare?

Mi sono rimaste le pellicole ma ho tutto già digitalizzato.

3.6 Piero Livi a Home Movies.

Durante il mio periodo di tirocinio presso Home Movies, lavorando alle varie fasi del processo di catalogazione e recupero del materiale raccolto in Sardegna (dalla schedatura delle bobine alla digitalizzazione delle stesse), ho avuto modo di rapportarmi con la grossa mole di materiale presente in archivio, in particolare con le bobine provenienti dal fondo Livi.

Come trattato in precedenza, la produzione di Piero Livi non si caratterizza solo per l'uso di attrezzature legate all'amatoriale nel cinema professionale, ma si sviluppa anche nella produzione di documenti propriamente amatoriali in formato ridotto. Principalmente in 8mm e suddivisi in 6 bobine da 120 metri ciascuna, sonori e muti, bianco e nero e a colori, i film di Livi in formato ridotto presenti nell'archivio Home Movies toccano praticamente tutti i campi di sperimentazione all'interno dei quali fino a quel momento si era mosso il formato ridotto. Dal settore documentaristico alle immagini di ricordi, passando per le riprese dei back-stage di suoi cortometraggi e lungometraggi.

Di seguito una breve scheda riassuntiva del fondo così come si presenta all'interno dell'Archivio Nazionale del Film di Famiglia di Bologna.

3.7 Descrizione del fondo Livi

N. INVENTARIO	TITOLO	ANNO	FORMA TO	MET RI	SONO RO	COLO RE	NOTE
HMOTLIVIEPIE 1	DOCUMEN TI DI OLBIA 1952	1952	8mm	120	NO	B/N	scatola metallica, carter metallico
HMOTLIVIEPIE 2	UNA PARTITA DI CALCIO	1952	8mm	60	NO	B/N	scatola metallica, carter grigio

HMOTLIVIEPIE 3	SI GIRA "VISITAZI ONE" – "UNA STORIA SARDA" – "IL FARO"	1958/6 1	8mm	120	NO	B/N	scatola metallica, carter grigio
HMOTLIVIEPIE 4	PRIMO PREMIO CITTA' DI OLBIA DI PITTURA ESTEMPO RANEA 22 - 24 SETTEMB RE 1961	1961	8mm	120	NO	COLO RE	scatola metallica, carter grigio
HMOTLIVIEPIE 5	DOCUME NTARIO DI HERMAN N SULLA SESTA EDIZION E DELLA RASSEGNA A DI OLBIA	1963	8mm	120	SONOR IZZATO SU PISTA MAGN ETICA APPLIC ATA AL FILM	COLO RE	scatola metallica, carter trasparente
HMOTLIVIEPIE 6	UN DOCUME NTARIO SUL PITTORE SIRCANA	CIRCA 1960	8mm	120	SONOR IZZATO SU PISTA MAGN ETICA APPLIC ATA AL FILM	COLO RE	scatola metallica, carter grigio

livi pie 001 (8mm B/N - 120 metri)



*Livi pie 001 (00:18 – 00:22) cartello
d'apertura*

Abstract:

La bobina contiene dei film di carattere principalmente documentaristico.

Si apre con una carrellata di riprese della cittadina di Olbia, soprattutto nella parte marittima, proseguendo con le riprese che documentano la processione e i festeggiamenti per l'arrivo di un Vescovo nella cittadina di Tempio Pausania.

Nella terza parte della pellicola si ritorna ad Olbia con un filmato che documenta la distruzione di uno "chalet Giardino", il film in questione a tratti ricorda le modalità di ripresa dei moderni telegiornali, potrebbe quindi ipotizzarsi una collaborazione tra Livi e qualche organo di informazione locale.

Successivamente intervallando riprese su un peschereccio a filmati che ricordano le produzioni familiari, Livi documenta la cattura di un delfino, sul finale alcuni frames del filmato rimandano alla fotografia, in quanto si notano dei frames dove c'è una specie di istantanea di gruppo con i partecipanti alla cattura. Le immagini che seguono la cattura del delfino documentano una polverosa gara ciclistica per le strade della Gallura, in questa sequenza sono presenti molte cameracar, il rimando è a quel tipo di documentazione, in questo caso sportiva, di cui si parlava prima a proposito della sequenza dello chalet, così come il contenuto della sequenza

successiva intitolata "la Giornata dell'Avanti", nella quale son contenute delle immagini che documentano l'arrivo di un (probabile) politico Socialista in città e i relativi festeggiamenti (anche) con abiti tradizionali. Alcuni dei personaggi che si intravedono nella sequenza sopracitata compaiono anche in quella successiva in cui è ripreso l'arrivo di una nave "il Sardegna" sulla banchina del porto di Olbia.

Il film che documenta la cattura di una foca monaca a Tavolara è simile a quello prima, in cui viene catturato un delfino, stavolta però le riprese sono esclusivamente dalla terra ferma, con qualche piano ravvicinato sull'animale. "I cannisti" è il titolo che precede la penultima sequenza e si configura come un film di famiglia o documentazione di un ricordo in cui è proprio il gruppo di amici armati di canna da pesca a fare da protagonista. L'ultima sequenza è invece un documento dal sapore sportivo, in cui è il *tuffatore* Tonino Secchi a catturare l'attenzione del pubblico sul molo di Olbia (e del pubblico a casa!) coi suoi tuffi acrobatici, le riprese spaziano dalla documentazione delle reazioni del pubblico all'esibizione e l'esibizione stessa, dall'intento vagamente neorealista e antesignano rispetto al tuffo sul Tevere di pasoliniana memoria.

Catalogazione sequenza per sequenza:

00:18 – 00:22	Cartello: PIERO LIVI PRESENTA:
00:24 – 00:25	Cartello: "COSE NOSTRE"
00:26 – 00:30	Cartello: DOCUMENTIFILMS 1952
00:31 – 00:34	Cartello: VISIONI DI OLBIA
00:35 - 00:39	Riprese su Olbia marittima.
01:09 - 01:18	Riprese su una carrozza con cavallo che arriva su una banchina del porto.

01:19 - 01:39	Riprese sulla banchina del porto. Lungo la ferrovia. C'è un probabile fotografo che sistema un macchina fotografica su di un treppiedi.
01:40 – 01:48	Riprese di mercantili sulla banchina.
01:48 – 02:34	Riprese con dettagli su mercantili e porto.
02:35 – 03:29	Riprese in un centro abitato.
03:30 – 05:26	Riprese di un cantiere di un ospedale in costruzione, passaggio di un gregge di pecore col pastore nei pressi dello stesso cantiere.
05:27 – 05:30	Cartello: ARRIVA S.E. MONS.RE
05:31 – 06:37	Riprese dell'arrivo di un cardinale a Olbia con saluti alla folla.
06:38 – 06:40	Cartello: L'ARRIVO A TEMPIO
06:41 - 08:57	Sfilata dello stesso cardinale con i rappresentanti delle istituzioni e le forze dell'ordine nella cittadina di Tempio Pausania, saluto alla folla e piccolo comizio.
08:58 – 09:01	Cartello: IL FU CHALET GIARDINO
09:02 – 09:51	Riprese sui resti di uno chalet andato distrutto, nei pressi di una banchina del porto, con la cinepresa che si sofferma sui passanti e i curiosi che hanno raggiunto il luogo dell'accaduto con biciclette, rilevazioni delle forze

dell'ordine e anche qualcuno con la divisa da marinaio che viene ripreso in mezzo alle macerie dello chalet, qualche sguardo in macchina dei curiosi.

09:52 – 09:55

Cartello: CATTURATO UN DELFINO

09:56 – 10:07

Riprese di un piccolo peschereccio con a bordo un delfino appena pescato, tra l'allegria della gente.

10:08 – 10:11

Cartello: "GIRO" DI GALLURA

10:12 – 14:43

Riprese di varie tappe di una gara ciclistica per le strade della Gallura, numerose cameracar e riprese da fermo sui ciclisti, sugli altri componenti della troupe, sullo staff di gara e sul pubblico. Arrivo a Olbia e premiazione.

14:45 – 14:48

Cartello: GIORNATA DELL' "AVANTI"

14:49 - 16:03

Riprese di una manifestazione politica del (forse) Partito Socialista Italiano, non si vedono bandiere se non un tricolore su di un carro trainato da buoi, con il pubblico con vesti tradizionali in sfilata con carri e buoi, comizio di Ugo Guido Mondolfo, esponente della corrente critica sociale del partito, canti tradizionali.

16:04 – 16:07

Cartello: ARRIVO DEL "SARDEGNA"

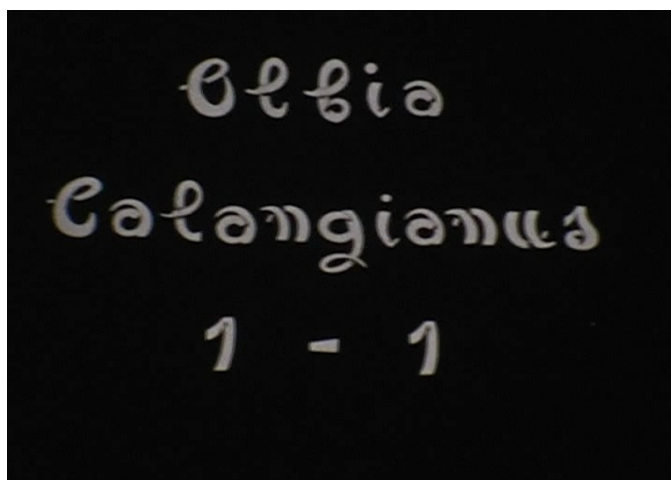
16:08 – 18:33

Riprese dell'arrivo del traghetto "Sardegna" sul molo del porto di Olbia, sia a bordo del traghetto che dal porto con dettagli sull'imbarcazione, la gente che sale a bordo e le autorità presenti. Riprese anche all'interno del

traghetto.

- 18:34 – 18:35 Ripresa su una mano che tiene una fotografia che raffigura la cattura di una foca.
- 18:35 – 18:38 Cartello: CATTURATA UNA FOCA A TAVOLARA
- 18:38 – 21:02 Riprese della cattura di una foca sulle acque dell'Isola di Tavolara con dettagli sull'animale, su mercantile e sulla gente presente.
- 21:07 – 21:09 Cartello: I CANNISTI
- 21:10 – 22:39 Riprese di un gruppo di quattro amici con canne da pesca che ritorna da una giornata passata a pescare, riprese della giornata di pesca con sullo sfondo l'isola di Tavolara. Dettagli sui pesci pescati.
- 22:41 – 22:43 Cartello: TUFFI DI TONINO SECCHI
- 22:45 – 26:22 Istantanea iniziale di gruppo e sequenza di una serie di tuffi nei pressi del porto di Olbia del tuffatore Tonino Secchi, intervallate con riprese dell'entusiasmo del pubblico.
- 26:23 – 26:29 Cartello: FINE

livi pie 002 (8mm B/N - 60 metri)



Livi pie 002 (00:07 – 00:13) cartello d'apertura

Abstract:

Il film contenuto in questa bobina documenta una partita di calcio dilettantistico tra la squadra di Olbia e quella di Calangianus, dai momenti della preparazione fino alla partita vera e propria, con riprese a bordocampo e piani ravvicinati su calciatori e pubblico.

Catalogazione sequenza per sequenza:

00:07 – 00:13	Cartello: OLBIA CALANGIANUS 1-1
00:14 – 02:02	Ingresso in campo delle squadre con primi piani dei calciatori e dell'arbitro, riprese anche sul pubblico all'ingresso del campo sportivo.
02:03 – 05:13	Riprese della partita da bordocampo e riprese del pubblico.

livi pie 003 (8mm B/N - 120 metri)



Livi pie 003 (00:54 - 01:00)

Abstract:

I film contenuti in questa bobina documentano alcune fasi della produzione di tre cortometraggi del regista Piero Livi, tra prove di camera e riprese di momenti di pausa durante la lavorazione. La particolarità di questi filmati è che non in tutti i casi è lo stesso regista dietro la cinepresa, in vari punti dei film è proprio il Piero Livi a comparire, dando indicazioni agli attori e alla troupe o facendo delle prove di ripresa. Le location vanno da una piazza di un paese ai paesaggi montuosi coi protagonisti a cavallo, ad una località in riva al mare in cui le riprese sono effettuate a bordo di una piccola imbarcazione usata per spostare l'attrezzatura che allestiva il set e successivamente all'interno della casa che ospitava le riprese del cortometraggio, sequenza in cui lo stesso regista dà indicazioni sulla recitazione agli attori protagonisti del corto. Il film si conclude con le riprese di un pranzo della troupe.

Catalogazione sequenza per sequenza:

00:04 – 02:19

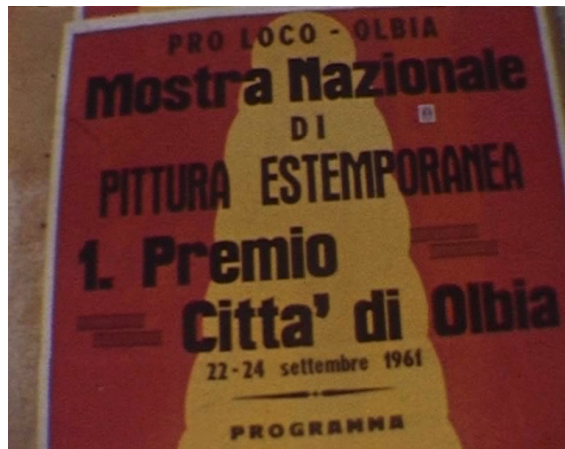
Riprese di making-of effettuate durante la lavorazione di "VISITAZIONE", il regista Piero Livi sistema la

cinpresa e parla coi componenti della troupe e col cast. Si riprendono anche i gruppi di curiosi accorsi per vedere la lavorazione.

- 02:21 – 06:45 Riprese della lavorazione di "UNA STORIA SARDA" , il regista dà indicazioni alla troupe e vengono ripresi gli spostamenti (anche a cavallo) lungo un paesaggio montuoso, luogo delle riprese del cortometraggio, prove di ripresa.
- 06:46 – 06:50 Cartello: FINE
- 06:51 – 07:01 Riprese di una baia
- 07:03 – 07:17 La troupe cammina in una strada di campagna con l'attrezzatura per le riprese e un carro con buoi.
- 07:18 – 07:45 Arrivo della troupe nella casa dove si effettueranno le riprese, c'è anche un bambino.
- 07:46 – 08:16 Riprese dei componenti della troupe attorno alla casa e in riva al mare verso una piccola imbarcazione ormeggiata
- 08:17 – 09:09 Riprese dalla piccola imbarcazione, che approda e imbarca elementi della troupe e del cast che trasportano le attrezzature per girare, ci sono vari primi piani ai componenti della troupe, gli attori e lo stesso Livi.
- 09:10 – 09:48 Approdo verso la location, e scarico dei materiali per le riprese.

- 09:49 – 11:03 Riprese della location e dello scarico delle attrezzature, e arrivo della troupe e degli attori sul posto.
- 11:04 – 18:22 Riprese all'interno dell'abitazione, con il regista Livi che da indicazioni agli attori per la recitazione delle scene. Riprese della preparazione alle scene da parte degli attori. Primi piani sugli attori durante le fasi di trucco e preparazione alle riprese. Prove delle scene.
- 18:23 – 19:33 Riprese di un pranzo della troupe, il cast e Livi.

livi pie 004 (8mm colore - 120 metri)



Livi pie 004 (12:39 - 12:42) cartello estemporanea di pittura

Abstract:

Il film contenuto in questa bobina documenta le varie fasi del 1° Premio Città di Olbia della Mostra Nazionale di pittura estemporanea organizzato dalla proloco di Olbia, in programma nei giorni dal 22 al 24 settembre del 1961. Dall'arrivo degli artisti in aereo o in nave, al loro stabilirsi in città negli alberghi, fino alle performance estemporanee per le strade del centro di Olbia, è inoltre documentata la serata di premiazione e la festa di chiusura della mostra con balli e musica. Nel film non compare il regista Livi, quindi con tutta probabilità è stato girato da egli stesso forse su commissione di qualche ente pubblico. Il registro è quello documentaristico.

Alla fine della bobina è presente un film con delle riprese effettuate durante una partita di calcio, è spesso inquadrata una donna sugli spalti del campo sportivo.

Catalogazione sequenza per sequenza:

00:04 – 02:33

Le riprese documentano l'arrivo degli artisti nella cittadina di Olbia. A bordo di pullman, aerei e traghetti, a

cinpresa si sofferma spesso sui volti degli invitati, presumibilmente anche membri della giuria. Gli artisti sono riconoscibili perchè hanno spesso sottobraccio le loro tele.

02:34 – 04:10 Arrivo degli artisti nel centro cittadino a bordo di un pullman.

04:11 – 04:37 Riprese della discesa di altre persone da un traghetto.

04:38 – 05:35 Percorso e arrivo in taxi verso l'albergo che ospita gli artisti e la giuria.

05:36 – 08:22 Riprese che documentano le prime esibizioni di pittura estemporanea per le strade del centro di Olbia e la consegna nella sede della mostra.

08:23 – 12:08 Riprese all'interno del palazzo che ospita la mostra e consegna delle tele e dei cataloghi della mostra.

12:09 – 12:24 Riprese nel centro di Olbia

12:25 – 14:46 Riprese all'interno del palazzo che ospita la mostra con rinfresco e riprese delle personalità che partecipano all'evento.

14:47 – 16:40 Riprese di un coro che si esibisce nella sala della mostra tra la gente. E' visibile anche un operatore che registra l'audio.

16:41 – 17:02 Riprese dall'alto verso un paesaggio marino.

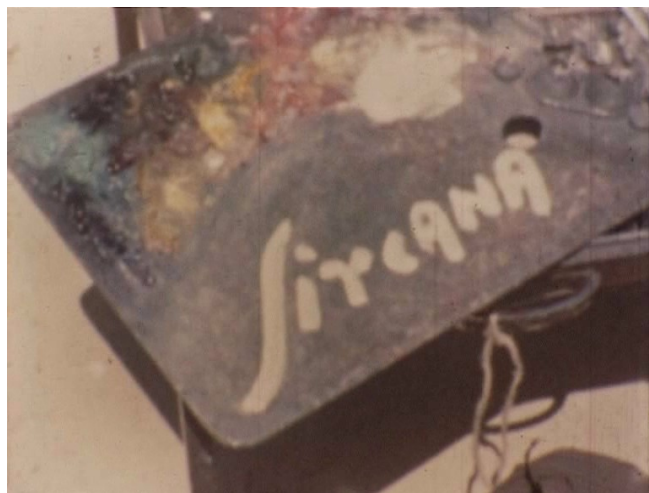
- 17:03 – 18:15 Riprese di performance di pittori alle prese che raffigurano il paesaggio durante delle performance di pittura estemporanea.
- 18:16 – 18:41 Riprese di performances di pittura estemporanea davanti navi mercantili ferme sulla banchina del porto di Olbia.
- 18:42 – 18:57 Riprese del cartello sella Società di Trasporti SITA.
- 18:58 – 19:15 Riprese di un aereo ammarato nelle acque del porto di Olbia.
- 19:16 – 19:23 Riprese di una coppia con sullo sfondo una decapottabile rossa.
- 19:24 – 20:01 Riprese di tele e di performance estemporanee, anche con una donna che ha fatto da soggetto ad un ritratto.
- 20:03 – 24:52 Carrellata sui premi, mostra e premiazione.
- 24:53 – 32:02 Festeggiamenti serali ed esibizione di un gruppo musicale con balli.
- 32:03 – 32:15 Riprese di una giovane donna bionda che cammina lungo una strada avvicinandosi alla cinepresa, ha in mano delle pellicole.
- 32:16 – 32:22 Riprese che ritraggono la stessa giovane donna sugli spalti di un campo sportivo durante una partita di calcio, la donna rivolge spesso il suo sguardo verso la

cinpresa.

32:23 – 33:10

La cinpresa si concentra sulla partita intervallando
riprese del pubblico

livi pie 006 (8mm colore sonoro - 120 metri)



Livi pie 006 (00:35 – 00:40) cartello d'apertura

Abstract:

Il film contenuto in questa bobina, realizzato da Piero Livi e R. Sommaruga, e prodotto in collaborazione tra il cineclub di Olbia e quello di Verona, è un vero e proprio documentario sulla vita e le opere del pittore Sircana. L'artista è spesso ritratto durante la realizzazione dei suoi quadri, queste sequenze vengono intervallate con particolari dei suoi quadri, primi piani dei suoi modelli e con le riprese della città di Olbia. Nel documentario è presente un accompagnamento sonoro, con musica classica e un commento vocale di Franco Porcu, che racconta in breve l'attività e cenni biografici sull'artista.

Catalogazione sequenza per sequenza:

- | | |
|---------------|---|
| 00:16 – 00:20 | Ripresa di una mano con un pennello che scrive su di una tavolozza il cartello: IL CINECLUB DI OLBIA. |
| 00:23 – 00:26 | Ripresa di una mano con un pennello che scrive su di una tavolozza il cartello: E IL CINECLUB DI |

VERONA.

- 00:30 – 00:31 Ripresa di una mano con un pennello che scrive su di una tavolozza il cartello: PRESENTANO.
- 00:35 – 00:40 Ripresa di una mano con un pennello che scrive su di una tavolozza il cartello: SIRCANA.
- 00:44 – 00:47 Ripresa di una mano con un pennello che scrive su di una tavolozza il cartello: UNA REALIZZAZIONE DI P. LIVI.
- 00:50 – 00:53 Ripresa di una mano con un pennello che scrive su di una tavolozza il cartello: E DI R. SOMMARUGA.
- 00:54 – 00:57 Ripresa di una mano con un pennello che scrive su di una tavolozza il cartello: COMMENTO DI FRANCO PORCU.
- 00:58 - 01:12 Riprese dall'alto del porto della città di Olbia.
- 01:13 - 01.25 Riprese dall'alto della città di Olbia.
- 01:26 – 01:28 Ripresa del cartello civico VIA DEL CORALLO.
- 01:29 – 01:31 Ripresa di un palazzo.
- 01:32 - 01:53 La cinepresa segue dall'alto un uomo che esce da un palazzo a bordo di una bicicletta e fa un percorso per le vie della città con una valigetta da pittore.

- 01:54 – 02:07 La cinepresa continua a seguire l'uomo con la bicicletta che si dirige verso un cantiere, ad un certo punto l'uomo scende dalla bicicletta.
- 02:08 – 02:20 L'uomo si dirige a piedi con la valigetta verso il porto e incontra sul suo cammino alcuni pescatori che sistemano delle reti.
- 02:21 – 02:28 La cinepresa si sofferma su alcune imbarcazioni ormeggiate e su una bandiera tricolore alla sommità dell'albero di una di queste.
- 02:29 – 02:32 L'uomo è su di un molo e comincia a togliere degli oggetti dalla valigetta.
- 02:35 – 02:56 L'uomo è ripreso di lato su di un molo che comincia a dipingere una tela, la cinepresa fa dei dettagli sulla tela e si scopre che sta dipingendo il "panorama" del porto e di alcune gru. Queste riprese sono intervallate con dei primi piani del pittore.
- 02:57 – 03:11 Il pittore è in compagnia di una donna ed esegue dei ritratti con la matita.
- 03:12 – 05:06 Carrellata di ritratti e particolari.
- 05:07 – 09:19 Riprese di location di campagna e marittime nella quale compare il pittore seduto alle prese con la realizzazione di alcune tele in cui è raffigurato il paesaggio. Le riprese all'ambiente circostante sono intervallate con particolari,

piani ristretti delle tele, del pennello e primi piani del pittore all'opera.

09:20 – 11:44

Il pittore è alle prese con il ritratto di una donna con un abito tradizionale, presente nella sequenza a fare da modella. Le riprese ritraggono il pittore, la realizzazione della tela e ci sono vari primi piani sulla modella e particolari della donna.

11:45 – 12:57

Il pittore posiziona la tela realizzata in precedenza su di una parete all'esterno di un'abitazione accanto ad altre tesse raffiguranti ritratti e panorami mostrandola a dei presenti. C'è una rapida carrellata sulle opere e dei primi piani sui presenti che sembra che le stiano commentando. Uno dei presenti filma le opere con una cinepresa.

12:58 - 13:08

La cinepresa si sofferma su una tavolozza con la scritta FINE.

Commento sonoro:

00:12 – 00:59

La traccia si apre con un estratto della 4° sinfonia di Shumann.

01:00 – 01:06

Alla sinfonia si sovrappone la voce di Franco Porcu che dice: NATO AD OLBIA, GIOVANNI SIRCANA... (incomprensibile).

- 01:07 – 02:03 Riprende la sinfonia senza commento.
- 02:04 – 02:14 Commento di Franco Porcu sulla sinfonia (incomprensibile).
- 02:15 – 02:57 Sinfonia senza commento.
- 02:58 – 03:28 Commento di Franco Porcu sulla sinfonia: GIOVANNI SIRCANA E' UN PITTORE NATO, E' ATTRATTO DALLA NATURA E HA TUTTI GLI ELEMENTI COSTITUTIVI CHE FORMANO LA BASE PSICOLOGICA E TECNICA DELL'ARTISTA. EGLI FIN DA BAMBINO DISEGNAVA, OSSERVAVA ATTENTAMENTE, DIPINGEVA, CERCANDO DI COGLIERE IL MISTERO CONTENUTO NELLA ESPRESSIVITA' DELLE PERSONE E DELLE COSE, PROVVEDENDO COSI' INSTINTIVAMENTE AL PREPOTENTE BISOGNO DEL SUO SPIRITO IRREQUIETO (...incomprensibile...).
- 03:29 - 04:12 Sinfonia senza commento.
- 04:13 – 04:48 Commento di Franco Porcu sulla sinfonia: NEL SUO STUDIO SI ALLINEANO SEMPRE OPERE NUOVE, MOLTE DELLE QUALI SONO STATE REALIZZATE IN SARDEGNA. LA LONTANANZA NON HA AFFIEVOLITO NELL'ANIMO DI GIOVANNI SIRCANA L'AMORE PER LA TERRA NATIA E LA SUA GENTE. IN SARDEGNA EGLI RITORNA OGNI

ANNO PER TRASFERIRE NELLE TELE GLI STUPENDI PANORAMI DELLA SUA TERRA, IL COLORE VIVO DELLE SUE MARINE, LE TRASPARENZE DEL SUO CIELO, IL SENSO MISTERIOSO DI GALLURA, LA SUA RUDE BELLEZZA E IL SUO INCANTO SELVAGGIO.

04:49 – 05:08

Sinfonia senza commento.

05:09 – 05:28

Commento sulla sinfonia: IL RITRATTO E' CONDOTTO CON UNA TECNICA NUOVA, VIBRANTE, CHE ESPRIME IL SOGGETTO NELLA PUREZZA DI UN INCANTESIMO, OTTENUTO DALLA LUCE E DAI COLORI AI QUALI L'ARTISTA HA DATO MOTO E ANIMA.

05:29 – 05:36

Sinfonia senza commento.

05:37 – 06:03

Commento sulla sinfonia: IL PITTORE HA PERCORSO LA STRADA BUONA, NON DISDEGNANDO LA TRADIZIONE NELLA QUALE HA INNESTATO LE SUE CARATTERISTICHE DI SPONTANEITA' E DI COLORE, E' UNA FORZA VIVA CHE E' DIFFUSA IN TUTTE LE SUE TELE. LA SUA PITTURA SI IMPONE PER LA SUA SEMPLICITA' E UN SUO NATURALISMO CHE HA TRATTI DI ORIGINALITA' ED E' DESTINATA A RESTISTERE E AD AFFERMARSI OLTRE I GUSTI E LE MODE.

06:04 – 13:06

Sinfonia senza commento.

CONCLUSIONI

Al termine di questa breve ricerca su tecniche, tecnologie, modalità produttive e di fruizione del cinema amatoriale, ho cercato di descrivere un quadro generale della situazione in Sardegna. Durante la fase della mia documentazione in merito, si è fatto sempre più chiaro quello che inizialmente a grandi linee era il mio punto di vista sulle produzioni sarde. A partire dal contenuto delle opere, la rappresentazione della realtà e le sue tipicità, ambientazioni e lingua sono ad esempio elementi che inequivocabilmente ancora rimandano ad una realtà per molti versi diversa non solo geograficamente dalle altre regioni d'Italia, il cinema amatoriale e quello professionale in Sardegna quindi, hanno trovato e trovano tutt'ora molti punti di contatto. Mettere l'accento su questi aspetti, per molti cineasti sardi, è ancora un'attività trasversale a prescindere dalle ambizioni di cineamatorismo o professionismo. È la realtà sarda ad influenzare ed entrare prepotentemente anche nelle produzioni di registi che almeno apparentemente cercano di sganciarsi dal documentarismo in senso stretto. La fiction è influenzata dal reale al punto che, a mio avviso, ancora oggi è possibile riconoscere dei prodotti realizzati in Sardegna. Il legame col cinema amatoriale in questo senso è forte ed è logico, molti degli autori che si sono fatti strada nel campo del cinema professionale hanno respirato l'aria dei set indipendenti e amatoriali e hanno provato i ritmi che questo tipo di cinema porta con sé. Molti dei registi infatti, mutuando dal cineamatorismo le tecniche e le modalità di lavoro, si dedicano ancora personalmente alla maggior parte delle fasi produttive. Rapportandosi a registi del calibro di Piero Livi ci si rende conto che la separazione tra cineamatorialità e professionismo sussiste nella misura in cui, nel secondo caso, sono i margini di libertà a restringersi. Il sistema produttivo su base economica del cinema professionale, ha funzionato e funziona tutt'oggi come un ostacolo per chi si è formato realizzando film con la naturalezza che si ha nel filmare ricordi familiari. Sotto questo punto di vista, a mio avviso il discorso sul cinema amatoriale è soprattutto un discorso sulla libertà e la creatività in opposizione ai vincoli produttivi ed economici dell'industria cinematografica.

BIBLIOGRAFIA

Antonelli Armando (a cura di) – Una città per gli archivi – Bononia university press
2011

Avantaggiato Luigi, *Home stories. Il film in di famiglia nelle pratiche artistiche contemporanee*, - Bulzoni 2010

Bazin André - *Che cos'è il cinema* - Garzanti, Milano, 1999

Benjamin Walter - *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica* - Einaudi,
Torino 2000

Bonazzetti Pelli M.G - "*Mi ritorna in mente*". *Memoria collettiva e ricordi privati*,
in Grasso Aldo (a cura di), *Fare storia con la televisione* - V&P, Milano 2006

Brakhage Stan - *In defense of Amator* - Scrapbook Heller 1982

Brunetta Gian Piero, *Il cinema nei GUF in Nuovi materiali sul cinema italiano
1929-1943*, XII, Mostra internazionale del nuovo cinema, Pesaro 1978

Cati Alice – *Pellicole di ricordi: film di famiglia e memorie private 1926-1942* –
Vita & pensiero 2009

Cau Gian Gabriele – *Pionieri del Cinematografo in Sardegna 1897/1907*

Cauda Ernesto - *La cinematografia per tutti. Guida pratica per cinedilettanti* -
Edizioni A.C.I.E.P., Roma 1931

Cherchi Usai Paolo - *Una Passione infiammabile: guida allo studio del cinema muto* - UTET, 1991

Id - *L'ultimo spettatore. Sulla distruzione del cinema* – Il castoro - 1999

Cheshire David – *Cinematografare, una guida completa per imparare e perfezionare le tecniche cinematografiche: in bianco e nero e a colori, col muto e col sonoro, in 8mm, super8 e 16mm* – Arnoldo Mondadori 1981

De Gaetano Roberto - *L'immagine privata*, in «Bianco & Nero», 58, Gennaio-Marzo, 1998

De Sanctis Filippo – *Gli audiovisivi in un lavoro di sviluppo* – in Ichnusa n°43, 1961

Demontis Federico – *L'industria dei media e la Regione Sardegna* - 2004

Farinelli Gianluca, Mazzanti Nicola (a cura di) – *Il cinema ritrovato: teoria e metodologia del restauro cinematografico* – Grafis stampa 1994

Farinotti Luisella, Mosconi Elena, a cura di, *Il metodo e la passione. Cinema amatoriale e film di famiglia in Italia*, «Comunicazioni Sociali», 3, 27, 2005

Filmpraxis, Quaderni della Cineteca Sarda, Società Umanitaria, La Sardegna nello schermo: Film, documentari, cinegiornali. Catalogo ragionato 1995 - CUEC editrice

Fina Giuseppe – *Idee per la costruzione di un centro cinematografico sardo* – 1958

Fiorini Karianne, Santi Mirco – *Per una storia della tecnologia amatoriale* – in Comunicazioni sociali - 2005 - 3. Il metodo e la passione. Cinema amatoriale e film di famiglia in Italia – Vita e pensiero 2005

Galeati Elisa - *Home Movies: Archivio nazionale del film di famiglia* – in Bianco & Nero - , 553, 66, settembre-dicembre 2005, p. 169-174

Giorgi Sabrina, Pontecorvo Clotilde(a cura di) - *Culture familiari tra pratiche quotidiane e rappresentazioni* in - «Etnografia e Ricerca Qualitativa», 2, maggio-agosto 2009

Micalizzi Paolo – Piero Livi: da cineamatore al cinema professionale, con la Sardegna nel cuore – in Carte di cinema 32/2012

Monier Pierre, *Il libro completo del cine amatore: tecnica pratica estetica*, Mursia, Milano 1963

Navone Marco, Mura Piero – Un regista indipendente, Piero Livi, i suoi film, la rassegna di Olbia – Argonauti 2007

Odin Roger - *Esthétique et film de famille*, in Allard Laurence (a cura di) *Esthétiques ordinaires du cinéma et de l'audiovisuel*, IRCAV, GERICO, Paris, Lille 2002

Odin Roger - *Il cinema amatoriale*, in Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema mondiale, Teorie, strumenti memorie*, Volume V, Einaudi, Torino 2001

Odin Roger - *Rhétorique du film de famille* in «Rhétoriques, sémiotiques, Revue

d'Esthétique,1-2, 10/18, 1979 Id., *Il film di famiglia*, «Bianco & Nero», 1, 1998, pp. 7-25

Odin Roger (dirégé par) - *Le cinéma en amateur* – in Communications, 68, 1999

Odin Roger (sous la direction de) - *Le film de famille. Usage prive, usage public* - MeridiensKlincksieck, Paris 1995

Olla Gianni – *Dai Lumière a Sonetàula, 109 anni di film, documentari, fiction e inchieste televisive sulla Sardegna* – Cuec 2008

Olla Gianni – Per una storia del documentario in Sardegna – in Sardegna nello schermo: film, documentari, cinegiornali - Quaderni Cineteca Sarda

Olla Gianni – Utopie produttive e tentativi di autore nel cinema sardo – in Nuovo cinema Sardegna

Petzold Paul - *Il libro del cineamatore* - C. Ciapanna, Roma 1979

Podda Giuseppe – *Cagliari al cinema, dal dopoguerra al Sessantotto (con un saggio introduttivo di Alberto Rodriguez)* secondo volume – Aipsa edizioni 1998

Podda Giuseppe – La Sardegna secondo il cinema – in Enciclopedia La Sardegna Vol.2

Randaccio Elisabetta – *Il cinema di ambiente sardo* – in Quaderni Bolotanesi N°19

Serra Fiorenzo – Cinema – in Ichnusa n°7, 1951

Sias Giovanni – *Processi di sviluppo e mass-media in Sardegna*

Simoni Paolo – *La nascita di un archivio per il cinema amatoriale: il caso dell'Associazione Home Movies*

Valperga Giuseppe (a cura di) - *Il formato ridotto* - Museo nazionale del cinema, Torino 1988

Villa Federica, (a cura di) - *Cinema e cultura popolare nell'Italia anni Cinquanta* – in *Comunicazioni Sociali* , 2-3, aprile-settembre, 1995

Zimmermann Patricia R. - *Reel families. A social history of amateur film*, Bloomington, Indiana University Press 1995

FILMOGRAFIA

Il cantante di Jazz (The Jazz singer), Alan Crosland, 1927

Hi, Mom!, Brian De Palma, 1970

Un giorno in Barbagia, Vittorio De Seta, 1958

Pastori di Orgosolo, Vittorio De Seta, 1954

Banditi ad Orgosolo, Vittorio De Seta, 1961

Cenere, Eleonora Duse, 1916

Pelle viva, Giuseppe Fina, 1962

Visioni di Sardegna, Gavino Gabriel, 1955

L'amatore (Amator), Krzysztof Kieślowski, 1971

La riva, Piero Livi, 1956

Marco del mare, Piero Livi, 1957

Visitazione, Piero Livi, 1958

Il faro, Piero Livi, 1961

Una storia sarda, Piero Livi, 1962

I 60 di Berchiddeddu, Piero Livi, 1965

Il cerchio del silenzio, Piero Livi, 1966

Pelle di bandito, Piero Livi, 1969

Dove volano i corvi d'angelo, Piero Livi, 1976

Sos laribiancos – I dimenticati, Piero Livi, 2001

Maria sì, Piero Livi, 2005

La colazione del bimbo (Le repas de bébé), Auguste e Louis Lumière, 1895

Viaggio dei reali in Sardegna (Voyage du Roi Humbert Ier en Sardaigne), Auguste e Louis Lumière, 1899

Cainà, l'isola e il continente, Gennaro Righelli, 1922

L'ultimo pugno di terra, Fiorenzo Serra, 1965

Filmato di Zapruder (Zapruder film), Abraham Zapruder, 1963

SITOGRAFIA

<http://www.memoriadelleimmagini.it/homemovies/>

<http://www.lacinetecasarda.it/>

<http://www.isresardegna.it/>

<http://www.cineclubsassari.com/>

<http://www.sardiniafilmfestival.it/>

<http://filmvideomontecatini.jimdo.com/>

<http://www.vitaepensiero.it/rivista/comunicazioni-sociali-14.html>

<http://www.fedic.it/>

<http://www.cineclubromafedic.it/>

<http://www.cineclubromafedic.it/diari-di-cineclub.html>

<http://www.ficc.it/>

<http://www.sardegnaigitallibrary.it>