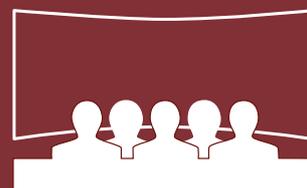


**I CATTOLICI NELLA FABBRICA
DEL CINEMA E DEI MEDIA:
PRODUZIONE, OPERE, PROTAGONISTI
(1940-1970)**

A CURA DI RAFFAELE DE BERTI



SCHERMI
STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA I
NUMERO 2
luglio
dicembre 2017

DON ARTEMIO ZANNI, IL PRETE CON LA MACCHINA DA PRESA

Paolo Simoni

Nel quadro delle pratiche del cinema amatoriale dell'Italia del dopoguerra, emerge l'esperienza originale di figure come don Artemio Zanni (1914-90), che operò tra il 1945 e gli anni '80 a Felina (nell'Appennino reggiano), in un contesto caratterizzato dall'isolamento e dal forte conflitto politico e sociale durante la Guerra fredda. Mettendo in gioco le semplici ma efficaci modalità di autorappresentazione del film di famiglia, Zanni filmò la vita quotidiana della comunità parrocchiale e di Casa Nostra (il centro di accoglienza di orfani e disagiati) concependo l'uso della cinepresa come strumento per favorire partecipazione e senso di appartenenza, e come efficace mezzo di comunicazione e promozione delle attività da lui realizzate. Alla luce del cospicuo archivio filmico che Zanni ha lasciato e delle informazioni di contesto, emerge una figura che colse nel cinema l'imprescindibile espressione di una modernità da cavalcare.

Some original figures of filmmakers, including don Artemio Zanni (1914-90), emerge from the history of amateur filmmaking in the postwar years. Zanni was a priest in Felina (in the Apennines of Reggio Emilia), an isolated context that was permeated by the tensions of the Cold War era. By using the simple yet effective strategies of self-representation typical of the home movies mode, Zanni filmed the daily life of the parish community and Casa Nostra (the orphanage and disadvantaged centre) for almost 40 years. In these videos, the camera is conceived as a tool to foster social participation and inclusion, and as a powerful medium for the communication and promotion of his activities and projects. The essay analyses Zanni's amateur film archive and its contextual information, revealing the figure of an amateur filmmaker who conceived of cinema as an essential expression of modernity.

I. IL CONTESTO

Nel corso degli anni '50 si assiste, nel panorama italiano, all'espansione degli usi del cinema amatoriale nei diversi ambiti sociali e territoriali. L'ottimismo indotto dalla crescita economica e l'affermarsi di nuovi stili di vita vengono accompagnati dall'uso sempre più frequente di cineprese 8mm, soprattutto nel contesto della famiglia, mentre il formato 9,5mm scompare dal contesto nazionale e il Super8, la pellicola che segnerà il passaggio all'uso di massa a metà degli anni '60, deve ancora affacciarsi: sarà l'approdo di una tendenza costante a rendere più accessibile e diffuso il cinema in formato ridotto.

La famiglia media diventa subito il target di riferimento principale delle pubblicità dei venditori di cineprese, proiettori e pellicole, che mirano ad allargare il mercato e a proporre attrezzature di cui viene decantata la crescente facilità d'utilizzo. D'altro canto, nel medesimo periodo prendono piede le produzioni amatoriali più evolute, anche in 16mm, che trovano spazio nelle

attività dei cineclub, nella fioritura di festival dedicati e nelle pagine delle riviste specializzate¹.

Esistono tuttavia altri campi d'azione delle cineprese amatoriali, non sempre facilmente individuabili. Grazie alla recente ondata di riscoperta di archivi audiovisivi amatoriali in precedenza trascurati o del tutto sconosciuti, emerge tra l'altro la produzione di figure "periferiche" che spesso hanno agito nella più completa indipendenza e lontano dai centri urbani, come don Artemio Zanni, un sacerdote di provincia attivo nell'Appennino reggiano per oltre un quarantennio dopo la fine della Seconda guerra mondiale. Autentico sperimentatore nell'uso di un nuovo medium per coinvolgere i membri della comunità, Zanni ha lasciato una ricchissima documentazione filmica e fotografica sulla sua azione sacerdotale rivolta alla popolazione locale e, *in primis*, sulla comunità appenninica di cui è stato per lungo tempo il principale punto di riferimento². Attraverso l'analisi dell'archivio filmico di Zanni, arricchita dalle informazioni di contesto sulla sua biografia e l'ambiente in cui operò, mi accingo a proporre il caso di un prete con la macchina da presa, che fece un uso per certi versi originale e ricco di implicazioni sul suo ambiente degli apparati e dei dispositivi tecnologici amatoriali, all'interno di quella che si configura come una "famiglia allargata", la comunità parrocchiale.

II. IL SECOLO BREVE DI DON ZANNI

La vita di Artemio Zanni, nato nel 1914 e scomparso nel gennaio del 1990, un paio di mesi dopo la caduta del Muro di Berlino, si sovrappone e quasi coincide con il "secolo breve". Un'epoca con un inizio e una fine ben precisi, che comprende due conflitti mondiali, e che definisce la parabola dell'Unione sovietica e del mondo diviso in due blocchi della Guerra fredda³. All'interno di questa periodizzazione si situa un altro "secolo", brevissimo, di circa un settantennio, che corrisponde a un'era tecnologica pure attraversata da Zanni, un arco temporale che ha visto la diffusione delle pellicole cinematografiche amatoriali. Artemio Zanni nasce a Castellazzo, nella bassa reggiana, da una famiglia di mezzadri, quattordicesimo di sedici figli, e rimane orfano di madre dall'età di due anni⁴. In famiglia sono già presenti congiunti che hanno intrapreso la carriera religiosa, in particolare il fratello maggiore Leone, modello del giovane Artemio. Seguendo le orme del fratello, Artemio entra come studente al seminario negli anni '30 e viene ordinato sacerdote nel corso del 1942. Dal novembre dello stesso anno Zanni è inviato in veste di cappellano militare in Croazia, nell'allora italiana Pola, dove pochi giorni dopo l'armistizio dell'8 settembre 1943 è fatto prigioniero e deportato in Germania insieme a migliaia di militari del suo reparto. Inizia in quel momento un periodo estremamente duro di circa due anni, che il giovane sacerdote trascorre con gli internati militari italiani, prima nel campo di concentramento di Luckenwalde, a 50 km da Berlino, e poi nel

¹ Simoni, 2016.

² L'archivio filmico e fotografico di Zanni è depositato presso l'ANFF, gestito dall'Associazione Home Movies di Bologna. L'archivio è stato "ritrovato" nell'ambito del progetto *Osservatorio Reggio Emilia. Cinema di famiglia* (Relabtv, Università di Modena e Reggio Emilia).

³ Hobsbawm, 1994.

⁴ Giovanelli, 2014 (la principale e più documentata fonte a cui mi sono affidato per le informazioni biografiche riportate nel saggio).

campo di Dieffenbachstrasse, nella zona a sud della capitale. Ai militari, che in gran numero non sopravvivono all'internamento, non fa mai mancare l'assistenza sia spirituale che materiale. Da quei frangenti si origina la promessa – o meglio la vocazione – di occuparsi degli orfani.

Reduce dalla drammatica esperienza della deportazione, Zanni nel dicembre 1945, da poco rientrato in Italia, è assegnato alla parrocchia di Felina, sull'Appennino reggiano nei pressi di Castelnovo ne' Monti. Tale scelta da parte delle autorità diocesane di Reggio Emilia, come è facile immaginare, è dettata dalla complessa situazione in cui il comprensorio felinese versa al volgere del secondo conflitto mondiale. Il gruppo di borghi di montagna noto come Felina aveva infatti vissuto una strage nazifascista il 29 settembre 1944 (eccidio di Roncroffio), un bombardamento alleato (14 maggio 1944) e infine un'intensa attività della Resistenza che vide il controverso rapporto tra partigiani rossi e bianchi. A ridosso della Liberazione, Felina era stata teatro della ferocia delle rappresaglie: il 19 aprile 1945 il cappellano Giuseppe Lemmi, che durante l'omelia pasquale aveva lasciato intendere di conoscere i colpevoli di vendette e regolamenti di conti, venne prelevato e ucciso. Un sacerdote trentenne dai trascorsi di guerra e prigionia come Zanni viene pertanto considerato il candidato ideale da destinare alla difficile località montana, in grado di contrastare l'avanzata dei "comunisti" in un mondo contadino dove si fa sentire una grave crisi economica e sociale.

Infatti il territorio felinese si presenta da subito complicato anche dal punto di vista geografico, poiché è composto da una serie di piccoli borghi sparsi e isolati di cui il principale, sito sulla provinciale 63 del Valico del Cerreto, sorge ai piedi di un colle, tra le valli di due fiumi, il Secchia e l'Enza. Sulla sommità di esso si erge una torre, nota come "Salame", unica struttura superstite di un insediamento fortificato medievale andato distrutto già dalla seconda metà del XVII secolo. Come si vedrà più avanti, Zanni si servirà di questa emergenza architettonica, caratteristica identitaria del paesaggio, un vero e proprio *landmark* del territorio di Felina, intorno a cui farà convergere la comunità (*fig. 1*). Zanni, uomo dai mille progetti, trasforma Felina, dove rimane fino alla morte, nel fulcro di tutte le sue attività. La più importante riguarda l'avvio e la gestione del centro di accoglienza per orfani e bambini disagiati Casa Nostra. Durante la sua vita Zanni si dedica con passione e lungimiranza alla produzione e alla raccolta di immagini fotografiche e in movimento, che nel tempo hanno dato forma a un cospicuo archivio.

III. L'ARCHIVIO

Fin dagli anni degli studi in seminario, Zanni registra minuziosamente le sue memorie. Oltre a tenere diari, in parte ritrovati, si appassiona precocemente alla produzione di fotografie, che ogni tanto inserisce tra le pagine. Zanni intensifica l'interesse per la fotografia prima a Pola, documentando con la macchina fotografica il periodo di ordinariato militare, e in seguito, nei campi di concentramento, dove riesce a raccogliere fotografie-ritratto, formato fototessera, dei soldati, atte a comporre albi di fotografie per rinsaldare il senso di gruppo e tenere il più possibile alto il morale dei prigionieri di guerra. Delle fototessere si servirà poi nell'immediato dopoguerra per unire le facce ai nomi, quando si troverà a rintracciare le famiglie dei caduti e riferire loro notizie sul-



Fig. 1 – Vedute del Salame di Felina (1950 ca). Fotogrammi tratti da ANFF, Fondo Don Artemio Zanni, 16mm, n. inv. 90.

le circostanze della morte e i luoghi di sepoltura. Alla pratica della fotografia, maturata negli anni della formazione e della guerra, Zanni affianca, nel volgere di poco tempo, la pratica del cinema amatoriale. L'archivio di immagini analogiche che Zanni raccoglie nell'arco della sua esistenza è piuttosto ricco. Le fotografie, stampe e negativi di diverso formato, sono circa tremila, mentre le pellicole cinematografiche sono un centinaio, di durata differente, girate nell'arco di oltre un trentennio, dall'inizio degli anni '50 agli anni '80, prima in 16mm, poi in 8mm e, infine, in Super8. Le condizioni di disordine in cui l'archivio è stato trovato lasciano supporre la poca attenzione di Zanni nella cura del suo mantenimento. Eppure il fatto stesso che egli abbia lasciato precise esecuzioni testamentarie, affinché un suo nipote lo prendesse in carico e lo custodisse, rivela quanto ritenesse prezioso questo piccolo tesoro, anche dopo di lui, e degno di un'attenzione speciale. Probabilmente lo stato dell'archivio rivela più che altro aspetti della personalità del soggetto produttore, un uomo preso dalla frenesia del fare, che accumula e non riordina per mancanza di tempo. I temi e i contenuti delle fotografie e delle pellicole non di rado s'incrociano fino a sovrapporsi in molteplici casi: di alcune situazioni troviamo documentazione sia fotografica che filmica. Una scomposizione dell'archivio filmico serve a orientare il ricercatore attraverso l'individuazione dei nuclei tematici ricorrenti e più significativi (mi limiterò qui all'analisi dei film, senza occuparmi delle fotografie, sottolineando però quanto le correlazioni siano fondamentali): al centro la rappresentazione di Casa Nostra e il mondo dei bambini che gravita attorno all'istituzione zanniana; poi, più in generale, allargando il campo, la vita della parrocchia e della comunità dei fedeli; le attività scolastiche ed educative del paese; le numerose gite e i tanti viaggi in Italia e all'estero con i bambini e i parrocchiani; la vita sociale e religiosa a Felina; la realizzazione di progetti di edificazione/restauro o di "risistemazione" del paesaggio di cui Zanni fu promotore e protagonista; i momenti dedicati al lavoro; quelli invece dedicati alla convivialità e alle occasioni ludiche; le missioni in Africa e in India, che costituiscono un capitolo a parte altrettanto importante; infine la famiglia d'origine del sacerdote. L'archivio privato di Zanni presenta le caratteristiche tipiche degli archivi di famiglia, e rientra pienamente nella dimensione novecentesca di accumulo di supporti analogici, oggetti riconoscibili e tangibili che contengono le memorie registrate degli individui che le hanno prodotte⁵. In tal senso l'archivio, sia per la quantità di materiale raccolto, sia per la qualità e la varietà, si

⁵Vitali, 2007.

pone come caso esemplare per l'analisi del linguaggio e degli usi del cinema di famiglia⁶. Oltre alle tipicità, presenta tuttavia dei motivi che lo rendono eccezionale, peculiarità riconducibili principalmente alle intuizioni e alla personalità vulcanica di Zanni. Uomo d'azione, Zanni si dedica anche alle sue memorie e a diverse pubblicazioni, tra cui un'autobiografia⁷, ma non ha lasciato traccia scritta sull'uso delle immagini filmiche e fotografiche, pur così presenti e pregnanti nella sua vicenda umana e professionale. Attraversando l'analisi del fondo archivistico, soffermandomi su alcune pellicole e situazioni filmate, cercherò di ricostruire le tecniche di rappresentazione adottate dal prete emiliano.

IV. IL CINEMA DI CASA NOSTRA

L'origine della storia di Zanni come cineamatore e i relativi processi di produzione vanno collocati attorno al progetto più importante promosso dal sacerdote e la sua missione di più lungo corso: Casa Nostra. La guerra aveva causato, segnatamente nelle aree marginali, un altissimo numero di orfani e minori in difficoltà⁸. Zanni fonda il centro con la dichiarata intenzione di accogliere, educare, istruire orfani di entrambi i genitori o di uno di essi, o bambini comunque bisognosi, e con una particolare attenzione verso i figli dei morti in guerra o in conseguenza di essa. Il nome stesso, Casa Nostra, indica l'esplicita intenzione di non rendere questa nuova struttura assimilabile a un orfanotrofio o un'istituzione chiusa, ma a un contesto domestico, in cui i bambini possano riconoscersi come membri di una famiglia. Il cinema di famiglia svolgerà la medesima funzione. Appena arrivato a Felina, Zanni ospita il nucleo originario dei bambini nella canonica della parrocchia, dove organizza anche un laboratorio di tessitura per l'avviamento professionale delle ragazze del paese, offrendo così loro la possibilità di trovare un impiego. Resosi presto conto che la canonica non è sufficiente all'accoglienza dei tanti bambini bisognosi, Zanni acquista un edificio sul versante del colle opposto alla parrocchia. Nel novembre del 1949 è inaugurato il complesso presto noto a tutti come Casa Nostra, che all'edificio originario unisce un dormitorio e una cappella appena costruiti. Casa Nostra sarà in grado di ospitare contemporaneamente decine di ragazzi bisognosi per circa quarant'anni. L'avvio di Casa Nostra di fatto coincide con l'inizio della cinematografia zanniana. Le prime sequenze in 16mm⁹, girate in bianco e nero, senza sonoro come quasi tutto il *corpus* filmico del prete, risalgono agli anni '50.

⁶ Nell'archivio sono presenti pellicole cinematografiche 16mm, 8mm e Super8, un centinaio circa, corrispondenti a venti ore di materiale audiovisivo, per lo più muto, migliaia di stampe fotografiche di diverso formato e materiali video analogici in scarsa quantità. Le immagini prodotte da Zanni, documentando un arco di tempo che va dai tardi anni '30 per la fotografia e dai primi anni '50 per il cinema, fino a tutti gli anni '80, sono in grado di testimoniare, seppure con caratteristiche peculiari (o forse proprio grazie a esse), un ampio spettro di possibilità d'uso degli apparati tecnologici amatoriali.

⁷ Zanni, 1974 (altra fonte preziosa di informazioni biografiche presentate in modo colorito e aneddotico).

⁸ Cenni sulla condizione dei bambini vittime della guerra in Minella, Gallico Spano, Terranova, 1980, dove si delinea il quadro delle manifestazioni di solidarietà popolare che videro numerose famiglie delle regioni del Centro e del Nord ospitare circa 70.000 bambini tra il 1945 e il 1951.

⁹ ANFF, Fondo Don Artemio Zanni, 16mm, bianco e nero, muto, [s.d.], nn. inv. 1, 2, 3, 4, 90: diverse bobine con miscellanee di situazioni filmate dal 1950 al 1965 ca.



Fig. 2 – Don Zanni e i bimbi di Casa Nostra sul monte Cusna (1950). Fotogrammi tratti da ANFF, Fondo Don Artemio Zanni, 16mm, n. inv. 90.

Zanni raccoglie i bambini attorno alla cinepresa in occasione delle escursioni sulla Pietra di Bismantova, altro *landmark* del paesaggio che ritorna spessissimo nelle immagini d'archivio, e sul monte Cusna, dove passano il periodo estivo già nel 1950. In occasioni come queste Zanni fonda i motivi principali del suo cinema, collocandosi al centro dell'inquadratura, circondato dai bimbi, in un ritratto d'insieme il cui significato è palese. Poi rende protagonisti i bambini, ripresi uno per uno, attraverso una serie di primi piani, a consolidare un modello ritrattistico che Zanni riprodurrà innumerevoli volte (*figg. 2 e 3*). La messa in scena di Casa Nostra come *location* delle riprese è altrettanto significativa: un gruppo di bambini avanza verso la cinepresa, in testa al gruppo uno di essi tiene un cartello con la scritta "I bimbi di casa nostra": siamo sulla via del Cerreto, proprio dove sorge la casa preesistente acquisita dal prete.

Seguono riprese dei ragazzi, scalmanati, di Zanni che gioca con loro, simulando una zuffa, dei bambini che corrono verso la scuola e poi escono dalla cappella che Zanni ha appena fatto costruire insieme ai locali dove dormono gli ospiti. E poi i bambini, sempre protagonisti, che mangiano. Un bambino viene aiutato a vestirsi, come se si fosse appena svegliato nel suo letto, ma è una scena in esterno: è tutto un gioco, anzi una rappresentazione ludica al servizio del cinema di Zanni. Poi i bambini vanno via di corsa, verso una corriera, con un cartello che recita: "Le vacanze", probabilmente le prime della loro vita. Sullo sfondo il panorama con la Pietra di Bismantova, in lontananza eppure già vicina. Immagini caotiche, movimenti di cinepresa bruschi, riprese tutt'altro che ineccepibili, ma estremamente efficaci nella comunicazione di quel contesto. Il cinema amatoriale di Zanni colpisce perché capace di coinvolgere in senso compiuto i suoi "ragazzi selvaggi", ma in casi come questo è anche un eccezionale strumento di promozione. Come può, infatti, sostenersi un progetto ambizioso e a lungo termine come Casa Nostra? Oltre che per stimolare l'inclusione in una comunità frammentata sul piano sociale e geografico, don Zanni intuisce le potenzialità del dispositivo cinematografico per trovare sostegno alle proprie iniziative e allargarne il campo d'azione. La scommessa di Zanni di un cinema che diviene strumento efficace e attrattivo al punto da reperire finanziatori e sostenitori si concretizza nelle sue pellicole. L'immagine di Casa Nostra, seppur abbozzata, viene comunque rilanciata nel tempo. Altre pellicole concorrono al medesimo obiettivo, tanto che in un caso la stessa azione concreta dei sostenitori finisce sotto l'occhio della cinepresa. Nel lessico familiare di Casa Nostra è la Befana parmigiana, ricorrenza che vede alcuni soldati ex internati con Zanni offrire il

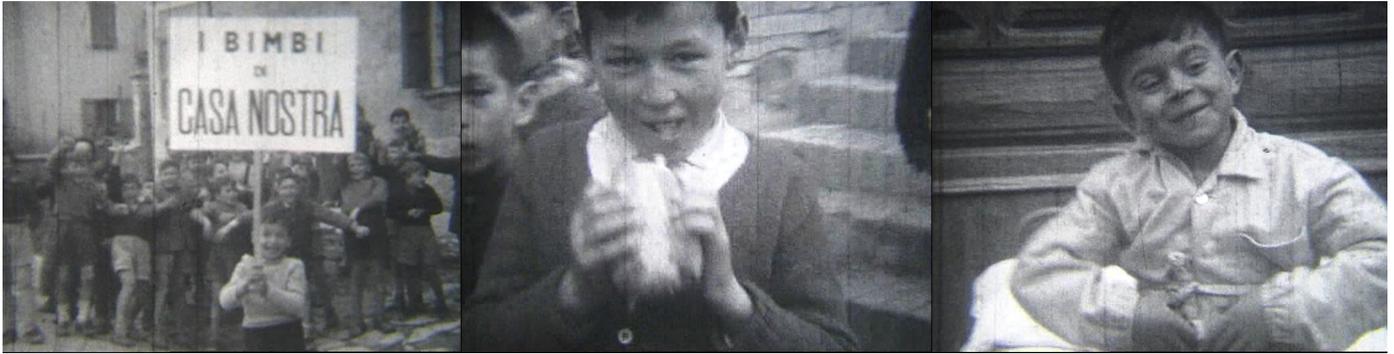


Fig. 3 – Rappresentazione dei bambini di Casa Nostra (1952). Fotogrammi tratti da ANFF, Fondo Don Artemio Zanni, 16mm, n. inv. 90.

carico di provviste di un camion come approvvigionamento per gli ospiti. Un sostegno, segno della riconoscenza nei confronti di Zanni, che si ripete ogni anno¹⁰. L'opera di Zanni in effetti non lascia indifferenti esponenti del mondo politico cattolico in un panorama storico ormai avviato verso la Guerra fredda. Zanni trova ad esempio un sostenitore in Pasquale Marconi, notevole del luogo, medico e influente uomo politico, al quale probabilmente si deve il prestito della cinepresa che avvia il sacerdote al cinema.

A più riprese Zanni, con l'aiuto e il coinvolgimento diretto degli abitanti del paese, come è testimoniato proprio da altre immagini girate in 16mm¹¹, costruisce una sala per il cinema e il teatro e una sala dedicata al cappellano ucciso, lem-mi. Sono lavori che completano il complesso di Casa Nostra. Anche in questo caso Zanni documenta con la cinepresa momenti fondativi per la comunità di cui è diventato, nel volgere di pochi anni, un saldo punto di riferimento. Le immagini, lungi da essere costruite come una cronaca dei lavori, rafforzano la sua posizione, cogliendo le macchine all'opera e gli sguardi di adulti e bambini, spettatori da un lato e attori dall'altro di un brulicare che dimostra l'eccitazione diffusa del momento. Emozione e adesione sono i tratti di un cinema che mira a coinvolgere e includere tutti, attraverso lo scambio di sguardi tra chi è dietro la cinepresa e chi è filmato.

V. LA COMUNITÀ: UNA FAMIGLIA ALLARGATA

Attraverso le fotografie e le "filmine", come sono chiamate a Felina le pellicole in formato ridotto, in Zanni si mette in atto un processo di trasmissione delle memorie che scaturisce nell'intima esigenza di creare un archivio personale, ma non solo. Soprattutto viene attivato un processo di partecipazione dei singoli individui all'interno di una famiglia allargata, da Casa Nostra alla parrocchia e al corpo sociale di Felina. In tal senso il dispositivo filmico di famiglia, sia in fase di ripresa che in fase di proiezione, svolge una funzione ben precisa: il film di famiglia come sequenza non ordinata di fotografie "animate", di immagini in movimento che si susseguono senza una logica stringente e in sostanza senza produrre una costruzione narrativa in senso compiuto, e che, nel momento della condivisione, durante la proiezione, stimolano il dialogo e la comunicazione dei soggetti che compongono la famiglia. D'altronde, già nel momento

¹⁰ ANFF, Fondo Don Artemio Zanni, Super8, colore, muto, senza data (ma seconda metà anni '60), n. inv. 41.

¹¹ ANFF, Fondo Don Artemio Zanni, 16mm, bianco e nero, muto, senza data (ma del 1954), n. inv. 90.

delle riprese, colui che impugna la cinepresa attrae attorno a sé i componenti del gruppo. I film di famiglia sono realizzati per vivificare il senso di coesione del nucleo privato: non importa che siano fatti male, sconnessi o mossi, quello che conta è che concorrano a perpetuare il senso del gruppo e i legami affettivi. L'effetto del dispositivo, in ultima analisi, è il rafforzamento della comunicazione e dell'identità all'interno della famiglia¹².

Nell'*home movie* è tuttavia cruciale il punto di vista di chi ne è l'autore/produttore. Uno "sguardo situato" nel mondo che esprime la sua soggettività¹³. Tratti unici questi che è utile indagare, osservando le immagini e approfondendo il contesto di produzione per tracciare il quadro composito degli usi del cinema amatoriale, una mappatura dei tanti sguardi che si sono posati sul mondo. In tal senso il testo filmico zanniano è un esempio assai ricco di sfaccettature¹⁴.

Sono numerosissime le situazioni in cui Zanni si sposta davanti alla macchina da presa collocandosi al centro del gruppo o entrando in campo mentre la cinepresa è in azione. Ritorna costantemente, come tratto saliente del cinema di famiglia zanniano e della sua prossemica, il momento in cui il prete usa il proprio corpo, un corpo col passare degli anni sempre più ingombrante e di presenza scenica, fino a riempire l'inquadratura. Talvolta si limita a restare in posa, ma più di frequente anima la scena con un gesto, nel tentativo di attrarre lo sguardo su di lui. Azioni performative a uso e consumo della ripresa amatoriale. Per esempio, in una pellicola che mostra la mietitura del grano, Zanni si unisce ai contadini sollevando con le mani il forcone e non certo indossando l'abito del lavoro e improvvisandosi agricoltore per la durata della ripresa¹⁵: una sequenza che inevitabilmente richiama le mietiture di Mussolini nei cinegiornali Luce (*fig. 4*).

In un'altra pellicola Zanni, palesando la vocazione alla spettacolarizzazione che lo contraddistingue, ascende letteralmente al cielo aggrappandosi a un cavo sollevato da una gru, e senza controfigura, durante i lavori di restauro della chiesa parrocchiale (1978)¹⁶. Una sequenza che rappresenta bene la personalità di Zanni, tra lo sprezzo per il pericolo, l'intento di stupire e la consapevolezza dell'importanza della propria presenza scenica (*fig. 5*). Il "padre" sacerdote è dunque l'autore principale delle riprese ma certamente non il solo: conferman-

¹² Cfr. Odin, 1995. Il modello d'interpretazione teorico cui faccio riferimento definisce il fenomeno in linea generale, inquadrandolo nell'uso sociale, e all'interno di uno spazio di comunicazione.

¹³ Fondamentale sottolineare come elementi quali le tensioni del corpo del cineamatore, la prossimità del suo occhio con la cinepresa (dispositivo che la tecnologia ha reso miniaturizzato e che aderisce alla mano e al corpo), la vicinanza con la realtà contingente e quotidiana, e le pulsioni affettive confluiscono nel film prendendo la forma di tracce testuali di tipo soggettivo. Su questo cfr. Cati, 2009.

¹⁴ Evidentemente il caso di Zanni è da collocare in un ambito più ampio, ancora da definire: il rapporto dei sacerdoti con il cinema amatoriale nel dopoguerra. Qui mi limito a esaminare il caso in sé, per la mancanza sia di una ricerca approfondita sulle fonti archivistiche disponibili, che porterebbe altrove, sia di documentazione che veda le pratiche di Zanni più precisamente all'interno della sua azione pastorale. Interpretando questo caso come esempio di produzione di cinema amatoriale e familiare, seppure atipico, emerge l'originalità di Zanni, la cultura visuale che esprime e, indirettamente, la sua adesione a una visione del mondo in cui i media rivestono un ruolo centrale.

¹⁵ ANFF, Fondo Don Artemio Zanni, Super8, colore, muto, senza data (ma fine anni '70), n. inv. 81.

¹⁶ ANFF, Fondo Don Artemio Zanni, Super8, colore, muto, 1978, n. inv. 29.



Fig. 4 – Fotogrammi tratti da ANFF, Fondo Don Artemio Zanni, Super8, n. inv. 81.

Fig. 5 – Fotogrammi tratti da ANFF, Fondo Don Artemio Zanni, Super8, n. inv. 29.

do la natura del cinema di famiglia, sotto l'incitazione del prete, la cinepresa passa di mano in mano, ai suoi collaboratori e agli stessi bambini, alcuni dei quali più tardi diventeranno a loro volta cineamatori. Zanni è il "regista" di tante messe in scena elementari, ma è innanzitutto il grande produttore e ispiratore di un cinema spontaneo, artigianale, semplice, elementare, e allo stesso tempo pensato, non improvvisato, e del tutto coerente con lo spirito e l'azione innovatrice del prete. Perché Zanni nella sostanza è un innovatore, portatore di modernità e novità nel contesto in cui opera (tra le altre cose lancia attività imprenditoriali e produttive locali, come l'officina, il distributore di benzina e il forno del pane, per avviare al lavoro gli ex ospiti di Casa Nostra). Il cinema in formato ridotto è uno strumento di comunicazione che evidentemente lo affascina e di cui coglie appieno le caratteristiche. Per molti di coloro che l'hanno conosciuto, a partire dai bambini di Casa Nostra e dai felinesi, il cinema amatoriale di Zanni ha rappresentato un'iniziazione all'esperienza audiovisiva¹⁷. Soltanto successivamente essi conobbero il cinema proiettato nella sala fatta costruire dallo stesso Zanni. Del cinema della famiglia allargata, della comunità di Zanni, i "ritratti vivi", così li chiamava lui, sono album di fotografie in movimento: serie infinite di sguardi di bambini e adulti impressi su pellicola cinematografica¹⁸. Nel collezionarli, proseguendo così il febbrile accumulo archivistico, Zanni non è interessato a una tipologia, a una classe o un gruppo sociale (come invece è per il fotografo August Sander nel progetto *Uomini del ventesimo secolo*), ma vuole dare importanza e risalto al singolo individuo, alla personalità di ciascuno. Il ritratto filmato, che qui diventa seriale e assume caratteristiche eccezionali,

¹⁷ Testimonianze raccolte a Felina nel settembre 2009.

¹⁸ La pubblicistica spesso critica l'operato dei fotografi dilettanti che passano al cinema perché in gran parte incapaci di elaborare un "racconto cinematografico". Cfr. per esempio Triscoli, 1957: 103.



Fig. 6 – “Ritratti vivi” a Castellazzo. Fotogrammi tratti da ANFF, Fondo Don Artemio Zanni, 16mm, n. inv. 1.

Fig. 7 – Uscita da scuola a Felina (primi anni '50). Fotogrammi tratti da ANFF, Fondo Don Artemio Zanni, 16mm, n. inv. 90.

è un altro tratto tipico del film di famiglia e costituisce l'evoluzione del ritratto fotografico come superamento della fissità dell'immagine. A pensarci bene, queste prassi di Zanni non sono così distanti, e in fondo neppure nel tempo, da ciò che accadeva alle origini, quando i cineoperatori si recavano nei paesi, nelle cittadine o nei siti periferici e filmavano l'intera comunità per poi proiettare le immagini la sera stessa. Iniziando con i ritratti in 16mm e proseguendo l'esplorazione dell'archivio in senso cronologico, si dipana il catalogo degli incontri di una vita: i parenti e i contadini ritratti a Castellazzo, il luogo natale, uno dopo l'altro, in posa; i già citati bambini filmati sul monte Cusna; gli abitanti di Felina; e poi via via intere generazioni di felinesi, scolari, parrochiani e molte persone incontrate lungo il cammino (*fig. 6*). La primitività del cinema ritorna in altre pratiche che il film amatoriale mantiene vivissime. La cinepresa tenuta in mano o issata su un treppiede e collocata davanti a una chiesa, a una scuola, a una casa. Per filmare le occasioni di uscita, formali e informali, di un gruppo di persone. Scene preparate e talvolta ripetute, oppure totalmente spontanee, e motivo di stupore per coloro che non si aspettano di essere ripresi. Anche per questa tipologia di riprese si può parlare di caso ricorrente nell'archivio di Zanni. Un piccolo espediente per raccogliere ancora una volta immagini dal microcosmo di Felina e metterle a frutto, con una tecnica che ci riporta al gesto originario dei Lumière, all'inizio della parabola del cinema (*fig. 7*).

VI. GLI EVENTI RELIGIOSI

A prima vista potrebbe risultare curioso il fatto che cerimonie, riti ed eventi religiosi siano molto poco presenti nell'archivio filmico di un sacerdote. Quasi che dovesse essere esclusa dalla sfera sacra ogni ulteriore forma di rappresentazione. Inoltre, può darsi che Zanni ritenesse poco appropriato alle funzioni religiose il tono giocoso e scherzoso del cinema di famiglia. In definitiva, per lui

il cinema è un braccio armato al servizio di un'attività pastorale che come si è visto è declinata a tutto tondo, ma si tratta di uno strumento che opera su un altro terreno. Sporadiche sono infatti le riprese di Zanni nell'atto di dire messa, delle processioni o di altre occasioni religiose. L'eccezione più eclatante è costituita da un nucleo di pellicole dedicate alla visita pastorale del cardinale Sergio Pignedoli¹⁹, personalità ecclesiastica originaria di Felina, che sarà considerato papabile al Conclave del 1978. Il ritorno di Pignedoli merita riprese montate con successiva sonorizzazione (a differenza della maggior parte della produzione di Zanni), e che seguono una linea narrativa ben strutturata. Non a caso, il tono del commento, letto dallo stesso Zanni, risulta serio e istituzionale. Per una volta il nostro prete scompare dalla scena e il film prende la forma di un omaggio al cardinale, estremamente celebrativo, in cui si rievocano anche le sue origini e le vicende biografiche²⁰.

VII. LE MISSIONI

L'archivio di Zanni permette di leggere in filigrana le trasformazioni socioeconomiche di una provincia italiana periferica dove esse arrivano in ritardo, ma che a un certo punto cominciano a essere evidenti nelle immagini. L'archivio documenta allo stesso tempo l'attività missionaria di Zanni che prende corpo a partire dalla fine degli anni '70. Resa ormai meno emergenziale, infatti, la situazione a Felina, dove un certo benessere comincia a diffondersi, e appianate le questioni che richiedevano una presenza costante del sacerdote sul posto, Zanni decide di dedicarsi alle missioni in lontani Paesi, in Africa, dove si reca a trovare il fratello Leone, e in India, dove Zanni ha alcuni contatti. Per non abbandonare i bambini di Casa Nostra e la comunità felinese e far sentire la sua presenza da lontano, sperimenta una corrispondenza attraverso il cinema precorrendo forme di comunicazione che si affermeranno successivamente. Gira delle pellicole nelle zone visitate, che manda al laboratorio di sviluppo e da lì le fa spedire a Felina. Contemporaneamente, scrive le lettere di resoconto che poi i suoi collaboratori leggono durante la proiezione del film ai bambini e ai parrocchiani. Grazie a queste videolettere *ante litteram*, Zanni può rimanere virtualmente in contatto con la sua famiglia allargata. In India filma le cerimonie religiose, ma anche la vita nelle strade, i funerali. E trova anche l'occasione di mettere in scena se stesso per provocare le risate a Felina²¹. Tra il 1969 e il 1977 Zanni si dedica alla causa dei lebbrosi. Nei suoi viaggi documenta con la cinepresa le condizioni di vita in cui sono costretti a vivere, gli effetti della malattia, e i tentativi fatti con le suore di vaccinare la popolazione locale. Analogamente a quanto era accaduto per il progetto Casa Nostra, queste immagini sono un appello a coloro che posso-

¹⁹ ANFF, Fondo Don Artemio Zanni, Super8, colore, sonoro, 1978, nn. inv. 83, 86, 88.

²⁰ Non è nota precisamente la destinazione delle pellicole dedicate a Pignedoli. Nonostante i toni così celebrativi e ufficiali, e una messa in forma cinematografica che si distacca dal resto della produzione zanniana, è difficile supporre una diffusione più ampia, oltre la solita cerchia locale. La visita del cardinale è l'occasione per un omaggio alla sua figura e per produrre documentazione a futura memoria di un momento solenne per Felina. Tuttavia non si può neppure escludere che Zanni abbia pensato queste immagini anche per i contesti ecclesiastici più formali.

²¹ ANFF, Fondo Don Artemio Zanni, Super8, colore, sonoro, 1969-1978, nn. inv. 31, 35, 38, 45, 46, 58, 60, 61, 74, 76: pellicole relative alle missioni.



Fig. 8 – Fotogrammi tratti da ANFF, Fondo Don Artemio Zanni, 16mm, n. inv. 80.

no aiutarlo nel reperire i fondi per il suo nuovo progetto: l'edificazione di un ospedale-lebbrosario. Zanni anche questa volta riesce nel suo intento. Il Vimala Dermatological Centre, di cui è documentata la costruzione nelle pellicole e nelle fotografie, viene inaugurato nel 1977 (fig. 8). Di ritorno dalle missioni, Zanni sente l'esigenza di avvicinare i bambini alla realtà delle sue missioni e per questa ragione li fa prendere parte a una rappresentazione di un villaggio africano, ricostruito nei pressi di Casa Nostra, che lui stesso filma²².

VIII. IL CENTRO SIMBOLICO DEL PAESE

Felina, 1973. Un altro film sonoro in qualche misura rappresenta la chiusura del cerchio dell'azione zanniana a Felina, segnata dal tentativo di prendere il sopravvento sulla frammentazione geografica e sociale verso un centro simbolico riconoscibile dall'intera comunità. Il punto di arrivo è anche la distensione nei rapporti, spesso difficili nei decenni precedenti, tra parrocchia e amministrazione comunale. L'intuizione, come sempre, è di Zanni, ma il progetto è condiviso con il sindaco del paese (l'evento è collegato alla nomina a cardinale di Pignedoli). Nell'intento di riunire in modo più saldo una comunità montana territorialmente dispersa, prete e sindaco, attraverso una risoluzione concreta delle precedenti diatribe, decidono di comune accordo di spostare le campane dal campanile della chiesa parrocchiale, situate su un versante del colle di Felina e quindi difficilmente udibili dai borghi del versante opposto, alla sommità della torre del Salame, la già citata emergenza paesaggistica identitaria del territorio e della comunità²³. Per operare questo trasferimento, come viene mostrato nel film²⁴, Zanni si serve di mezzi tecnologici avanzati, facendo stendere dei cavi sotterranei in grado di consentire il controllo delle campane, che saranno da quel momento in poi azionate premendo un bottone dalla parrocchia sottostante (fig. 9). Ancora una volta, gli abitanti del paese collaborano attivamente alla realizzazione del progetto, che vede all'opera, fianco a fianco, chiesa e municipio, nei personaggi di Don Camillo e Peppone. È la stessa voce di Zanni a riferirsi ai due personaggi guareschiani nel commento sonoro che accompagna le immagini. Il tono è ironico, ma il riferimento letterario e cinematografico

²² ANFF, Fondo Don Artemio Zanni, Super8, colore, muto, senza data (ma fine anni '60), n. inv. 25.

²³ Il Salame di Felina come centro simbolico richiama il famoso caso del Campanile di Marcellinara di cui parla l'antropologo Ernesto de Martino: un centro spaziale che per gli abitanti diventa il centro del (loro) mondo (cfr. de Martino, 1977). La sua scomparsa alla vista crea un senso di forte spaesamento. Zanni, anche in questo caso, dimostra di muoversi bene tra la costruzione dell'immaginario e la rappresentazione simbolica di un luogo.

²⁴ ANFF, Fondo Don Artemio Zanni, Super8, colore, muto, 1973, n. inv. 85.



Fig. 9 – Fotogrammi tratti da ANFF, Fondo Don Artemio Zanni, Super8, n. inv. 85.

è quanto mai preciso. E a distanza di tempo gli stessi miti si alimentano a vicenda. Figure come quella di Zanni, negli anni del dopoguerra caratterizzati dalla fortissima contrapposizione politica, ispirarono Guareschi, ma poi è Zanni stesso a identificarsi nel personaggio, ispirarsi a lui, ed esserne influenzato tanto da citarlo in quel lungo percorso durante il quale ha plasmato un'identità pubblica per molti versi legata alla sua propria immagine riprodotta nei media amatoriali e con una forte vocazione alla comunicazione audiovisiva.

IX. L'EREDITÀ

Felina, 31 luglio 2009, sera. Fuori dalla chiesa parrocchiale del paese è allestito uno schermo. Zanni è sepolto da quasi vent'anni nel cimitero poco distante. Casa Nostra è stata chiusa in seguito alla sua morte. Dopo tanto tempo, un rito si compie, rinnovato e "rimediato" in digitale: le filmine zanniane saranno proiettate di nuovo. La notizia si è diffusa nei dintorni, nelle vallate, a macchia d'olio, e la comunità accorre e si riunisce ancora davanti allo schermo: ci sono gli ex bambini di Casa Nostra, alcuni anziani, altri di mezza età, ci sono i parrochiani, ci sono i familiari, ci sono gli amici rimasti di un tempo. Centinaia di persone, molte delle quali non si vedevano da anni. Qualcuno dice che questo è l'ennesimo miracolo di don Zanni, altri sostengono che lui più che altro provocasse la Provvidenza, quando lanciava idee, iniziative e progetti a cui inizialmente nessuno credeva. I film del prete per quasi quattro decenni del secolo scorso hanno riunito una comunità davanti a uno schermo, perpetuando quel senso di appartenenza, quel sentirsi parte di una rappresentazione di vita che il film di famiglia rende evidente fotogramma dopo fotogramma. In questi film si è condensata l'immagine, sapientemente costruita, del prete, del paese e dei suoi abitanti come corpo unico. A distanza, lontano dalle intenzioni delle origini, le pellicole di Zanni svolgono un'altra funzione, che lui stesso aveva previsto con la creazione dell'archivio, preservando e lasciando in eredità il patrimonio raccolto: la trasmissione di una memoria registrata individuale e collettiva. Questa memoria audiovisiva ora rianima la comunità, rimette in moto meccanismi sopiti, suscita consapevolezza rispetto alle proprie origini, genera idee e nuovi progetti. Tanto che alcuni poi si riuniranno per strappare al sicuro destino di definitiva decadenza i locali di Casa Nostra, restaurarli e attualizzare la sua funzione sociale di sostegno ai bisognosi. Senza spingermi a prendere in esame l'impatto più a lungo termine della restituzione del patrimonio delle immagini zanniane alla sua comunità²⁵,

²⁵ Percorso compiuto anche grazie a un DVD prodotto ed edito da Home Movies, che contiene un documentario e selezioni d'archivio. Cfr. ANFF, 2014.

mi fermerò su quel piccolo evento di Felina, che ha visto lo stupore della popolazione di fronte alle immagini cinematografiche lasciate dal suo parroco. Un dialogo con lui, solo interrotto, che riprende attraverso le immagini in movimento. Il vociare delle persone, stimulate dalla visione, l'emozione di riconoscersi e di ritrovare chi non si vede da molto tempo, e soprattutto i racconti e le narrazioni che sgorgano a fiotti da quelle sequenze mute e troppo a lungo ammutolite. Basta accendere il proiettore, i tempi sono cambiati, ora siamo in ambiente digitale, sono mutati i media, ma quel dispositivo ormai antico funziona più o meno allo stesso modo. Zanni aveva perfettamente compreso i meccanismi del cinema amatoriale, intuendo la forza espressiva dell'immagine in movimento, comprendendone la capacità di registrare il reale così come si presenta e coltivando allo stesso tempo l'opportunità di mettersi in scena. Il prete con la macchina da presa ha declinato il cinema (di famiglia) a modo suo per costruire la propria immagine, che ancora resiste e può perpetuarsi nella memoria della comunità.

**Tavola
delle sigle**

ANFF: Archivio Nazionale del Film di Famiglia

**Riferimenti
bibliografici**

ANFF

2014, *Il prete con la macchina da presa. Don Zanni e il cinema di Casa Nostra*, Home Movies, Bologna.

Cati, Alice

2009, *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, Vita e Pensiero, Milano.

de Martino, Ernesto

1977, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino.

Giovanelli, Giuseppe

2014, *Don Artemio Zanni, un prete senza confini*, Fondazione Don Artemio Zanni, Felina.

Hobsbawm, Eric J.

1994, *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*, Pantheon Books-Random House, New York; trad. it. *Il secolo breve. 1914-1991: l'era dei grandi cataclismi*, Rizzoli, Milano 1995.

Minella, Angiola; Gallico Spano, Nadia; Terranova, Ferdinando

1980, *Cari bambini, vi aspettiamo con gioia... Il movimento di solidarietà popolare per la salvezza dell'infanzia negli anni del dopoguerra*, Teti, Milano.

Odin, Roger

1995, *Le film de famille dans l'institution familiale*, in Roger Odin (a cura di), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Meridiens Klincksieck, Paris 1995.

Simoni, Paolo

2016, *Il cinema in casa tua. La produzione di immagini amatoriali domestiche*, «Cinema e Storia», vol. 1, n. 1.

Triscoli, Claudio

1957, *La libertà del cinedilettante*, «Rivista del Cinematografo», a. XXX, n. 3, marzo.

Vitali, Stefano

2007, *Memorie, genealogie, identità*, in Linda Giuva, Stefano Vitali, Isabella Zanni Rosiello (a cura di), *Il potere degli archivi. Usi del passato e difesa dei diritti nella società contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano 2007.

Zanni, Artemio

1974, *Racconti veri*, Tecnograf, Reggio Emilia.