

UNIVERSITÀ
degli STUDI
di CATANIA

DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE
DOTTORATO DI RICERCA IN SCIENZE PER IL PATRIMONIO E LA
PRODUZIONE CULTURALE
CICLO XXXVIII

Enrico Maria Riccobene

AR.C.A. – ARCHIVIO CINEMA AMATORIALE.
VERSO UN ARCHIVIO METAMODERNO

Tutor:
Chiar.ma Prof.ssa
Stefania Rimini

Coordinatori:
Prof. Pietro Maria
Militello

Anno Accademico 2024/25

Indice:

INTRODUZIONE	p. 2
CAPITOLO 1. ARCHIVI CINEMA AMATORIALE.	p. 8
1.1.1 Che cos'è il cinema amatoriale?	p. 9
1.1.2 Estetica del cinema amatoriale	p. 28
1.1.3 Cinema amatoriale, o per un cinema minore	p. 32
1.2.1 Che cos'è l'archivio?	p. 34
1.2.2 Archivio e patrimonio culturale in Italia: un inquadramento giuridico-legislativo	p. 37
1.2.3 Archivi audiovisivi	p. 43
1.2.4. La riflessione filosofica novecentesca sull'archivio	p. 47
1.2.5. I paradigmi archivistici di Terry Cook	p. 53
1.2.6 Il paradigma metamoderno	p. 57
1.3.1 Gli archivi di cinema amatoriale	p. 61
1.4 La cura e l'archivista di cinema amatoriale (o l'archivista metamoderno)	p. 66
CAPITOLO 2. STUDIARE E VALORIZZARE LE COLLEZIONI.	p. 76
2.1 Le prassi degli Archivi di Cinema Amatoriale	p. 82
2.2.1 Home Movies – Archivio Nazionale del film di famiglia	p. 84
2.2.2. Cinémathèque de Bretagne	p. 85
2.3 Ciclo di lavorazione degli home movies	p. 87
2.4 Memorypills. Un affare di famiglia	p. 97
2.5 Catalogazione del fondo Ilacqua	p. 106
2.6 Archivi e comunità.	p. 115
2.7 Memoryscapes. Sguardi del Sud	p. 118
2.8 Homemovies 100. Almanacco.	p. 129
2.9 Chantier des appareils alla Cinémathèque de Bretagne.	p. 132

CAPITOLO 3. IL PROGETTO AR.C.A CATANIA	p. 141
3.1 Mappatura e bando	p. 145
3.2 Raccolta dei materiali.	p. 149
3.3 Proposta metodologica I.	
Interviste ai donatori	p. 152
3.4 Inventariazione	p. 155
3.5 Proposta metodologica II.	
Documentazione visuale dei contenitori	p. 160
3.6 La lavorazione dei film.	
Appunti per una mappatura tematica dei fondi AR.C.A	p. 167
3.7 Prospettive per il progetto	p. 198
APPENDICE A– BANDO E REGOLAMENTO AR.C.A.	p. 199
APPENDICE B – ALLEGATO TECNICO AR.C.A.	p. 203
APPENDICE C – INTERVISTE AI DONATORI AR.C.A.	p. 208
APPENDICE D – INVENTARI FONDI AR.C.A.	p. 229
BIBLIOGRAFIA	p. 263
SITOGRAFIA	p. 274

E anche avere ricordi non basta. Si deve poterli dimenticare, quando sono molti, e si deve avere la pazienza di aspettare che ritornino. Poiché i ricordi di per se stessi ancora non sono. Solo quando divengono in noi sangue, sguardo e gesto, senza nome e non più scindibili da noi, solo allora può darsi che in una rarissima ora sorga nel loro centro e ne esca la prima parola di un verso.

Rainer Maria Rilke, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*,
Garzanti, [1910] 2014

Introduzione

Da *dove* iniziare? Ma soprattutto, *come* iniziare? Questo principio è forse il momento più difficile di qualunque opera, nelle sue intenzioni, nella sua irreversibile transustanziazione da idea a oggetto esterno, *ipomnestico e protetico* – nel momento tecnico-ontologico della prima digitazione, quello che per Jacques Derrida, forse non a caso, è il «momento *proprio* dell'archivio, [...], l'istante dell'archiviazione *stricto sensu*»?¹ Ciò è ancor più difficile quando questo momento corrisponde alla messa a frutto di un percorso lungo e intenso come quello che mi ha portato in tre anni qui. Difficile perché «j'écris pour me changer moi-même et ne plus penser la même chose qu'auparavant»², per dirla con Foucault – e mi si corregga se sbaglio nell'affermare che sia questo il senso più profondo di ogni ricerca. Ci si trova spesso paralizzati, riflessi in uno schermo, come il chiarore del lume di Mallarmé «sur le vide papier que la blancheur défend»,³ sentendosi traditori di premesse, con la terribile sensazione di «descrivere una materia universalmente nota, di consumare carta e inchiostro [...] per esporre cose, propriamente parlando, risapute».⁴ Quando la ricerca ti ha trascinato via dalle intenzioni iniziali, lasciandoti naufragare su lidi inizialmente inattesi, come affrontare senza ulteriori remore quel *vide papier*? Le premesse del mio progetto di dottorato erano in effetti differenti: mi assumevo, con l'audacia e l'incoscienza di chi conosce solo superficialmente una materia, l'ambizioso compito di avviare il progetto “Per la creazione di un archivio visuale della memoria siciliana”. Ed ecco che, nello svolgersi dello studio, nel susseguirsi di apprendimenti, pratiche, letture, incontri, visioni, inevitabilmente il focus della mia riflessione si è andato via via spostando. Quello che all'inizio era solo un piccolo spunto, relegato a un paragrafo nel progetto iniziale, si è alimentato, tanto da assorbire gran parte del mio interesse accademico. Perché urgeva, mi è

¹ J. Derrida, *Mal d'Archivio. Un'impressione freudiana*, trad. G. Scibilia, Napoli, Filema, 1996 [ed. orig. *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995], p. 37.

² M. Foucault, D. Trombadori (a cura di), *Conversazione con Michel Foucault*, Paris, fin 1978), «Il Contributo», anno IV, n° 1, Gennaio-Marzo 1980, pp. 23-84, ora in D. Defert, F. Ewald, J. Lagrange (a cura di), *Michel Foucault. Dits et écrits 1954-1988. Vol. IV 1980-1988*, Pargi, Gallimard, p. 42.

³ S. Mallarmé, *Brise marine*, Vers et Prose, 1893.

⁴ S. Freud, *Il disagio della civiltà*, in *Opere*, 10, tr. it. di E. Sagittario, Boringhieri, Torino 1981, p. 604, citato in J. Derrida, *Mal D'archivio*, op. cit., p. 18.

sembrato, non tanto una riflessione *per* la creazione di un archivio, quanto un'ulteriore riflessione *sull'*archivio, una riflessione che a mio avviso non poteva più prescindere da quella *sull'*archivio di cinema amatoriale. La puntualità della questione è testimoniata dai numerosi progetti di ricerca che negli ultimi anni si sono concentrati e confrontati con questi temi, anche in area italiana,⁵ e che hanno stimolato quanto qui presentato. Studiando notavo che la stessa parola, archivio – e il concetto, o meglio, ancora con Derrida, l'*impressione* dell'archivio – veniva data quasi per assodata. Si parla dell'archivio, si studia l'archivio, ma senza mai definirlo – forse perché impossibile o difficile da inquadrare in un contesto cangiante e sfuggente come quello della contemporaneità. Terry Cook, archivista canadese, pioniere dell'*archival science*, formulava in più riprese, a cavallo di due millenni, la definizione di archivio postmoderno, intravedendo all'orizzonte l'avvento di un nuovo *paradigma*. La cornice socio-culturale, negli ultimi 25 anni, si è andata a modificare, trasformare, in maniera vorticoso e prismatica – e così di conseguenza l'archivio. Cosa viene dopo la postmodernità, in un'epoca tanto incerta e liquida? Nel 2010 Timotheus Vermeulen e Robin van den Akker pubblicano un saggio dal titolo *Notes on Metamodernism*, uno dei tentativi più interessanti tra quelli fatti per rispondere a questa domanda.

Ontologically, metamodernism oscillates between the modern and the postmodern. It oscillates between a modern enthusiasm and a postmodern irony, between hope and melancholy, between naïveté and knowingness, empathy and apathy, unity and plurality, totality and fragmentation, purity and ambiguity.⁶

⁵ Ne cito uno su tutti: il progetto SAFE – the SustainAbility of italian Film hEritage: Archival Infrastructures, Digital Preservation, Stewardship Strategies, condotto in collaborazione da due gruppi di ricerca provenienti dall'Università della Tuscia e dall'Università di Udine e coordinato da Rossella Catanese e Simone Venturini. Il progetto (PRIN PNRR 2022) si pone l'obiettivo di riflettere sulla sostenibilità del patrimonio cinematografico italiano non-fiction e non-theatrical italiano, in prospettiva soprattutto archivistica. Cfr: <https://safe-project.uniud.it/il-progetto/> [Ultimo accesso 10/10/2025]. Tra i vari prodotti del progetto, cfr.: R. Catanese, C. Petrucci, *Rimediazione degli archivi di film: Digital Humanities e patrimonio audiovisivo*, Università degli Studi della Tuscia, «Magazén», Vol. 5, Num. 1, Giugno 2024.

⁶ T. Vermeulen, R. van den Akker, *Notes on metamodernism*, Stockholm, Aesthetics and Culture, 2010, pp. 5-6.

Ecco che si riverberano in poche righe tutti i tratti del cinema amatoriale e del suo archivio soprattutto – tornerò, ovviamente, anche su questo. Ecco che si apre una strada: l'archivio di cinema amatoriale può, nelle sue incongruenze, nelle sue difficoltà, nelle sue *oscillazioni*, configurarsi quale nuovo paradigma di un archivio metamoderno. Con queste premesse, non era affatto secondario decidere quale posizionamento metodologico adottare. Vista la natura della ricerca, visto l'oggetto dello studio e le fondamenta pragmatiche da cui mi era impossibile prescindere, è venuto da sé l'impiego di una prospettiva *practice based* e in qualche misura sperimentale,⁷ che ben si accosta e anzi è richiesta da un ambito di studi proteiforme e in perenne evoluzione, ontologicamente ed epistemologicamente legato a prassi comunitarie, partecipative e performative. L'archivio che andrò ad analizzare è infatti fortemente e intrinsecamente connesso alla comunità, e non può prescindere, come si vedrà, da questo legame nelle sue pratiche.

Facendo nella costruzione della mia tesi diretto riferimento a esperienze, progetti e ricerche personali, non ho potuto prescindere a mia volta da una scrittura situata e in prima persona, perché – ce lo insegna Susan Sontag – « style and content are indissoluble, [...] the strongly individual style of each important writer is an organic aspect of his work and never something merely “decorative.” ».⁸ Lungi da me volermi ascrivere al novero degli *scrittori importanti*, mi sembra però essenziale accordare in questo caso la mia voce alla tonalità di quanto cercherò di analizzare, anche per coerenza e rigore metodologico. Questo rischia di allontanarmi da quel *degré zéro de l'écriture*⁹ descritto da Roland Barthes – lo stesso Barthes autore del di quel bellissimo e citatissimo saggio sulla fotografia, tra le pietre di volta degli studi sui media visuali, che è *La chambre claire*,¹⁰ scritto interamente in prima

⁷ Un approccio emergente ma ormai assodato. Come sottolinea Robin Nelson, negli studi umanistici, artistici e performativi soprattutto, la *practice-as-research* (PaR) costituisce un modello epistemologico in cui la pratica non è un semplice oggetto di studio, ma un vero e proprio metodo capace di generare conoscenza, articolando un *know-how*, un *know-what* e un *know-that* che si sostengono reciprocamente. Sul tema, cfr.: R. Nelson, *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances, Basingstoke*, Palgrave Macmillan, 2013; Id., *Practice As Research in the Arts (and Beyond): Principles, Processes, Contexts, Achievements*, London – New York, Routledge, 2022; J. Freeman, *Blood, Sweat & Theory: Research Through Practice in Performance*, Oxford, Libri Publishing, 2010.

⁸ S. Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1966, p. 15.

⁹ Cfr. R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Parigi, Éditions du Seuil, 1953.

¹⁰ Cfr. Id., *La chambre claire. Note sur la photographie*, Parigi, Éditions du Seuil, 1980.

persona e a partire dal ricordo di una foto, presumibilmente amatoriale, sicuramente familiare e privata, della madre. Non è forse un caso, osservazione tutt'altro che marginale, che questa scelta ritorni con maggiore intensità e urgenza in molte autrici femministe, soprattutto entro la cornice teorica della *Situated Knowledge*: «Feminist objectivity is about limited location and situated knowledge, not about transcendence and splitting of subject and object. It allows us to become answerable for what we learn how to see.»¹¹ o ancora «I write in the first person because I believe that in the telling of our experience, we create spaces of resistance.»¹² E il nostro archivio, e il nostro Cinema, lo vedremo, sono essenzialmente *situati*. Un approccio che, inoltre, rimanda alla *Qualitative Research* per come impostata, in opposizione alla *Quantitative Research*, da Laurel Richardson

Having a partial, local, and historical knowledge is still knowing. In some ways, "knowing" is easier, however, because postmodernism recognizes the situational limitations of the knower. Qualitative writers are off the hook, so to speak. They do not have to try to play God, writing as disembodied omniscient narrators claiming universal and atemporal general knowledge. They can eschew the questionable metanarrative of scientific objectivity and still have plenty to say as situated speakers, subjectivities engaged in knowing/telling about the world as they perceive it.¹³

E questo modello epistemologico, lo si vedrà spero chiaramente, si riflette anche sull'archivio, se già Derrida parla, riferendosi all'istituzione archivistica per come intesa classicamente e al suo ruolo quale centro del potere, di *patriarchivio* – e citando poi, in nota, Sonia Combe:

¹¹ D. Haraway, *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, in «Feminist Studies», vol. 14, n. 3, 1988, p. 583.

¹² b. hooks, *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*, Boston, South End Press, 1989, p. xii.

¹³ L. Richardson, *Writing: A Method of Inquiry*, in N. Denzin, Y. Lincoln (a cura di), *Handbook of Qualitative Research*, Thousand Oaks, Sage, 2000, p. 961.

Che mi si perdoni di accordare un certo credito all'osservazione che seguirà ma non mi sembra dipendere dal puro caso se la corporazione degli storici noti della Francia contemporanea sia essenzialmente, tranne poche eccezioni, maschile... Ma che mi si capisca ugualmente¹⁴

Una riflessione sull'archivio che voglia tenere conto di questa necessità di rivoluzionare, o quanto meno rivedere, questo inafferrabile oggetto, non può prescindere, a mio avviso, da un'impostazione quale quella che io qui propongo. E, d'altronde, ciò è coerente anche con l'altro termine del binomio, il cinema amatoriale. Nell'accogliere in questa mia scrittura altre categorie bandite ma riabilite dal metamodernismo, quali l'ironia e l'empatia, posso così rispondere anche all'invito di Paolo Caneppele che segnala a proposito del cinema amatoriale: «Pochi studiosi si sono, a mio avviso, confrontati con la necessità di una lettura emozionale e affettiva di questi materiali, che invece sono concentrati visivi di affetti passati e perduti.»¹⁵ Lungi da me ogni tendenza esterofila, ho voluto anche pormi in qualche modo in continuità con gli studi internazionali che hanno nutrito le mie riflessioni, e che non raramente si concedono un approccio soggettivistico, che ho ritenuto congeniale all'impostazione dell'esposizione.

Il primo capitolo, dal titolo ARCHIVI CINEMA AMATORIALE, costituirà la restituzione dei risultati teorici della mia ricerca e fungerà simultaneamente, dunque, oltre che da esposizione dei risultati raggiunti nella ricerca, da pretesto per definire e presentare le coordinate entro le quali la stessa si è mossa, e da rassegna dello stato dell'arte. Esso è strutturato, come già anticipato, quale riflessione sui concetti e le definizioni di archivio, cinema amatoriale e archivio di cinema amatoriale. La ricognizione della letteratura principale esistente, non prescindendo dal ritornare su testi ben noti – quali quelli di Foucault e Derrida per l'archivio o quelli di Odin e Zimmermann per il cinema amatoriale – vuole evidenziare divergenze e affinità, saturazioni e lacune della riflessione su questi temi, con richiami anche al contesto legislativo italiano e francese per l'inquadramento

¹⁴ S. Combe, *Archives interdites. Les peurs françaises face à l'histoire contemporaine*, Parigi, Albin Michel, 1994, p. 315, citato in J. Derrida, *Mal d'archive*, cit., pp. 14-15.

¹⁵ P. Caneppele, *Sguardi privati. Teorie e prassi del cinema amatoriale*, Milano, Meltemi, 2022, p. 27.

giuridico di questa sfuggente istituzione. Uno spunto, che rappresenta il cuore pulsante della proposta originale della tesi, è il già citato accostamento dell'archivio di cinema amatoriale alle teorie sui paradigmi archivistici di Terry Cook e a quella del metamodernismo di Timotheus Vermeulen e Robin van den Akker, che mi hanno portato a sviluppare l'idea di archivio metamoderno, del quale quello di cinema amatoriale può, per le ragioni che si vedranno, rappresentare un prototipo. Nel secondo capitolo, STUDIARE E VALORIZZARE LE COLLEZIONI, presenterò invece parte delle esperienze e delle attività pratiche che hanno informato la riflessione teorica, in un orientamento – come anticipato – ascrivibile alle metodologie della *practice-as-research*. Nello specifico i progetti dell'archivio bolognese Home Movies e della bretone Cinémathèque de Bretagne che discuterò, hanno rappresentato dei fondamentali banchi di prova e modelli di ispirazione per la teoria, con la possibilità che ho avuto di osservarli da vicino, anche collaborandovi in prima persona.

A conclusione, nel terzo capitolo intitolato IL PROGETTO AR.C.A CATANIA, avrò modo di discutere alcune modalità di applicazione pratica della teoria, sperimentate in prima persona con la conduzione del progetto di raccolta e proto-archivio AR.C.A, svoltosi nel territorio catanese. Oltre a presentare lo svolgimento del progetto, e la messa in campo dei risultati teorici, a loro volta stimolati da questa esperienza, avvanzerò alcune proposte pragmatiche.

Nel complesso, spero che quanto segue potrà fornire nel suo piccolo un contributo e nuovi stimoli a un ambito di ricerca che, lungi dall'essere bistrattato e trascurato come fino a qualche anno fa, è ormai consolidato da decenni e sempre in costante sviluppo, pur essendo tuttavia ancora in larga parte lacunoso e spesso manchevole di sistematizzazioni, soprattutto sul piano teorico.

CAPITOLO 1
ARCHIVI CINEMA AMATORIALE

1.1.1 Che cos'è il Cinema Amatoriale?¹⁶

1995/1996. Forse è solo una coincidenza, ma nello stesso periodo in cui Derrida rifletteva sull'archivio, il mondo intero celebrava il centenario dalla nascita del cinema; parallelamente, la riflessione sul cinema amatoriale iniziava ad acquisire una centralità accademica, con la pubblicazione di due dei più importanti testi sul tema: *Le film de famille. Usage privé, usage public* di Roger Odin e *Reel Families: A Social History of Amateur Film* di Patricia R. Zimmermann, entrambi pubblicati nello stesso anno e destinati a imporsi quali imprescindibili pietre miliari per gli studi di questo settore. Prima di procedere a definire il cinema amatoriale, ritengo importante chiarire l'uso che farò dei termini film e cinema: con film intenderò la singola opera (nello specifico caso dei film amatoriali spesso corrispondente alla bobina), ricorrendovi all'occorrenza anche quale metonimia; con cinema, l'intera categoria/forma estetica, di cui i singoli film sono espressioni e di cui il cinema amatoriale, nella definizione che darò, fa parte. Muovendo verso la definizione di cinema amatoriale, mi sembra utile riportare le parole di uno dei più lucidi e originali interpreti della cultura cinematografica post-bellica, nonché padre putativo dell'underground statunitense. Scrive Jonas Mekas nel suo polemico, poetico e velatamente ironico *Anti-100 Years of Cinema Manifesto*:

In the times of bigness, spectaculars, one hundred million dollar movie productions, I want to speak for the small, invisible acts of human spirit: so subtle, so small, that they die when brought out under the Klieg lights. I want to celebrate the small forms of cinema: the lyrical form, the poem, the watercolor, etude, sketch, portrait, arabesque, and bagatelle, and little 8mm songs. In the times when everybody wants to succeed and sell, I want to celebrate those who embrace social and daily failure to pursue the invisible, the personal things that bring no money

¹⁶ Non è il mio di certo il primo tentativo di riflessione in tal senso, quanto un ritornare su questioni già ampiamente dibattute alla luce dei risultati acquisiti dalle mie ricerche ed esperienze pratiche. Si vedano ad esempio, tra gli altri, F. Gooding, *What is Amateur Film?*, «Critical Quarterly», Volume 63, Issue 2, Luglio 2021; E. Hielscher, *Towards a definition of amateur film. Amateur film, Benjamin's Aura and the Archive*, Amsterdam, University of Amsterdam, 2007.

and no bread and make no contemporary history, art history or any other history. I am for art which we do for each other, as friends.¹⁷

Mekas, in questo caso, non fa uso diretto dell'aggettivo *amateur*, ma il riferimento a questa categoria sarà evidente, una volta che l'avremo inquadrata. Pur restando ancora un campo di studi relativamente minoritario all'interno del vasto panorama accademico cinematografico, quello del cinema amatoriale è ormai un fenomeno ampiamente indagato, riconosciuto già da anni come forma cinematografica alternativa meritevole di attenzione da parte degli studiosi di arti performative e quale fonte documentaria privilegiata da ricercatori dei più diversi settori. Quello che mi preme qui fare, dunque, non è tentare una anacronistica "apologia del cinema amatoriale", quanto piuttosto forzare le definizioni, poiché – è vero ciò che lo è per l'archivio – esse risultano in questo caso più che mai sfuggenti. Accennerò al ruolo che gli enti pubblici ricoprono nel riconoscimento dei documenti, anche audiovisivi, quali beni culturali. Passiamo dunque da una definizione istituzionale. Il database del SIUSA (Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche) dà la seguente definizione di film amatoriale:

Con film amatoriali ci si riferisce a forme espressive cinematografiche quali il film di famiglia, il diario filmato, il cinema sperimentale e underground, il cinema privato, tutte interconnesse e in qualche modo riconducibili all'amplessissimo universo della non fiction. La nascita e lo sviluppo del cinema amatoriale, a partire dai primi anni Venti del secolo scorso, sono basati su alcuni presupposti fondamentali: l'utilizzo di pellicola invertibile non infiammabile con un significativo abbattimento dei costi (non occorre stampare il negativo); la riduzione a formati sempre più piccoli ed economici, dallo standard 35mm ai

¹⁷ J. Mekas, *Anti-100 Years of Cinema Manifesto*, in «point d'ironie», no. 1 (Parigi, agnès b., 1996). Testo presentato per la prima volta l'11 Febbraio 1996 all'American Center di Parigi. Su Jonas Mekas e le convergenze e affinità del suo cinema con il cinema di famiglia e amatoriale si vedano i contributi di Giulia Simi. Cfr. G. Simi, *Jonas Mekas. Cinema e Vita*, Pisa, Edizioni ETS, 2022; Id., *Jonas Mekas: pratiche di spostamento dai diari scritti ai diari filmati*, in «Arabeschi n.1», gennaio-giugno 2013, <http://www.arabeschi.it/jonas-mekas-pratiche-di-spostamento-dai-diari-scritti-ai-diari-filmati/> [Ultimo accesso 24/05/25]

16mm, 9,5mm, 8mm e Super8; le numerose innovazioni tecnologiche quali il passaggio dalla ripresa a manovella alla motorizzazione, dalla bobina alla cassetta pronta per essere caricata, alla miniaturizzazione delle attrezzature, allo sviluppo degli automatismi, come la messa a fuoco e l'apertura del diaframma, al passaggio alla telecamera dapprima con un materiale relativamente pesante e ingombrante e poi alla videocamera.¹⁸

Pur non concordando con la riduzione del cinema amatoriale «all'amplessimo universo della non fiction» (esiste difatti dell'ottima fiction che rientra legittimamente nella categoria),¹⁹ credo che da questa sintesi emergano due elementi importanti: che il cinema amatoriale racchiude in sé una molteplicità irriducibile di forme, pratiche, modalità, estetiche; e che la vera costante sia quella pratico-tecnologico-produttiva. In particolare, esso risulta legato per gran parte della sua storia all'utilizzo delle pellicole così dette in formato ridotto, vale a dire di dimensioni inferiori allo standard del cinema industriale, il 35mm. Esse furono immesse nei mercati tra il 1922 (9.5mm Pathé) e il 1923 (16mm Kodak), ma vedranno una diffusione capillare soprattutto con l'8mm (1932) e il Super8 (1965), entrambi della Kodak.²⁰ Tra la varietà di lemmi e locuzioni possibili, cinema amatoriale – in quanto definizione-ombrello – rimane a mio avviso la più utile a raccogliere sotto lo stesso campo semantico una serie variamente sfaccettata e caratterizzata di opere/documenti, includendo – e non sostituendo – altre categorie, tutte efficaci per evidenziarne di volta in volta i diversi aspetti.²¹ Vediamo perché.

¹⁸ K. Fiorini (I red.), B. Menghi Sartorio (II red.), *Film amatoriali*, scheda sul sito del SIUSA - Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche, I red. 2012, II red. 2015, consultabile al link <https://siusa-archivi.cultura.gov.it/cgi-bin/siusa/pagina.pl?TipoPag=profdocgen&Chiave=118> [Ultimo accesso 29/05/25]. Il SIUSA “si propone come punto di accesso primario per la consultazione e la ricerca del patrimonio archivistico non statale, pubblico e privato, conservato al di fuori degli Archivi di Stato”.

¹⁹ Penso ad esempio ai primi film di Maya Deren, o al caso emblematico del cineasta bolognese Mauro Mingardi. Cfr.: P. Simoni, *Lo sguardo trasfigurante. La cine-città di Mauro Mingardi*, in Id., *Lost landscapes. Il cinema amatoriale e la città*, Torino, Kaplan, 2018, pp. 111-132.

²⁰ Per una storia approfondita della tecnologia, cfr.: K. Fiorini, M. Santi, *Per una storia della tecnologia amatoriale*, in «Comunicazioni sociali», vol. 2005, n. 3 (set.-dic.), Vita e Pensiero, 2005, pp. 1-11.

²¹ Mi limito a citarne solo alcune, su cui ritornerò brevemente più sotto: home movie, cinema/film di famiglia, cinema/film privato, cinema/film d'avanguardia, cinema/film underground, cinema/film

MOST SIMPLY, PROFESSIONALISM suggests performing a task for financial return, and amateurism indicates doing something for pleasure, for the sheer love of it, as its Latin root—*amare*—denotes. However, these rather value-laden, popular distinctions conceal much more complex social relations: while the professional conducts activities for work, an amateur labors away from work, in free time or leisure time. In amateurism as a social and historical phenomenon, work and free time are not locked into simple binary oppositions; rather, the absence of one defines and imbricates the other.²²

Un altro elemento su cui è importante porre l'accento, direttamente legato alla dimensione produttiva messa a fuoco da Zimmermann e in parte sua conseguenza, è la dimensione distributiva di questi testi, definiti per l'appunto anche inediti (*inedit*) in virtù della loro esclusione originale dai circuiti professionali, commerciali e ufficiali. INEDITS, l'associazione europea degli archivi di cinema amatoriale, che da quest'ultima implicazione prende il nome, definisce così il cinema amatoriale:

Par «cinéma amateur», nous entendons les images en mouvement évoquant tout aspect de la vie de nos sociétés, hier et aujourd'hui, réalisées sur tous les formats et supports et qui, à l'origine, n'étaient pas destinées à une diffusion dans les circuits professionnels de l'audiovisuel.²³

Avrei poco da commentare e da aggiungere a queste definizioni, se non fosse che, nell'uso comune, l'aggettivo amatoriale (*amateur*) è ben connotato, proprio in virtù di questa sua divergenza dal professionalismo, negativamente (forse anche a causa di quello stesso *milieu* positivista e utilitarista in cui si radicano le radici della

di prossimità, inèdits, cinema vernacolare, ecc... Aggiungo che altrettanto problematica risulta anche l'alternanza dei termini Cinema e Film, usati a volte in maniera indiscriminata.

²² P. R. Zimmermann, *Reel families. Social History of Amateur Film*, Indiana University Press, 1995, p. 1.

²³ Qu'est ce que le cinéma amateur?, su <https://inedits.eu> [Ultimo accesso 01/07/25]

vetusta idea di archivio). Lo abbiamo visto, per esempio e non a caso, a proposito di certi modi passati di vedere gli archivi privati: «leaders of the state archives tradition, such as Jenkinson, saw such collectors and collecting activities as distinctly unarchival, as amateur rather than professional [...]»²⁴ e «These changes challenge us to stop seeing community archiving as something local, amateur, and of limited value to the broader society [...]».²⁵

La redenzione del termine, passaggio fondamentale per la corretta comprensione del fenomeno, sta evidentemente a cuore ad alcuni dei maggiori esponenti del movimento underground/amatoriale statunitense. Scrive Maya Deren, nel 1959:

The major obstacle for amateur film-makers is their own sense of inferiority vis-a-vis professional productions. The very classification “amateur” has an apologetic ring. But that very word – from the Latin “amateur” - “lover” means one who does something for the love of the thing rather than for economic reasons or necessity. And this is the meaning from which the amateur film-maker should take his clue. Instead of envying the script and dialogue writers, the trained actors, the elaborate staffs and sets, the enormous production budgets of the professional film, the amateur should make use of the one great advantage which all professionals envy him, namely, freedom - both artistic and physical.²⁶

Deren, come Zimmermann dopo di lei, sottolinea la derivazione etimologica di *amateur*, che collega questo tipo di approccio a un sentimento intenso quale l'amore. La filmmaker pone l'accento anche sulla libertà espressiva consentita da questo tipo di pratica. Le fa eco un altro titano, l'amico Stan Brakhage, che in un contributo dal tono lirico, intitolato proprio *In defense of amateur*, scrive:

²⁴ T. Cook, *Evidence, Memory, Identity, and Community: Four Shifting Archival Paradigms*, cit., p. 107.

²⁵ *Ivi*, p. 116.

²⁶ M. Deren, *Amateur versus Professional*, in «Movie Makers Annual», 1959, ristampato in M. Deren, Bruce R. McPherson (a cura di), *Essential Deren: Collected Writings on Film*, Kingston (NY), Documentext / McPherson & Company, 2005, p. 17.

«Amateur» is a word which, in the Latin, meant «lover»: but today it has become a term like «Yankee» («Amateur-Go Home»), hatched in criticism, by professionals who so little understand the value of the word or its meaning that they do honor it, and those of us who identify with it, most where they think to shame and disgrace in their usage of it.²⁷

Oltre alla solita attenzione all'etimologia, egli mette in risalto un ulteriore aspetto: l'incapacità da parte dei professionisti di comprendere approcci divergenti dallo standard industriale, disprezzandoli e relegandoli a una posizione marginale rispetto al cinema (quello, secondo loro, vero). In uno storico intervento al simposio della FIAF (Fédération internationale des archives du film) del 1997, a Cartagena, dedicato al cinema amatoriale, Jan-Christopher Horak osserva che nelle discussioni di quei giorni erano emerse quattro tipologie principali di film amatoriale: etnografico/di viaggio, documentario, familiare/home movie, avant-garde/sperimentale, tra di loro «not mutually exclusive, but rather intertwined: familial narratives become document of history, documentary images are fictionalized, all of them inscribed by the subjectivity of their makers, by the desire of the audience».²⁸ Ben famosa la posizione di Roger Odin, che nella sua analisi semio-pragmatica distingue nettamente il film di famiglia (oggetto principale della sua attenzione), caratterizzato da un asse comunicativo ben specifico (l'«axe familial»), dalle altre tre tipologie di produzioni non professionali che egli individua: «Films d'amateurs», intesi come «les films réalisés dans le cadre des clubs de cinéma amateurs»;²⁹ «Films militants» che «opèrent sur l'axe politique»³⁰; «Films réalisés par les élèves dans le cadre de l'institution scolaire».³¹ Come si vede, questa distinzione proposta, certamente importante, si basa principalmente su criteri contestuali (relativi ai contesti originali di produzione/fruizione), e – semio-

²⁷ S. Brakhage, *In defense of Amateur* (1967), pubblicata su «Filmmakers Newsletter» 4 (9-10), Estate 1971, ristampata in S. Brakhage, R. A. Haller (a cura di), *Brakhage Scrapbook: Collected Writings 1964-1980*, New Paltz (NY), Documentext / Anthology Film Archives, 1982, p. 163.

²⁸ Cfr: J.-C. Horak, *Out of the attic: archiving the amateur film*, FIAF Symposium 1997, in «Journal of Film Preservation» n. 56, Giugno 1998, p. 51.

²⁹ R. Odin, *Le film de famille dans l'institution familiale*, cit., p. 27.

³⁰ *Ivi*, pp. 27-28.

³¹ *Ivi*, p. 28.

pragmaticamente – legati alle identità e intenzioni di Mittente (*Destinateur*) e Destinatario (*Destinataire*) del film. L’analisi di Odin, fondamentale per lo sviluppo della teoria, mi sembra però basata su premesse che definirei “pre-archivistiche”, elaborate, con le parole dell’autore, a partire dalla «fréquentation assidue pendant plusieurs années de clubs de cinéastes amateur»,³² e risultano stressate se messe al vaglio della pratica archivistica. Una tassonomia più approfondita, forse la più completa e complessa tentata in questo ambito, è proposta dal documento *Digitization and Access Summit Final Report* del Center for Home Movies.³³ Derivata dal canto suo da una frequentazione dell’Archivio, essa fornisce interessanti e illuminanti spunti, e vale la pena riportarla e commentarla. Il convegno verteva su tematiche riguardanti «the role that digitization and online access could play in increasing the availability and, as a result, the understanding of amateur filmmaking».³⁴ Una delle criticità individuate era appunto la lacunosa e difficoltosa accessibilità agli archivi di cinema amatoriale, conseguenza della loro gestione e organizzazione interna – non adattata alla specificità dell’oggetto. Per far fronte a tale problema, gli autori coinvolti hanno sviluppato una serie di categorie. È bene evidenziare che, nel documento stesso, viene ribadito che esso «should be regarded as an exploratory look into the prospects for a Home Movie taxonomy, not a settled proposal to codify the terms listed here or implement them in cataloguing metadata».³⁵ Anche qui, in effetti, gli *Home Movies* (la locuzione anglofona per film di famiglia/*film de famille*) vengono distinti dagli *Amateur Films*:

Although it may be difficult to define the two terms such that they would form two mutually exclusive groups, and while it might be sensible to regard Home Movies as a subset of Amateur Films, their typically casual production values (usually unedited, rarely titled), their core subject matter (immediate family, local scenes, travel), and their

³² *Ibidem*.

³³ The Center for Home Movies, *Digitization and Access Summit*, Final Report, 2011, disponibile su <https://www.centerforhomemovies.org> [URL consultato 01/07/25]

³⁴ *Ivi*, p. 4.

³⁵ *Ivi*, p. 18.

limited intended audience (primarily family and friends) describe a very different media object from the outward-looking Amateur Film.³⁶

La distinzione è così approfondita:

HOME MOVIES: “home made” motion pictures created by individuals primarily for an intended audience of family members and friends within the immediate circle of the home.³⁷

Con i seguenti criteri guida:

- 1) The subject matter includes family members, family events, and family activities.
- 2) The films were manipulated, edited, screened, and stored in a home setting.
- 3) The film materials are original reversal projection materials.
- 4) The film stock is a popular consumer gauge (9.5mm, 16mm, 8mm, Super8).³⁸

E:

AMATEUR FILM: non-professional film production that aims for a wider audience in settings such as film-making classes, film festivals, or local broadcast, or by means of mechanical reproduction in the form of multiple prints or copies made available to a public outside of the film maker’s immediate circle of friends and family.³⁹

Con i seguenti criteri guida:

³⁶ *Ivi*, p. 11.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

- 1) The film is a composite work making use of multiple elements in the final print.
- 2) Multiple copies were struck in order to reach a wider public.
- 3) The film was screened at film festivals or public events.
- 4) The film was created in the context of a filmmaking course or made use of film editing equipment outside of the home.⁴⁰

All'interno di queste due macro-categorie, sono proposte altre importanti distinzioni, trasversali non sempre facili da individuare. Quella tra film narrativi (*narrative*) (il film racconta una storia, e le persone riprese recitano dei ruoli) e non-narrativi (*non-narrative*) (i film sono non lavorati, grezzi, spontanei – strutturalmente definitivi, appunto, dalla loro non-narratività)⁴¹ è per esempio preferita a quella tra film di finzione (*fictional*) e di non-finzione (*non-fictional*) con l'interessante motivazione:

All Home Movies are Non-Fictional by nature. Making a “Fictional” Home Movie is properly seen as a form of play akin to singing songs, playing catch or building a snowman. Whether we watch a Home Movie of a family performing an original, scripted drama, [...] we are not immersed in the Fiction – rather we are at a further remove, watching footage of people making a movie. [...]

No, wait – all Home Movies are Fictional by nature! Even the most spontaneous, raw footage is a contrivance, a selection made by the camera operator and implicitly involving the collusion of those filmed (always self-conscious, always putting on a “show”). There is no Reality here – only a pantomime! You think that sentimental “Town Portrait” with all the perfect lawns is Non Fiction? How naïve!

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Cfr. *Ivi*, pp. 11-12.

Okay – unless someone else wants to settle this, let’s just agree to use “Narrative” and “Non Narrative.” The friendly and familiar terms of “Fiction” and “Non-Fiction” are simply not at all useful for Home Movies.⁴²

Un altro criterio è quello del genere (*genre*) che distinguerebbe i film per:

- Autore (*Maker*): (*Child-made film, Military service record, cine club film, ecc...*)⁴³
- Struttura formale / coerenza generale (*Formal structure / Coherent whole*): (*Compilation film, travelogue film, community portrait, documentary film, voyage film, amateur drama, parody/tribute film, art film, Animation film, Sound film, Trick photography film, Television capture, ecc...*)⁴⁴
- Soggetto/Tema (*Subject matter*): (*Milestone film, public event film, nature/wildlife film, family at leisure film, family business/livelihood, party film, how-to film, performance film, voyeuristic recording, sex film, ecc...*)⁴⁵
- Indefinibilità (*Undefinability*) (Film sui-generis, impossibili da ricondurre ad altre categorie)⁴⁶

Un'ulteriore categoria utilizzata per provare a catalogare questi film è quella dei tropi (*tropes*). Con questo termine gli autori si riferiscono a «recurring images and themes peculiar to Home Movies that catalogers might profitably note».⁴⁷ Ricorrenze estetiche e formali utili da individuare e associare ai film nella fase di catalogazione, che possono essere definite da: tecniche di ripresa (*camera technique*), comportamento umano (*human behavior*), immaginari ricorrenti (recurring imagery), ambiti di interesse particolari (*particular realms of interest*), ecc...⁴⁸

⁴² *Ivi*, p. 12.

⁴³ *Ivi*, pp.13-14.

⁴⁴ *Ivi*, pp. 14-15.

⁴⁵ *Ivi*, pp. 15-16.

⁴⁶ *Ivi*, p. 16.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ivi*, pp. 16-18.

Anche Liz Czach separa i film di famiglia, ancora chiamati home movies, dai film amatoriali, ponendoli comunque lucidamente in continuità: «I propose a continuum of nonprofessional film production that traverses a spectrum from amateur film on one end to the home movie on the other.»⁴⁹ Distinguendoli poi, gli uni dagli altri, così:

Amateur films demonstrate preproduction in terms of planning and preparing for the film as well as postproduction techniques, such as editing and the addition of sound. At the other end of the spectrum we find less polished home movies produced through casual leisure that demonstrate a “point and shoot” aesthetic.⁵⁰

Queste proposte, certamente utili per mettere in risalto la ricchezza e la varietà del cinema amatoriale (e indicando a mio avviso, paradossalmente, proprio l'impossibilità di separare in maniera definitiva i film di famiglia da esso), risultano difficili da utilizzare in senso assoluto per creare delle categorie perenni e universalmente applicabili ai film negli archivi. Nel tentativo di fornire una distinzione utile a riconoscere uno status autonomo ai film di famiglia, sia Odin che gli autori del *report* non possono comunque prescindere dal riconoscere un certo tipo di parentela che accomuna in qualche modo queste forme espressive. La domanda che mi pongo, dunque, è opposta (e complementare): cosa lega due tipologie di opere formalmente distinguibili, come ben dimostrato, ma, *de facto*, riconducibili a una stessa matrice – come d'altronde testimoniato dalla realtà concreta degli archivi specializzati? E d'altronde, spesso all'interno dello stesso fondo – della stessa bobina/cassetta – è difficile discernere in maniera netta se quel film sia più home movies/film di famiglia o film amatoriale.⁵¹ Nello stesso intervento già citato, Horak riporta la posizione di Roger Odin, il quale, nel corso della medesima conferenza

⁴⁹ L. Czach, *Home Movies and Amateur Film as National Cinema*, in L. Rascaroli, G. Young, B. Monahan (a cura di), *Amateur Filmmaking: The Home Movie, the Archive, the Web*, Londra–New York, Bloomsbury, 2014, p. 30.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Si vedano i casi del fondo Arcara, raccolto per il progetto AR.C.A Catania, di cui parleremo; o il fondo Natoli dell'Archivio Nazionale del Film di Famiglia Home Movies. In entrambi elementi tipici del film di famiglia e del film amatoriale *stricto sensu* si mescolano costantemente.

discussed home movies as narratives of familial desire. Odin began by noting that amateur filmmakers love the technology of cinema, i.e. film cameras are in fact toys for the family to play with, toys which further family togetherness, harmony and pleasure. Everyone gets involved, either in front of the camera or behind it. If home movies are badly done, i.e. technically inept, this too is an aesthetic strategy, because it is the act of production and reception which are important, not the product itself.⁵²

Un film-making che è dunque, prima che prodotto, sguardo, gesto e azione, pur nella sua imperfezione estetica, e anzi in forza di essa. Da notare, trasversalmente, che Odin – e non solo nel resoconto indiretto di Horak, ma anche nei suoi scritti – a testimonianza dell’inscindibilità dei due campi, si riferisce indiscriminatamente agli autori di film di famiglia come *cinéastes amateur/amateur filmmakers*. Di questa elaborazione, tuttavia, ci sono due elementi che mi interessa mettere adesso in evidenza: *love* e *act of production and reception*, che mi sembrano le caratteristiche genetiche del film amatoriale, per come sto cercando di proporlo. Mi sono già soffermato su come l’idea di cinema amatoriale possa essere ricollegata a quella di amore (in un’accezione, aggiungo, omnicomprensiva: esso è o può essere sia *φιλία* che *ἔρως*). Un amore che è anche cura (concetto importante, su cui torneremo). Amore per il cinema, amore per i propri affetti, amore per l’atto stesso del filmare. Nella prefazione alla terza edizione di uno dei più famosi, tra gli innumerevoli, manuali dedicati alla pratica cineamatoriale troviamo dichiarato:

La soddisfazione che sarà ricaverà dal cinema sarà proporzionata alle cure, all’attenzione, diciamo pure agli sforzi che si dedicheranno al proprio passatempo. È chiaro che un semplice ricordo familiare non presenta le “difficoltà” di realizzazione di un documentario o di un film

⁵² J.-C. Horak, *Out of the attic: archiving the amateur film*, FIAF Symposium 1997, in «Journal of Film Preservation» n. 56, Giugno 1998.

a soggetto. Ma le regole di base restano sempre, o quasi, le stesse per tutti i generi di film.⁵³

Questo estratto testimonia l'importanza della cura posta dal cineamatore nei confronti della sua pratica, e la coincidenza dei concetti di base che legano i semplici film di famiglia a quelli più elaborati, che per ora abbiamo potuto definire semplicemente film amatoriali. Manuali del genere sono a loro volta veri e propri archivi, inestimabili custodi di idee, pratiche, approcci: quell'*act of production and reception* che caratterizza quella che propongo di inquadrare come cultura amatoriale: essi la divulgavano e stimolavano per i contemporanei, e la tramandano a noi posteri. Questa azione/ritualità della cultura amatoriale che ritroveremo rievocata e conservata nelle memorie, ad esempio nelle interviste ai donatori del Progetto AR.C.A, si adatta alla perfezione a quell'idea di archivio metamoderno che avanza nella parte finale di questo capitolo, e su cui insisterò a più riprese nei paragrafi dedicati all'archivio e all'archivista di cinema amatoriale. Ma la citazione da Monier, come la lettura di tutto il testo, dà luogo a un'altra suggestione: emerge la dimensione prettamente artigianale di alcuni di questi film. Ecco, allora, la mia personale proposta. Utilizzando la categoria film amatoriali per tutti quei film non professionali caratterizzati, come detto, da una pulsione che abbiamo chiamato genericamente amore, ma al contempo accogliendo la necessità di differenziare i film di famiglia da quelli con alla base intenti e consapevolezze diversi, propongo di chiamare questi ultimi film artigianali. Mi sembra una locuzione molto adatta e utile a distinguere opere pensate per la conservazione e la riattivazione di ricordi privati e personali da altre con ambizioni più creative, estetiche-cinematografiche, senza tuttavia rinunciare a ricorrere all'occasione al più vasto concetto di cinema amatoriale, che accomuna e accoglie tutte le tipologie fin qui discusse. Trovo utile comunque passare in rassegna altre definizioni presenti in letteratura (senza alcuna ambizione di completezza) in quanto ciascuna di queste può in qualche misura evidenziare altre sfaccettature di questo complesso universo che, come abbiamo visto, sfugge costantemente a qualunque tentativo di definizione assoluta. Inizierei

⁵³ P. Monier, *Le Cinéaste Amateur*, Parigi, Publications Photo-cinéma Paul Montel, 1963 [1a ed. 1957], tr. it. Di E. Balmas, A. Tronconi, *Il libro completo del Cine Amatore. Tecnica. Pratica. Estetica*, 3a ed., Milano, U. Mursia & co, 1963, p. 5.

dall'inglese *Home Movie*, una delle locuzioni più usate, e di fatto lo standard in area anglofona. Basti pensare al nome della fondazione bolognese, alla ricorrenza mondiale (*Home Movie Day*), al Center for Home Movie, alle numerose pubblicazioni che utilizzano questo nome. La prima ricorrenza in questa accezione, si attesta secondo l'Oxford English Dictionary nel 1917, sulla rivista *Popular Mechanics*.⁵⁴ Questo è interessante perché tale data è antecedente all'immissione nel mercato dei formati ridotti normalmente legati al cinema amatoriale, che, come detto, risale al 1922-1923. Facendo invece una ricerca sui Corpora dell'American English (COHA – Corpus of Historical American English⁵⁵ e Google Books),⁵⁶ si attestano i primi utilizzi intorno al 1937, in pubblicità (Kodak) su riviste e giornali (*The Christian Science Monitor*, *Time*), ma come detto tale locuzione era già in uso almeno 20 anni prima. *Home Movies* è di solito utilizzato per riferirsi ai film di famiglia, ma mantiene una connotazione che può far riferimento anche ai film amatoriali per come li ho sopra definiti. Di seguito alcune definizioni dai dizionari inglesi:

OXOFRD ENGLISH DICTIONARY (OED): «a film made at home, often without professional equipment or expertise, and typically featuring personal activities».⁵⁷

MERRIAM-WEBSTER: «a movie that one makes for people to watch in one's home and that is usually of the family or a family event».⁵⁸

CAMBRIDGE: «a film that you make yourself using a video camera, especially one of your family or a holiday».⁵⁹

COLLINS ENGLISH DICTIONARY: «an amateur film».⁶⁰

⁵⁴ https://www.oed.com/dictionary/home-movie_n [Ultimo accesso 01/07/25]

⁵⁵ <https://www.english-corpora.org/coha/> [Ultimo accesso 01/07/25]

⁵⁶ <https://www.english-corpora.org/googlebooks/x.asp> [Ultimo accesso 01/07/25]

⁵⁷ https://www.oed.com/dictionary/home-movie_n, cit.

⁵⁸ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/home%20movie> [Ultimo accesso 01/07/25]

⁵⁹ <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/home-movie> [Ultimo accesso 01/07/25]

⁶⁰ <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/home-movie> [Ultimo accesso 01/07/25]

WIKITIONARY: «An amateur movie of one's personal life or activities».⁶¹

Come visto, non vi è una totale concordanza – a testimoniare ancora il difficile inquadramento dell'indagine – con utilizzi che oscillano (metamodernamente) tra la totale coincidenza con l'amateur film (non meglio definito) e la vicinanza al film di famiglia. Nella definizione da me proposta, credo che home movies possa essere considerato un sinonimo di film amatoriale, includendo dunque sia i film artigianali che i film di famiglia. Semanticamente, *home movies* rimanda molto da vicino all'idea di *homemade* (fatto in casa), che rievoca molto più che in italiano la dimensione artigianale di un lavoro, e a un approccio anche punk, (DIY – *Do It Yourself*), prossimo al cinema artistico-sperimentale. Ho voluto passare per una veloce analisi di questa locuzione perché proprio alla luce di quanto appena detto essa mi sembra aprire a riflessioni che si affaccino su pratiche ed estetiche fortemente connotate in senso politico del cinema amatoriale.⁶²

Tentando un ulteriore scarto, Ilaria Pezone, in uno stimolante contributo al dibattito, parla invece di cinema di prossimità, citando Luca Ferro:

La prossimità alla materia trattata è certo affettiva ed emotiva, ma pure geografica e topografica.

È la prossimità umana alle persone che ci sono particolarmente (e ambivalentemente) care [...]

È un rapporto di nuova prossimità autore-spettatore [...]

Ma è anche la prossimità ecologica al nostro mondo naturale [...]

⁶¹ https://en.wiktionary.org/wiki/home_movie [Ultimo accesso 01/07/25]

⁶² La letteratura sul tema è vasta e ricca, e lo affronta da diversi aspetti che in questa sede non è forse il caso di approfondire. Si vedano: sul significato politico e culturale dell'estetica e della produzione DIY: S. Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*, Londra, Routledge, 1979; D. McKay, *DIY Culture: Party and Protest in Nineties Britain*, Londra, Verso, 1998; M. Knobel, C. Lankshear (a cura di), *DIY Media: Creating, Sharing and Learning with New Technologies*, New York, Peter Lang, 2010. Più specificatamente su pratiche legate al filmare: J. Hilderbrand, *Inherent Vice: Bootleg Histories of Videotape and Copyright*, Durham, Duke University Press, 2009; per la musica: A. Spencer, *DIY: The Rise of Lo-Fi Culture*, London, Marion Boyars, 2005; S. Dale, *Anyone Can Do It: Empowerment, Tradition and the Punk Underground*, London, Verso, 2012; E. Monacelli, *Bassa fedeltà. Musica lo-fi e fuga dal capitalismo*, Roma, Nero Editions, collana Not, 2024.

Una prossimità che si declina anche in termini economici [...] ⁶³

La stessa prossimità richiamata da Alice Catì:

La prossimità tra l'occhio della cinepresa e l'occhio corporeo del filmmaker rivoluziona non soltanto le pratiche di realizzazione del film, ma determina un cambiamento del tessuto filmico. Tensioni corporee e pulsioni affettive si immettono nel film convertendosi in tracce testuali. ⁶⁴

Una prossimità che è dunque sia emotivo-affettiva – sfaccettatura che ci riporta al concetto di cura a cui ho già accennato e su cui tornerò più avanti – che fisico-corporea. Quest'ultimo aspetto richiama a sua volta un'idea molto forte e centrale nelle elaborazioni teoriche della già citata Maya Deren, la quale afferma:

Cameras do not make films; filmmakers make films. Improve your films not by adding more equipment and personnel but by using what you have to its fullest capacity. The most important part of your equipment is yourself: your mobile body, your imaginative mind, and your freedom to use both. Make sure that you do use them. ⁶⁵

Questo cinema di prossimità così delineato, ci invita a riflettere dunque sugli aspetti sensuali e affettivi del cinema amatoriale: sul suo essere un cinema, ancora una volta, situato. Nella riflessione di Pezone, il cinema di prossimità sarebbe una espressione di un'altra interessante forma, riconducibile a sua volta al cinema amatoriale: il cinema privato. Anche questo porta con sé interessanti implicazioni, ed è così definito

⁶³ L. Ferro, *Sul cinema privato – percorsi originali d'espressione e di memoria*, citato in I. Pezone, *Il cinema di prossimità. Privato, amatoriale, sperimentale e d'artista*, Alessandria, Falsopiano, 2018, pp. 32-33.

⁶⁴ A. Catì, *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, Milano, Vita&Pensiero, 2009, p. 7, citato in I. Pezone, *Il cinema di prossimità*, cit., p. 38; e in P. Simoni, *Lost landscapes*, cit., p.17.

⁶⁵ M. Deren, *Amateur versus Professional*, cit., p. 18.

Con il termine “cinema privato” si intende individuare quell’insieme di materiali audiovisivi del passato e del presente che nascono al di fuori dell’industria cinematografica e televisiva. Una produzione quella “privata”, determinata esclusivamente da una personale intenzione espressiva e/o documentaria.⁶⁶

È importante notare come, per Pezone, «Il cinema privato è la negazione del film di famiglia»,⁶⁷ adducendo come motivazione la posizione di Odin, così ripresa:

- colui che fa del cinema privato vuole fare cinema;
- colui che fa del cinema privato si considera a tutti gli effetti come autore che si vuole esprimere;
- colui che fa del cinema privato fa un film con il quale entra in comunicazione con i suoi spettatori.⁶⁸

Ritengo tuttavia che questa posizione crei una separazione troppo netta tra le tipologie di film realizzati fuori dai circuiti professionali, in quanto tali affermazioni molto spesso (se non sempre) valgono anche per i semplici film di famiglia, laddove come abbiamo visto il cineamatore ricorre ad espedienti tecnici e direi persino registici anche nella realizzazione di immagini dal contenuto prettamente familiare, e ciò è confermato dalla presenza non rara di cartelli e altri elementi metatestuali che, appunto, mettono il cineamatore di Famiglia a sua volta in contatto con i suoi spettatori. Motivi per i quali mi trovo molto più prossimo all’accezione accolta da autori come Paolo Caneppele, che al contrario farebbe coincidere quasi perfettamente cinema privato e cinema di famiglia. Trovo fertile riportare la sua doppia interpretazione. Se il primo senso è evidente, riferente a un cinema attinente alla sfera privata, il secondo «si rifà ai concetti di mancanza e privazione»⁶⁹ in

⁶⁶ L. Ferro, *Cinema privato*, citato in I. Pezone, *Il cinema di prossimità*, cit., p. 28.

⁶⁷ I. Pezone, *Il cinema di prossimità*, cit., p. 29.

⁶⁸ Sintesi dell’intervento di Roger Odin alle *Giornate del Cinema Privato – Percorsi d’espressione e di memoria*, Siena, Firenze, Pisa, 2005, citato in I. Pezone, *Il cinema di prossimità*, cit., p. 29.

⁶⁹ P. Caneppele, *Sguardi privati*, cit., p. 26.

quanto questi film sono spesso privati «per prima cosa di informazioni».⁷⁰ La mancanza-privazione di questi film riguarda soprattutto il loro rapporto con l'archivio:

per altri ricercatori l'archiviazione di questi filmini li priva dell'aura che li circonda in ambito casalingo. La digitalizzazione, a sua volta, elimina definitivamente le ultime tracce auratiche rendendo superfluo l'insieme delle procedure e rituali che accompagnavano le proiezioni familiari.⁷¹

Il tema dell'aura dei film amatoriali, soprattutto di famiglia, a cui Caneppele dedica molto spazio,⁷² verrà meglio approfondito nel Capitolo II dedicato alle pratiche di riattivazione dei film in archivio, senso ultimo e più profondo di quest'ultimo: «The aura of the future lies deeply embedded in past images that are always being remade and recycled in the practices of excavation, retrieval, and reuse».⁷³ Ci interessa qui intanto individuare un altro aspetto di questi film e della loro vita (pre)archivistica, questo senso *spettrale* di mancanza e incompletezza.

Un'altra possibile categoria applicabile al nostro oggetto di studio la propone nel suo *The Personal Camera* Laura Rascaroli che, sebbene non si occupi espressamente di Cinema Amatoriale, lo fa tangenzialmente nel dedicare un'ampia riflessione al *first-person filmmaking*, modalità dalla forte impronta soggettiva e dal contenuto per lo più autobiografico. L'autore/autrice ha una presenza forte in questi film, nei quali

everything is overtly filtered through his or her sensibility and point of view, to the extent that, at times, the films compellingly approximate the confessional style. They are, indeed, more decidedly private than essay films are; and, for this reason, they are also more ephemeral —

⁷⁰ *Ibidem.*

⁷¹ *Ibidem.*

⁷² *Ivi*, pp. 37-61.

⁷³ C. Russell, *Archiveology. Walter Benjamin and Archival Film Practices*, Durham – London, Duke University Press, 2018, p.224.

so much so that some of them were not originally meant for theatrical release, but were intended for exclusively personal use.⁷⁴

Cinema situato, in cui la soggettività diviene centrale quale dispositivo estetico, e che non a caso rimanda direttamente a determinati forme. Infatti, il film autobiografico si posiziona all'incrocio tra tre tradizioni: «that of the personal cinema of the avant-gardes; that of auteur and art cinema; and that of the first-person documentary».⁷⁵ In particolare ci interessa la prima delle tre:

the avant-garde, independent and experimental cinema of the late 1960s and 1970s, especially in North America. This cinema, often overlapping with the home movie, was characterized by a strong autobiographical vein, and placed the author at the center of textual concerns.⁷⁶

Questa vicinanza estetica tra film amatoriali d'avanguardia, o artigianali, e film di famiglia, a cui abbiamo fatto accenno, oltre che confermare la stretta parentela tra le due forme espressive, ci consente – ricorrendo a quanto discusso da Rascaroli – di porre l'attenzione su un altro elemento essenziale del cinema amatoriale, ossia la sua forte impronta soggettivistica. Questi film, infatti, quasi sempre sono frutto del lavoro di una troupe ridotta all'osso: una persona nella maggior parte dei casi. Questa persona ricopre tutti i ruoli: dall'ideazione alla ripresa, dalla minimale direzione degli attori, fino al montaggio (opzionale). Un cinema così fatto non può che essere riflesso della soggettività di chi lo realizza. Un cinema che è situato, dunque, in quanto «scrittura del sé» – aspetto che è stato ottimamente esplorato da studiosi come Alice Cati⁷⁷ e Sara Filippelli⁷⁸ (che hanno evidenziato in particolare

⁷⁴ L. Rascaroli, *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*, Wallflower Press, 2009, p. 106.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ivi*, p. 107.

⁷⁷ Cfr.: A. Cati, *Auto/Rappresentazioni. La messa in forma del sé nel film di famiglia*, Comunicazioni Sociali, n. 3, 2007, pp. 503-9.; Id., 'Figure del sé nel film di famiglia', *Fata Morgana*, n. 15, 2011, pp. 35-44;

⁷⁸ Cfr.: S. Filippelli, *Le donne e gli home movies: il cinema di famiglia come scrittura del sé*, Pisa, ETS, 2015.

il ruolo delle donne nella produzione amatoriale,⁷⁹ – oltre che dispositivo di affermazione dell'identità familiare.⁸⁰

Una definizione utilizzata soprattutto in area francofona, e che pone l'accento sulla dimensione distributiva di questi testi è *inediti* (*inedit*). L'associazione europea degli archivi di cinema amatoriale, che da questa espressione prende il nome, definisce così il cinema amatoriale

Par «cinéma amateur», nous entendons les images en mouvement évoquant tout aspect de la vie de nos sociétés, hier et aujourd'hui, réalisées sur tous les formats et supports et qui, à l'origine, n'étaient pas destinées à une diffusion dans les circuits professionnels de l'audiovisuel.⁸¹

Con questa breve escursione, come detto non esaustiva, spero di aver comunque fornito la complessità del campo a cui, come ho avuto modo di esporre, scelgo di riferirmi con la classica espressione cinema amatoriale, includente il cinema di famiglia e il cinema artigianale, da me proposto.

1.1.2 Estetica del cinema amatoriale⁸²

Nel suo ripercorrere la storia dell'amatorialismo cinematografico, Patricia Zimmermann elenca i principali snodi storici dell'evoluzione tecnologica che ha portato alla diffusione, nel corso del secolo scorso, di pratiche filmiche *dal basso*. Come accennato, i primi sistemi ad ottenere una circolazione di massa furono quelli basati sul formato 9.5mm (come l'iconica Pathé Baby) e, soprattutto, sul 16mm. I

⁷⁹ Si veda anche C. Petrucci, *Le donne e gli home movies. Esistenze (e resistenze) davanti alla cinepresa*, in L. Cardone, B. Seligardi, G. Simi (a cura di), *“Ho ucciso l'angelo del focolare. Lo spazio domestico e la libertà ritrovata”*, «Arabeschi», n. 21, gennaio-giugno 2021.

⁸⁰ Come evidenziato da Zimmermann. Cfr. P. R. Zimmermann, *Reel families. Social History of Amateur Film*, cit.

⁸¹ Qu'est ce que le cinéma amateur?, su <https://inedits.eu> [Ultimo accesso 01/07/25]

⁸² La prima parte di questo paragrafo è in parte una rielaborazione di un mio recente saggio in cui cercavo di analizzare lo “stile amatoriale”, riflettendo sull'estetica di una tipologia apparentemente agli antipodi di quello che abbiamo detto sull'amatoriale: lo snuff movie. Mi domando nel saggio: cosa determina l'orripilante realismo degli Snuff Movie, se non un'affinità stilistica con i film amatoriali? Cfr. E. Riccobene, *In Amateur Death. A Reflection on Snuff Movies*, Davide Ciprandi, Mirko Lino (a cura di), *Forme ed estetiche del disgusto*, in «Itinera», n. 28, 2025.

due sistemi furono standardizzati e commercializzati, rispettivamente, nel 1922 e nel 1923. Già da subito la povertà di mezzi, che rendeva difficile pensare all'utilizzo di artifici ed effetti che potessero falsificare il contenuto delle riprese, e lo svezzamento dal set che queste tecnologie consentivano, associarono all'estetica tipica dell'immagini amatoriali una dose aumentata di realismo. Ma fu soprattutto l'uso che di queste tecnologie fu fatto durante la Seconda guerra mondiale ad aver segnato, secondo l'autrice, uno spartiacque nella percezione del maggior realismo delle immagini riprese in tali formati da parte del pubblico.

The camera itself displaced thought and narrative and bloomed into an aggressive recording instrument that directly experienced the war, foreshadowing the participatory realism that would later surface in actual film imagery. The aesthetic linked with nuclear families perished from the primarily technological determinations of the war.⁸³

E quindi: «the proliferation of documentary films during World War II trained audiences to digest a rawer, less-polished cinematic realism».⁸⁴ Una percezione estetica che è quindi un'acquisizione culturale, un balzo avanti rispetto al realismo ontologico di matrice baziniana,⁸⁵ che si lega qui non più alla materialità fisico-chimica del supporto di ripresa, ma alle peculiarità stilistiche di questo tipo di ripresa. Ma quali sono queste peculiarità, di quello che definirei stile amatoriale? Le individua bene Odin, quando parla di «un ensemble de figures stylistiques récurrentes»,⁸⁶ sebbene relativamente ai soli film di Famiglia, ed elenca:

⁸³ P. R. Zimmermann, *Reel families. Social History of Amateur Film*, cit., p. 97.

⁸⁴ *Ivi*, p. 91.

⁸⁵ Mi riferisco alle teorie esposte nel famoso saggio *Ontologia dell'immagine fotografica*, in cui Bazin riflette sul realismo iconico, a suo avviso esaurito in pieno solo grazie all'immagine fotografica, in virtù però di un elemento materiale: l'impronta (termine centrale nella sua riflessione) chimico-fisica dell'immagine che, emanata dal soggetto, va a imprimersi sulla pellicola. Nello stesso saggio, Bazin medita anche sul bisogno psicologico umano che questo realismo andrebbe a soddisfare, con la famosa teoria del complesso della mummia, da cui tutta la specie umana sarebbe insidiata. Cfr.: A. Bazin, *Ontologia dell'immagine fotografica*, 1946, in A. Bazin, *Che cos'è il cinema?*, trad. it. di A. Aprà, Milano, Garzanti, 1973. Su questi temi, cfr. anche del sottoscritto: E. Riccobene, *Ontologia del fotogramma: Bazin, Pasolini, Barthes*, in «Studi Comparatistici», n.27, Anno XIV, Fascicolo I, Gennaio-Giugno 2022; Id., *L'arte del reale. Barthes, Bazin, Pasolini, Nancy, Morin*, in «Studi Comparatistici», n.28, Anno XIV, Fascicolo II, Luglio-Dicembre 2022.

⁸⁶ R. Odin, *Le film de famille dans l'institution familiale*, in R. Odin (a cura di), *Le film de famille: usage privé, usage public*, Parigi, Éditions Méridiens Klincksieck, 1995, p. 28.

- L'assenza di chiusura (*absence de clôture*): lo spettatore è gettato nel mezzo di un'azione. Il che rende questi film non testi, ma frammenti di testo («le film de famille n'est pas un texte: il est à jamais un gragment de texte.»);⁸⁷
- Il frazionamento narrativo (*émittement narratif*): anche quando gli stessi personaggi sono presenti, il Film di Famiglia non esplicita le relazioni che intercorrono tra le azioni che vediamo: esso non racconta una storia, ma snocciola degli scarti di azioni («Le film de famille ne raconte pas une histoire: il égrene des bribes d'actions»);⁸⁸
- La temporalità indeterminata (*temporalité indéterminée*): il Film di Famiglia è visto nell'ordine cronologico più essenziale e lineare, eppure non consente alcuna ricostruzione temporale. Anche con il video, che dà la possibilità di fissare sull'immagine data e ora, il tempo è solo indicato, non espresso «le temps est indiqué sans être exprimé»;⁸⁹
- Un rapporto paradossale con lo spazio (*rapport à l'espace paradoxal*): nei Film di Famiglia, numerose riprese testimoniano una totale indifferenza nei confronti dello spazio ove si svolge l'azione. Anche quando ci si concentra su paesaggi e scene pittoresche, essi sono trattati in modo stereotipato, senza alcun valore descrittivo.⁹⁰
- La fotografia animata (*photographie animée*): la maggior parte dei cineamatori veniva dalla fotografia, e rimangono, passati ai nuovi mezzi, prigionieri delle vecchie pratiche.⁹¹
- Il rivolgersi alla camera (*adresse à la camera*): quasi sempre i protagonisti dei Film di Famiglia si rivolgono alla camera. Il divieto assoluto di farlo è come noto una delle regole base insegnate ai professionisti (attori e registi), ed è parte integrante del patto finzionale del cinema narrativo. Rompere

⁸⁷ *Ibidem.*

⁸⁸ *Ibidem.*

⁸⁹ *Ibidem.*

⁹⁰ Se questo può essere senz'altro vero per i singoli film, cambia sostanzialmente quando essi diventano parte dell'archivio. Cfr. P. Simoni, *Lost Landscapes*, cit.

⁹¹ Ciò non sarebbe da intendersi forse, necessariamente, in chiave negativa. Caneppele dedica grosso spazio al confronto tra i film di famiglia e le fotografie di famiglia, da cui fa scaturire affinità e differenze molto stimolanti. Cfr. P. Caneppele, *Sguardi Privati*, cit.

questa regola, tuttavia, può a sua volta avere delle funzioni estetiche ed espressive di notevole impatto, soprattutto emotivo.⁹²

- I salti (*les sautes*): rottura delle più elementari convenzioni strutturali del montaggio;
- Le interferenze della percezione (*brouillages de la perception*): forse il tratto più evidente e caratteristico, da un punto di vista meramente formale. Le immagini, complice l'inesperienza dei cineoperatori e le condizioni di ripresa spesso fuori controllo (diverse da quelle dei set) sono sporche, mosse, sfocate, strisciate, spesso bruciate o sottoesposte. L'utilizzo dello zoom, complicando ulteriormente la stabilità, accentua questa percezione.

Anche se tipiche dei film di famiglia, è lo stesso Odin a riconoscere che queste caratteristiche si ritroveranno anche in alcuni film artigianali (ovviamente lo studioso non usa questo termine), specie quelli con ambizioni più artistiche/sperimentali: «ce système de figures se retrouve tel quel dans d'autres genres de film, notamment le film expérimental»,⁹³ ma anche nei documentari, portando con sé la loro dose di realismo: «et tout ce que relève du film-document (reportages, film ethnographiques, etc.)»⁹⁴ Aggiungerei all'elenco, inoltre, anche quei film realizzati con maggiore consapevolezza strutturale e con ambizioni professionali, ma con disponibilità di mezzi limitata: non è raro che un'inquadratura venga tenuta, anche se consci di un errore, per l'impossibilità di rigirare la scena. La somma di queste caratteristiche (imperfezioni solo se riferite al cinema professionale codificato) va a configurare questo stile amatoriale.

1.1.3 Cinema amatoriale, o Per un cinema minore⁹⁵

⁹² «Franchement, a-t-on jamais rien inventé de plus bête que de dire aux gens, comme on l'enseigne dans les écoles de cinéma, de ne pas regarder la caméra ?» in C. Marker, *Sans Soleil*, Francia, Argos Films, 1983. Anche su questo aspetto si sofferma Caneppele. Cfr. P. Caneppele, *Sguardi Privati*, cit.

⁹³ R. Odin, *Le film de famille dans l'institution familiale*, p. 31

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Parte di questo paragrafo è una riformulazione di un mio saggio sul cinema del regista palestinese Elia Suleiman, a cui mi pareva di poter applicare fertilmente la categoria di Cinema Minore. Rileggo quelle stesse riflessioni alla luce di quanto appreso negli ultimi anni in cui mi sono confrontato con il Cinema Amatoriale, che mi sembra oggi più affine a queste elaborazioni, pur non rinnegando l'applicabilità anche ad altre esperienze più vicine al cinema professionale, ma nello spirito fortemente amatoriali. Cfr. E. Riccobene, *Suleiman. Per una cinematografia minore. Ovvero, l'Assurdo come condizione dell'esule ne Il Paradiso Probabilmente di Elia Suleiman*, in A. Bivona,

Mi si consenta ora una divagazione prettamente teorica e interpretativa. È a proposito di Kafka che Deleuze e Guattari utilizzano la locuzione *letteratura minore*. Essa non è certo una letteratura *inferiore* – non si tratta di un’assiologia, ma di una tassonomia: con letteratura minore i due autori si riferiscono a una letteratura «qu’une minorité fait dans une langue majeure»⁹⁶ e dunque in cui la lingua subisce una forte deterritorializzazione. In sostanza, è una lingua che, rispetto al suo utilizzo letterario *alto*, fatto dai madrelingua (il tedesco di Goethe) subisce un impoverimento sintattico-lessicale, venendo adottata da una minoranza, che la impiega – sostanzialmente reinventata – in una nuova funzione letteraria (il tedesco degli ebrei di Praga – dunque quello di Kafka). Mi sembra di poter tracciare qui un parallelo tra una Letteratura che sia così intesa e il cinema amatoriale, per come lo ho proposto, considerando il cinema è a sua volta una lingua, o quanto meno un linguaggio.⁹⁷ Il cineamatore, da questa prospettiva, fa del cinema un uso *minore* rispetto a quello *maggiore*, accademico e codificato, che è proprio del professionista. Per Deleuze e Guattari un primo carattere della letteratura minore, concretizzato nella *macchina d’espressione* kafkiana, risiede nella deterritorializzazione della lingua attraverso una sobrietà esasperata («Opter pour la langue allemande de Prague, telle qu’elle est, dans sa pauvreté même. Aller toujours plus loin dans la déterritorialisation... à force de sobriété. Puisque le vocabulaire est desséché, le faire vibrer en intensité»): un uso intensivo della lingua, contro ogni uso simbolico. E la stessa sobrietà e intensività che troviamo nelle immagini amatoriali. Una secchezza che va oltre un minimalismo calcolato, trascendendo in una sorta di primitivismo cinematografico. La condizione linguistica di Kafka è quella anche di Joyce (anche lui opta per una deterritorializzazione della lingua, ma di verso opposto, per sovrabbondanza), di

C. Rizzo (a cura di), *Migrazioni e appartenenze. Identità composite e plurilinguismo*, Milano, Mimesis, 2022, pp. 157-167.

⁹⁶ Cfr. Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka: Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, p. 29.

⁹⁷ Come è noto, a sostenere che il cinema fosse una lingua è Pasolini in P. P. Pasolini, *La lingua scritta della realtà*, 1966, in P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972; si oppone con questa tesi a Metz, che aveva scritto del cinema-linguaggio cfr. C. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Parigi (F) 1968; ma in realtà, Deleuze trova entrambi gli accostamenti linguistici superflui cfr. G. Deleuze, *Cinéma 1. L’Image-mouvement*, Parigi, Minuit, Parigi 1968.

Beckett, di Ionesco e, per esteso, di tutti gli autori esuli o migranti che hanno adottato una lingua non natia per la propria produzione letteraria (o cinematografica). Non è forse il cineamatore, metaforicamente, un esule nell'ambito della produzione cinematografica, nel ritrovarsi a utilizzare una lingua/linguaggio che in realtà non padroneggia? Il che ci conduce al secondo carattere della letteratura, e quindi della cinematografia, minore: in essa «tout y est politique»⁹⁸; e, strettamente legato, al terzo, per cui «tout prend une valeur collective».⁹⁹ Infatti, da un lato l'esiguità dello spazio linguistico entro cui questa letteratura si muove fa sì che ogni fatto individuale si riscopra fortemente politico; e dall'altro, la presenza di talenti, di maestri, ben riconosciuti che grava invece sulla letteratura (e cinematografia) maggiore, qui è assenza che libera la singola opera e il fatto individuale dalle catene di un'«énonciation individuelle»¹⁰⁰, autoritaria, e le conferisce il carattere libero, di un'«énonciation collectif»:¹⁰¹ «ce que l'écrivain tout seul dit constitue déjà une action commune, et ce qu'il dit ou fait est nécessairement politique, même si les autres ne sont pas d'accord.»¹⁰² Tale libertà si attua non nei confronti di modelli ed estetiche acquisite dal consumo mediale, e che i cineamatori tentano a volte anche inconsciamente di imitare; ma nei riguardi degli stringenti margini produttivi imposti nel cinema industriale. Se in Kafka tale meccanismo si attua nello scrivere (dunque l'accento è posto non sulla scrittura, ma sull'azione che la produce) – parimerito, nel cinema amatoriale ciò avviene nel guardare – o meglio, nel filmare. Vedremo ora perché il cinema amatoriale che abbiamo definito quale atto situato e relazionale, si configura quale oggetto prediletto per quell'idea di archivio metamoderno che mi accingo a esporre.

1.2.1 Che cos'è l'Archivio?

«Non cominciamo con l'inizio, nemmeno con l'archivio. Ma con la parola “archivio” - e grazie all'archivio di una parola così familiare»¹⁰³ scrive Derrida in

⁹⁸ Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka: Pour une littérature mineure*, cit., p. 30.

⁹⁹ *Ivi*, p.31.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² *Ibidem*

¹⁰³ J. Derrida, *Mal d'Archivio. Un'impressione freudiana*, cit., p. 11.

uno dei testi fondanti (e su cui torneremo spesso) di quello che Terry Cook – rifacendosi alla tassonomia scientifica di Thomas Khun – identifica come «paradigm shift»¹⁰⁴ della scienza archivistica e, inoltre, dell’idea stessa di archivio. Scopo del presente paragrafo è quello di fissare una interpretazione concettuale di archivio, che rigore metodologico impone di (tentare di) definire prima di procedere. Infatti, la parola archivio è sempre più ampiamente utilizzata e nei contesti più disparati: si pensi oggi agli “archivi” delle applicazioni di messagistica come WhatsApp o dei social network come Instagram; ai servizi di cloud-storage come iCloud, Dropbox, OneDrive, Google Drive; icasticamente a come venga indicata in italiano quella categoria di dispositivi, come gli Hard Disk e gli SSD, che se in inglese sono *storage-devices* in italiano diventano “dispositivi di archiviazione”; al fatto che persino un tool rivoluzionario come ChatGPT abbia la sua funzione di archiviazione delle chat. Proprio in virtù dell’utilizzo spesso scriteriato del termine – e in particolare del verbo derivato, archiviare, che è quasi sempre sinonimo di “mettere da parte, mettere di lato” – l’archivio sfugge all’incasellamento di una concettualizzazione definitiva. Impresa ardua, fosse utopica.

Ebbene, per quanto riguarda l’archivio, Freud non sarebbe mai giunto a formare un concetto degno di questo nome. E del resto nemmeno noi. Non abbiamo un concetto, soltanto una impressione, una serie di impressioni associate a una parola. Oppongo qui il rigore del concetto alla vaghezza o all’imprecisione aperta, alla relativa indeterminazione di una simile nozione. «Archivio» è soltanto una nozione, una impressione associata a una parola e per la quale Freud e noi non abbiamo alcun concetto. Abbiamo soltanto una impressione, un’impressione insistente attraverso il sentimento instabile di una figura mobile, di uno schema o di un processo in-finito o indefinito.¹⁰⁵

¹⁰⁴ T. Cook, *Archival science and postmodernism: new formulations for old concepts*, cit.

¹⁰⁵ J. Deridda, *Mal d’Archivio. Un’impressione freudiana*, op. cit., p.41.

Questa instabilità, questa inafferrabilità del concetto-nozione può tornare utile e rivelarsi costitutiva dell'archivio che in queste pagine cercherò di descrivere. Ma da cosa deriva questa *impressione* di cui ci parla Derrida? In primis, dall'etimologia della parola stessa, conservata fortunatamente anche nelle altre lingue europee di riferimento per gli studi in materia¹⁰⁶

The word archive derives from the Latin *archivum*, denoting a 'public building' and 'record', and the Greek *archeion*, literally 'place of the *archon* [superior magistrate]'. Both in turn derive from the word *arche* which has multiple meanings including 'origin', 'power' and 'beginning'.¹⁰⁷

Questo ci invita a mettere a fuoco due aspetti: l'importanza politica dell'archivio, e la problematica estensione dell'attenzione ad archivi non cartacei e non istituzionali che accompagna gli studi archivistici, soprattutto italiani, i quali, canonicamente, tendono a considerare nelle loro riflessioni solo gli archivi così detti storici, secondo una posizione che può essere così riassunta:

In effetti, la parola "archivio" si riferisce esplicitamente e inequivocabilmente al complesso organico di documenti prodotti da un determinato ente (soggetto produttore) nell'esercizio delle sue funzioni istituzionali.¹⁰⁸

Posizione che si fonda inoltre sulla distinzione tra:

"archivio corrente" per indicare la documentazione in corso di trattazione da parte di un ente;

¹⁰⁶ Tengo presenti in particolare Inglese [archive], Francese [archive], Tedesco [archiv] – in quanto lingue di alcune delle tradizioni archivistiche più forti e a cui faccio riferimento nel cercare di delineare il 'mio' archivio, come Francia, Australia, Canada, USA, Germania.

¹⁰⁷ R. Edmondson, *Audiovisual Archiving: Philosophy and Principles*, Parigi, UNESCO, 2004, p. 15.

¹⁰⁸ P. Carucci, M. Guercio, *Manuale di Archivistica*, Roma, Carocci, 2008, p.77.

“archivio di deposito” per indicare la documentazione relativa ad affari conclusi ma ancora suscettibile di trattazione, [...];

“archivio storico” per indicare la documentazione che, dopo la valutazione per lo scarto, risulta destinata alla conservazione permanente e viene gestita per finalità prevalentemente di ricerca e, dunque, come bene culturale.¹⁰⁹

Anche da questa tripartizione diacronica ricaviamo elementi importanti: la natura temporale dell'archivio, e la sua vocazione e apertura alla ricerca. Come è facile intuire, ancora questa concezione risulta limitante e inattuale, a fronte dell'esistenza di Archivi di natura molto distante da quelli così concepiti – quali quelli di cinema amatoriale. Per una interpretazione più estensiva, può tornare utile rivolgerci agli studi internazionali.

La “Universal Declaration on Archives (UDA)”, adottata il 10 Novembre 2011 durante la 36esima sessione della Conferenza Generale UNESCO, stabilisce:

Archives record decisions, actions and memories.

Archives are a unique and irreplaceable heritage passed from one generation to another.

Archives are managed from creation to preserve their value and meaning. They are authoritative sources of information underpinning accountable and transparent administrative actions. They play an essential role in the development of societies by safeguarding and contributing to individual and community memory. Open access to archives enriches our knowledge of human society, promotes democracy, protects citizens' rights and enhances the quality of life.¹¹⁰

Non senza conservare alcune ambiguità (cosa si intende con *decisioni, azioni e memorie*?) questa dichiarazione, allargando la prospettiva del nostro oggetto di

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 185.

¹¹⁰ Universal Declaration on Archives (UDA), consultabile sul sito dell'International Council on Archives (ICA) <https://www.ica.org/resource/universal-declaration-on-archives-uda/> (Ultimo accesso 21/05/2025)

indagine, ne esplicita ulteriori caratteristiche quali l'ereditarietà generazionale, la vocazione alla preservazione di valore e significato, la sua autorità quale fonte, e il suo ruolo sociopolitico quale catalizzatore, organizzatore e conservatore di memoria, collettiva e privata. Nel seguito della UDA sono chiariti ulteriori aspetti fondamentali, su tutti: «The diversity of archives in recording every area of human activity»¹¹¹ e «The multiplicity of formats in which archives are created including paper, electronic, audiovisual and other types»¹¹², particolarmente importanti ai fine della mia dissertazione. Questa definizione, molto più aperta, testimonia un'evoluzione di questo concetto, molto più accentuata all'estero che in Italia, almeno nelle elaborazioni teoriche.

1.2.2. Archivio e patrimonio culturale in Italia: un inquadramento giuridico-legislativo.

Avendo condotto questa ricerca nel contesto di un corso di dottorato legato a doppio filo al patrimonio culturale (e fondato sui due assi della sua preservazione e della sua produzione), ritengo importante approcciare, prima di proseguire, la questione da una prospettiva epistemologica che tenga presente anche questa derivazione, specialmente riferita al contesto legislativo italiano. Come evidenziato da Carucci, il testo di riferimento è il non poco ambiguo e lacunoso *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, approvato con D.Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, che «ha il suo fondamento negli artt. 9 e 117 della Costituzione»¹¹³ dai quali si può evincere l'attenzione riservata giuridicamente alla promozione di «cultura» e «ricerca scientifica e tecnica», e alla «tutela» di «paesaggio» e «patrimonio storico e artistico della Nazione»¹¹⁴ nella fattispecie demandando agli organi statali l'onere – meglio specificato all' Art. 117 – di «tutela dell'ambiente, dell'ecosistema e dei beni culturali»¹¹⁵ e rimandando di fatto alla «legislazione concorrente tra Stato e Regioni la valorizzazione dei beni culturali e ambientali e la promozione e

¹¹¹ *Ibidem.*

¹¹² *Ibidem.*

¹¹³ P. Carucci, M. Guercio, *Manuale di Archivistica*, cit., p. 29.

¹¹⁴ Costituzione della Repubblica Italiana, Art. 9.

¹¹⁵ Costituzione della Repubblica Italiana, Art. 117.

organizzazione di attività culturali».¹¹⁶ Rifacendosi a questi articoli, il succitato *Codice* stabilisce implicitamente una triplice funzione degli enti pubblici nei confronti dei beni culturali: tutela, valorizzazione e conservazione, esplicitati all'art.1.

Al comma 2 troviamo infatti affermato

2. la tutela e la valorizzazione del patrimonio culturale concorrono a preservare la memoria della comunità nazionale e del suo territorio e a promuovere lo sviluppo della cultura.¹¹⁷

E quindi, nei commi successivi:

3. Lo Stato, le regioni, le città metropolitane, le province e i comuni assicurano e sostengono la conservazione del patrimonio culturale e ne favoriscono la pubblica fruizione e la valorizzazione.¹¹⁸

4. Gli altri soggetti pubblici, nello svolgimento della loro attività, assicurano la conservazione e la pubblica fruizione del loro patrimonio culturale.¹¹⁹

5. I privati proprietari, possessori o detentori di beni appartenenti al patrimonio culturale, [...] sono tenuti a garantirne la conservazione.¹²⁰

6. Le attività concernenti la conservazione, la fruizione e la valorizzazione del patrimonio culturale indicate ai commi 3, 4 e 5 sono svolte in conformità alla normativa di tutela.¹²¹

¹¹⁶ P. Carucci, M. Guercio, *Manuale di Archivistica*, cit., p. 29.

¹¹⁷ D.Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Art. 1, comma 2.

¹¹⁸ *Ivi*, Art. 1, comma 3.

¹¹⁹ *Ivi*, Art. 1, comma 4.

¹²⁰ *Ivi*, Art. 1, comma 5.

¹²¹ *Ivi*, Art. 1, comma 6.

Sebbene coerentemente con questa formulazione «sarebbe stato logico aspettarsi un'articolazione della disciplina in tre titoli, dedicati rispettivamente alla tutela, alla conservazione e alla valorizzazione»¹²², il *Codice* dà maggior rilievo alla bipartizione funzionale tra tutela, come all'art. 3 («La tutela consiste nell'esercizio delle funzioni e della disciplina delle attività dirette, sulla base di una adeguata attività conoscitiva, ad individuare il patrimonio culturale e a garantirne la protezione e la conservazione per fini di pubblica fruizione»)¹²³ e valorizzazione, definita all'art. 6:

1. La valorizzazione consiste nell'esercizio delle funzioni e nella disciplina delle attività dirette a promuovere la conoscenza del patrimonio culturale e ad assicurare le migliori condizioni di utilizzazione e fruizione pubblica del patrimonio stesso, anche da parte delle persone diversamente abili, al fine di promuovere lo sviluppo della cultura. Essa comprende anche la promozione ed il sostegno degli interventi di conservazione del patrimonio culturale. [...]

2. La valorizzazione è attuata in forme compatibili con la tutela e tali da non pregiudicarne le esigenze.

3. La Repubblica favorisce e sostiene la partecipazione dei soggetti privati, singoli o associati, alla valorizzazione del patrimonio culturale.¹²⁴

Il codice inserisce «la conservazione nell'ambito del Titolo I dedicato alla tutela.»¹²⁵ Troviamo infatti la seguente definizione (Art.29):

¹²² P. Carucci, M. Guercio, *Manuale di Archivistica*, cit., p. 30.

¹²³ D.Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Art. 3, comma 1.

¹²⁴ *Ivi*, Art. 6.

¹²⁵ *Ibidem*.

1. La conservazione del patrimonio culturale è assicurata mediante una coerente, coordinata e programmata attività di studio, prevenzione, manutenzione e restauro.

2. Per prevenzione si intende il complesso delle attività idonee a limitare le situazioni di rischio connesse al bene culturale nel suo contesto.

3. Per manutenzione si intende il complesso delle attività e degli interventi destinati al controllo delle condizioni del bene culturale e al mantenimento dell'integrità, dell'efficienza funzionale e dell'identità del bene e delle sue parti.

4. Per restauro si intende l'intervento diretto sul bene attraverso un complesso di operazioni finalizzate all'integrità materiale ed al recupero del bene medesimo, alla protezione ed alla trasmissione dei suoi valori culturali. [...]

5. Il Ministero definisce, anche con il concorso delle regioni e con la collaborazione delle università e degli istituti di ricerca competenti, linee di indirizzo, norme tecniche, criteri e modelli di intervento in materia di conservazione dei beni culturali.¹²⁶

Nel *Codice* tali funzioni sono demandate prevalentemente (se non esclusivamente) agli enti pubblici (statali, regionali, locali, anche in concorrenza tra loro), ove solo per la valorizzazione è prevista e incentivata «la partecipazione dei soggetti privati.»¹²⁷ Sebbene ci aiuti a determinare gli obblighi di tutela, conservazione e valorizzazione nei confronti dei beni culturali, questa impostazione – assolutamente coerente con la concezione italiana di archivio che lo stesso *Codice* richiama agli Artt. 41-44 – è tuttavia sintomo di una deficienza descrittiva ove sembra ignorare o

¹²⁶ *Ivi*, art. 29.

¹²⁷ *Ivi*, art. 6, comma 3.

sottovalutare il ruolo ricoperto dagli enti, in particolare gli archivi, privati. Difetto che sembra in parte arginato dall'Art. 10, il quale, nel delineare i beni culturali, oggetti della tutela (e quindi della conservazione e della valorizzazione), contempla anche:

le cose immobili e mobili che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico particolarmente importante, appartenenti a soggetti diversi da quelli indicati al comma 1¹²⁸ [Stato, regioni, enti pubblici territoriali, enti ed istituti pubblici e persone giuridiche private senza fine di lucro]

gli archivi e i singoli documenti, appartenenti a privati, che rivestono interesse storico particolarmente importante¹²⁹

le cose immobili e mobili, a chiunque appartenenti, che rivestono un interesse particolarmente importante a causa del loro riferimento con la storia politica, militare, della letteratura, dell'arte, della scienza, della tecnica, dell'industria e della cultura in genere, ovvero quali testimonianze dell'identità e della storia delle istituzioni pubbliche, collettive o religiose.¹³⁰

Occupandomi qui di archivi audiovisivi, mi preme evidenziare già da ora che sono inoltre considerati beni culturali «le fotografie, con relativi negativi e matrici, le pellicole cinematografiche ed i supporti audiovisivi in genere, aventi carattere di rarità e di pregio»¹³¹, ma escluse allorquando «siano opera di autore vivente o la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquanta anni».¹³² Quest'ultima nota è importante, in quanto appone un limite temporale. Un'eccezione a tale esclusione sembra concessa però in relazione all'Art. 65, che regola l'uscita definitiva dal territorio

¹²⁸ *Ivi*, art. 10, comma 3a.

¹²⁹ *Ivi*, art. 10, comma 3b.

¹³⁰ *Ivi*, art. 10, comma 3d.

¹³¹ *Ivi*, art. 10, comma 4e.

¹³² *Ivi*, art. 10, comma 5.

nazionale dei beni culturali, a termine del quale sono comprese nel novero di questi anche:

le fotografie, con relativi negativi e matrici, gli esemplari di opere cinematografiche, audiovisive o di sequenze di immagini in movimento, le documentazioni di manifestazioni, sonore o verbali, comunque realizzate, la cui produzione risalga ad oltre venticinque anni¹³³

Eccezione che consente di allargare, almeno in via teorica, il conteggio dei beni culturali audiovisivi. In ogni caso, il riconoscimento è sempre subordinato alla dichiarazione di interesse culturale, regolamentata dagli Artt. 12 – 16 e quindi soggetto a una valutazione da parte degli enti competenti, nella fattispecie le soprintendenze (torneremo su questo punto nei paragrafi dedicati agli Archivi audiovisivi e agli archivi di cinema amatoriale).

In Francia, di contro, l'equivalente del nostro *Codice*, il *Code du patrimoine* del 20 febbraio 2004, dedica un'intera sezione, il *Livre II*, agli Archivi, così definendoli

Les archives sont l'ensemble des documents, y compris les données, quels que soient leur date, leur lieu de conservation, leur forme et leur support, produits ou reçus par toute personne physique ou morale et par tout service ou organisme public ou privé dans l'exercice de leur activité.¹³⁴

Oltre a denotare una maggiore attenzione riservata all'argomento visto il risalto dedicatogli, questo approccio rispecchia una concezione molto più estesa dell'idea di archivio, più facile da ricondurre agli archivi audiovisivi (e non è un caso che, come vedremo, questa tipologia di archivio appaia inizialmente proprio in Francia). Inoltre, viene subito riconosciuta la coesistenza di archivi pubblici e archivi privati,

¹³³ *Ivi*, art. 11, comma 1f.

¹³⁴ Ordonnance n° 2004-178 du 20 février 2004, Code du patrimoine, Art. L211-1, Modificato dalla LOI n°2016-925 du 7 juillet 2016 - art. 59.

che vengono identificati semplicemente per esclusione, come quelli cioè che non rientrano tra i pubblici.¹³⁵

Spero di aver così ricostruito in maniera convincente una prima definizione operativa di archivio, evidenziando come, almeno da un punto di vista legislativo, questo tipo di istituzione rimanga per certi aspetti ambigua e sfuggente, almeno in Italia – evidenziando l'importanza di un dibattito e di una riflessione attivi sul tema. Possiamo sintetizzare e anticipare che, dunque, il nostro archivio si situa all'incrocio ideale tra una visione all'italiana che pone il focus sul ruolo degli enti nella triplice funzione di tutela, conservazione e valorizzazione dei beni culturali e una interpretazione *à la française* che riconosce parte di questi compiti all'archivio, inteso come generico insieme di documenti – nel nostro caso, di documenti in qualche modo riconoscibili quali beni culturali.

1.2.3. Archivi Audiovisivi

Per quanto strano a dirsi, i manuali di archivistica generale (come quello di Carucci e Guercio) e i testi teorici (come quelli di Cook che vedremo in seguito), tengono poco conto delle fonti audiovisive, considerate tutt'al più nella loro funzione ancillare e supplementare rispetto alla documentazione cartacea ufficiale. La questione teorica sull'archivio audiovisivo sorge con molto ritardo, come nota anche Susan Aasman:

Although Cook (2012) acknowledges the profound influence of technologies of record making, he does not take into account the advent of audiovisual records and how these affected archival practices over the years. [...] As noted, until well into the twentieth century the emphasis in archiving was on textual records: films were mostly absent.¹³⁶

¹³⁵ Cfr. *ivi*, Article L211-5.

¹³⁶ S. Aasman, *Saving Private Reels: Archival Practices and Digital Memories (Formerly Known as Home Movies) in the Digital Age*, in L. Rascaroli, G. Young, B. Monahan (a cura di), *Amateur Filmmaking: The Home Movie, the Archive, the Web*, cit., pp. 247-248.

Un seminale tentativo di sistematizzare una riflessione che vada a esplorare questo terreno in una prospettiva filosofica e teorica si trova in un pamphlet intitolato *Audiovisual Archiving: Philosophy and Principles*, pubblicato dall'UNESCO a firma di Roy Edmondson. Cosa si intende, intanto, per documento audiovisivo? Anche questo appare difficile da definire:

There are many definitions of, and assumptions about, these terms, which are variously seen to encompass (a) moving images, both film and electronic (b) audio-slide presentations (c) moving images and/or recorded sounds in various formats (d) radio and television (e) still photographs and graphics (f) video games (g) CD ROM multimedia (h) anything projected on a screen (i) all of these.¹³⁷

Questi documenti, insieme, vanno a costruire il patrimonio audiovisivo («Audiovisual heritage»)¹³⁸ Nel testo di Edmondson vengono quindi rilevati e affrontati alcuni dei problemi teorici ed epistemologici di una teoria archivistica degli audiovisivi. Seguendo le istanze della *Recommendation for the Safeguarding and Preservation of Moving Images* adottata il 27 Ottobre 1980, dalla Conferenza Generale UNESCO,¹³⁹ Edmondson – riconoscendo che «In many – perhaps most – countries it is no longer necessary to plead that films and recordings merit preservation and require the proper storage and other facilities for their survival»¹⁴⁰ – evidenzia la pregnanza di una riflessione secondo un metodo che consideri gli archivi audiovisivi quali specie a sé, seguendo criteri utili a individuare le specificità di una professionalità non vista come «*specialized subset of an existing profession, such as the other collecting or custodial professions of archival science, librarianship or museology, though it is closely related to them*»¹⁴¹ ma quale

¹³⁷ R. Edmondson, *Audiovisual Archiving: Philosophy and Principles*, Parigi, UNESCO, 2004, p. 22.

¹³⁸ *Ivi*, p. 21.

¹³⁹ *Recommendation for the Safeguarding and Preservation of Moving Images* adottata il 27 Ottobre 1980, dalla Conferenza Generale UNESCO Consultabile sul sito ufficiale dell'UNESCO <https://www.unesco.org/en/legal-affairs/recommendation-safeguarding-and-preservation-moving-images> [Ultimo accesso 03/06/25]

¹⁴⁰ R. Edmondson, *Audiovisual Archiving: Philosophy and Principles*, cit., p. 3

¹⁴¹ *Ivi*, p. 6

«profession in its own right».¹⁴² L'importanza di questa posizione si impone nell'individuazione di alcune criticità specifiche riguardanti gli archivi audiovisivi, che emergono soprattutto dalla pratica. Motivo per cui l'autore propone di riflettere su «*what is actually the case, rather than invent or impose theories or constructs: to be descriptive rather than prescriptive*»,¹⁴³ approccio pratico-teorico particolarmente adatto a una meditazione di questo tipo, non a caso seguito anche da altri autori che si sono occupati nel particolare di cinema amatoriale da una prospettiva da archivisti, come Caneppele e Simoni e che anche io ho deciso di seguire. Una riflessione su questi archivi, infatti, scaturisce meglio «from the nature of the audiovisual media»¹⁴⁴ che dal semplice applicare a essi i principi d'analogia con le altre *collecting e custodial professions*. Un'importante problematica tra quelle individuate da Edmondson riguarda la distinzione tra il film quale contenuto estetico-intellettuale e il suo supporto fisico, che detiene a sua volta un «Artefact value».¹⁴⁵ I supporti, infatti, «are now beginning to be perceived as artefacts requiring very different perceptions and handling».¹⁴⁶ Questo punto, tutt'altro che secondario, diventa essenziale per esempio nella discussione a proposito dei beni culturali. Essi sono infatti normalmente distinti tra materiali e immateriali, così intendendo

practices, representations, expressions, knowledge, skills – as well as the instruments, objects, artefacts and cultural spaces associated therewith – that communities, groups and, in some cases, individuals recognize as part of their cultural heritage. This intangible cultural heritage, transmitted from generation to generation, is constantly recreated by communities and groups in response to their environment, their interaction with nature and their history, and provides them with a

¹⁴² *Ibidem.*

¹⁴³ *Ibidem.*

¹⁴⁴ *Ibidem.*

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 4..

¹⁴⁶ *Ibidem.*

sense of identity and continuity, thus promoting respect for cultural diversity and human creativity.¹⁴⁷

Essi comprendono:

- (a) oral traditions and expressions, including language as a vehicle of the intangible cultural heritage;
- (b) performing arts;
- (c) social practices, rituals and festive events;
- (d) knowledge and practices concerning nature and the universe;
- (e) traditional craftsmanship.¹⁴⁸

Il caso dei film è emblematico, in quanto, come sottolineato da Edmondson, e come facilmente intuibile, entrambi gli aspetti – materiale e immateriale – sono presenti. Edmondson individua i compiti dell'archivio audiovisivo, ossia *Preservation* e *Access*, che possono essere ricondotti facilmente a quanto visto nel Codice italiano a proposito di tutela, conservazione (*preservation*) e valorizzazione (*access*). Interessante come l'archivista colga l'inscindibilità dei due aspetti:

Preservation and access are two sides of the same coin [...] they are so interdependent that access can be seen as an integral part of preservation. [...] Preservation is necessary to ensure permanent accessibility; yet preservation is not an end in itself. Without the objective of access it has no point.¹⁴⁹

Sintetizzando: «preservation is the totality of things necessary to ensure then permanent accessibility».¹⁵⁰ È proprio in questa natura ibrida che risiede a mio

¹⁴⁷ *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage* adottata a Parigi il 17 ottobre 2003, Art. 2 dalla Conferenza Generale UNESCO. Consultabile sul sito ufficiale dell'UNESCO <https://www.unesco.org/en/legal-affairs/convention-safeguarding-intangible-cultural-heritage> [Ultimo accesso 03/06/25]

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ R. Edmondson, *Audiovisual Archiving: Philosophy and Principles*, cit., p.19

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 20.

avviso l'interesse specifico di questa tipologia di archivi, ed essa emergerà ancora più evidente a proposito del cinema amatoriale.

1.2.4. La riflessione filosofica novecentesca sull'Archivio

La riflessione sugli archivi e sulla loro natura di dispositivi capaci di rimediare i propri contenuti per costruire discorsi politici, sociali, culturali e relativi alla memoria (individuale e collettiva) divampa nel secolo scorso, quando due dei maggiori pensatori francesi si confrontano con questo tema. Mi sembra dunque necessario e non ridondante fare almeno un breve accenno alle riflessioni di Foucault e Derrida, di cui pressoché ogni posteriore discorso sull'archivio costituisce un proseguimento.

Nel suo imprescindibile *L'archéologie du savoir*, pietra miliare dell'epistemologia novecentesca, Foucault sviluppa un concetto di archivio che – per quanto più attinente alla sfera della ricerca teorica che al campo della conservazione di beni/documenti – ha finito per influenzare in maniera determinante le esperienze archivistiche a seguire.

L'archivio è anzitutto la legge di ciò che può essere detto, il sistema che governa l'apparizione degli enunciati come avvenimenti singoli. Ma l'archivio è anche ciò che fa sì che tutte queste cose dette non si ammucchino all'infinito in una moltitudine amorfa, non si inscrivano in una linearità senza fratture, e non scompaiano solo per casuali accidentalità esterne; ma che si raggruppino in figure distinte, si compongano le une con le altre secondo molteplici rapporti, si conservino o si attenuino secondo regolarità specifiche; ciò che fa sì che non retrocedano con lo stesso passo del tempo, ma che alcune che brillano forte come stelle vicine ci vengano in realtà da molto lontano, mentre altre nostre contemporanee sono già di un estremo pallore. L'archivio non è ciò che salva, malgrado la sua fuga immediata, l'evento dell'enunciato e conserva il suo stato civile di evaso per le memorie future; è ciò che, alla radice stessa dell'enunciato-evento, e nel

corpo in cui si dà, definisce fin dall'inizio il sistema della sua enunciabilità.¹⁵¹

Se per l'autore gli enunciati sono funzioni del pensiero storicizzato che scaturiscono in un discorso, e dunque il suo archivio è a sua volta funzione epistemologica di questo sistema, non è tuttavia difficile traslare l'idea al nostro archivio, come è stato fatto anche da altri autori¹⁵² che diventa così – *mutatis mutandis* – sistema dinamico e fecondo, sperimentale e per di più necessario di incontro, scontro e confronto tra i vari «enunciati» che esso contiene. Ecco che il vero scopo di un archivio si configura allora come quello di incubatore di connessioni, rapporti, relazioni, collisioni da cui far scaturire significati, per dare senso ai suoi stessi contenuti, anzi fornire la condizione stessa della loro esistenza. Un primo accenno: archivio come processo. Se l'interpretazione foucaultiana ci aiuta a fondare un'idea di archivio come luogo di mediazione e costruzione del sapere, è con Derrida che – in continuità con questo discorso – si evincono in maniera più esplicita le implicazioni politiche contenute *in nuce* in questa interpretazione. L'archivio si manifesta qui infatti quale luogo di mediazione e costruzione del potere. Il testo è denso, complesso, ma cerco di estrarre – sperando di non decontestualizzare – alcuni passaggi. Innanzitutto, che cos'è il Mal d'archivio (*Mal d'archive*) di cui al titolo:¹⁵³

[...] mal d'archivio richiama senza dubbio un sintomo, una sofferenza, una passione: l'archivio del male ma anche ciò che distrugge, deporta o trascina via il principio dell'archivio, cioè il male radicale. Si leva allora infinito, fuori dalle proporzioni, sempre un'istanza, "nel male

¹⁵¹ M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, trad. G. Bogliolo, Milano, BUR, 2009 [ed. orig. *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969], p. 120.

¹⁵² Tra i tanti, si vedano alcuni particolarmente rilevanti: C. Steedman, *Dust: The Archive and Cultural History*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2001; T. Cook, *Archival Science and Postmodernism: New Formulations for Old Concepts*, in «Archival Science», vol. 1, n. 1 (2001), pp. 3–24; W. Ernst, J. Parikka, (a cura di), *Digital Memory and the Archive*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013.

¹⁵³ Il titolo originale della conferenza, da cui viene successivamente redatto il saggio, era *Le concept d'archive. Une impression Freudienne*. Conferenza tenuta il 5 Giugno 1994, a Londra, per il convegno *Memory: The Question of Archives*.

d'archivio", l'attesa senza orizzonte d'attesa, l'impazienza assoluta di un desiderio di memoria.¹⁵⁴

Tensione irrisolvibile tra pulsione di vita (ἔρως) e pulsione di morte (θάνατος); tra la volontà di conservare, tutelare, difendere nella memoria e l'impulso alla distruzione e alla cancellazione della stessa. *Oscillazione* costante e incessante, tra i due estremi, che caratterizza in maniera inconciliabile l'archivio – ogni archivio, e nello specifico del caso trattato dal filosofo francese l'archivio della ψυχή, cioè la psicanalisi, archivio freudiano da cui Derrida prende spunto per la sua digressione. In cosa consiste la pulsione di morte di questo Mal d'archivio? Semplificando, è la pulsione all'oblio, al dimenticare, che va da sé, è inseparabile da quella al ricordare: «la pulsione di morte è in primo luogo *anarchivica*, si potrebbe dire, *archiviolitica*.¹⁵⁵ Distruttrice d'archivio lo sarà sempre stata, per vocazione silenziosa». ¹⁵⁶ Perché per sua stessa natura l'archivio seleziona, e nel selezionare, consegna a un *al di fuori* (che esige per esistere), essendo per sua stessa natura *ipomnestico*; e proprio in questa sua struttura ontologica risiede il suo impulso alla (auto)distruzione:

direttamente in ciò che permette e condiziona l'archiviazione, non troveremo mai niente altro che ciò che espone alla distruzione, e in verità minaccia di distruzione, introducendo a priori l'oblio e l'archiviolitica nel cuore del monumento. Nello stesso "par coeur". L'archivio lavora sempre e *a priori* contro sé stesso.¹⁵⁷

Ed è qui che risiede la potenza e la responsabilità politica dell'archivio. Se esso ha la facoltà di decidere cosa ricordare, ha anche quella di decidere cosa dimenticare e cancellare – distruggere:

¹⁵⁴ J. Derrida, *Mal d'archivio*, cit., p. 3.

¹⁵⁵ *Archiviolitique*, neologismo derridiano formato da *archive* + *politique*, ma che richiama, mi sembra, anche la *violence* dell'archivio, su cui Derrida si sofferma.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 21.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 22.

Nessun potere politico senza controllo dell'archivio, se non della memoria. La democratizzazione effettiva si misura sempre con questo criterio essenziale: la partecipazione e l'accesso all'archivio, alla sua costituzione e alla sua interpretazione.¹⁵⁸

E per lo stesso principio, per questo suo determinare non tanto quello che è esistito, ma quello che è stato conservato e – dunque – consegnato al futuro, passaggio fondamentale, l'archivio non è mai rivolto al passato. Anzi, al contrario, la questione dell'archivio:

È una questione di avvenire, la domanda dell'avvenire stesso, la domanda di una risposta, di una promessa e di una responsabilità per il domani. L'archivio, se vogliamo sapere quello che avrà voluto dire, lo sapremo soltanto nel tempo a venire. Forse. Non domani ma nel tempo a venire, tra poco o forse mai.¹⁵⁹

Idea che si ricollega a quanto visto a proposito dell'archivio foucaultiano. Questo legame con il futuro, questo suo farsi promessa, viene chiamato da Derrida *messianicità spettrale*. Il tema dello spettro, mutuato da Marx,¹⁶⁰ è centrale in tutta la tarda riflessione del pensatore francese: se in Marx lo spettro era un'entità proveniente dal futuro, per Derrida esso non ha tempo: proprio per la sua natura di *revenant*, esso non è mai né passato, né presente; né vivo, né morto; né presente, né assente: ed è proprio per questo che «la struttura dell'archivio è spettrale. Lo è a priori: né presente né assente "in carne e ossa", né visibile né invisibile, traccia che rinvia sempre a un altro il cui sguardo non potrebbe essere incrociato [...]».¹⁶¹ L'emblema di questo tipo di spettro è quello del padre di Amleto, personaggio-icona fondamentale nell'elaborazione degli *Spectres de Marx*,¹⁶² che diventa la

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 14.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 48.

¹⁶⁰ «Uno spettro si aggira per l'Europa: lo spettro del comunismo.» K. Marx, F. Engels, *Manifest der Kommunistischen Partei*, Londra, 1848.

¹⁶¹ J. Derrida, *Mal d'archivio*, cit., p. 104

¹⁶² Cfr. id., *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Parigi, Galilée, 1993.

personificazione stessa della memoria che non viene abbandonata. Lo spettro ritorna sempre, come monito del passato pendente sul futuro, come promessa, come pegno:

Questa tecnica archivistica ha comandato ciò che nel passato stesso istituiva e costituiva qualsiasi cosa che fosse come anticipazione dell'avvenire. E come scommessa. L'archivio è sempre stato un pegno, e come ogni pegno, un pegno d'avvenire. In modo più triviale: non si vive più nello stesso modo quello che non si archivia più nello stesso modo. Il senso archiviabile si lascia anche e in anticipo co-determinare dalla struttura archiviante.¹⁶³

Come lo spettro, l'archivio è una presenza-assenza, che si sottrae alla temporalità lineare: «Adieu, adieu, adieu. Remember me.»¹⁶⁴, è il monito dello spettro. «The time is out of joint»¹⁶⁵ (Il tempo è fuori dai cardini) la constatazione di Amleto. Ed è questo tempo scardinato, per Derrida, il tempo dello spettro – e, dunque, dell'archivio. L'archivio derridiano – incrociandosi con quello foucaultiano – lungi dall'essere un deposito neutro, è attraversato da questa logica spettrale, dove ogni traccia conserva in sé una promessa e una minaccia di ritorno, di riemersione del rimosso e di rimozione del rimosso. E qual è, per Derrida, l'arte dei fantasmi? Il cinema. Nel film-intervista *Ghost Dance* Derrida dice: «Être hanté par un fantôme, c'est avoir la mémoire de ce qu'on n'a jamais vécu au présent»¹⁶⁶ e più avanti: «Le cinéma est un art de la *fantomachie*, si vous voulez. Et je crois que le cinéma, quand on ne s'y ennue pas, c'est ça. C'est un art de laisser revenir les fantômes.»¹⁶⁷ E se, dunque, l'archivio è uno spettro, e il cinema è l'arte degli spettri e del loro ritorno, risulterà evidente come questo discorso porti a una formulazione e a una legittimazione filosofica dell'importanza cruciale rivestita dagli archivi di cinema nel proiettare questi spettri verso il futuro, e non conservarli quali tracce del passato. E il ruolo del cinema amatoriale, per ora solo Spettro incipiente in queste pagine?

¹⁶³ J. Derrida, *Mal d'archivio*, cit., pp. 29-30

¹⁶⁴ W. Shakespeare, *Hamlet*, Atto I, Scena V, v. 98.

¹⁶⁵ *Ivi*, v. 210.

¹⁶⁶ *Ghost Dance*, regia di Ken McMullen, con Jacques Derrida, Channel 4 / ZDF, 1983.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

Il existe ainsi des films de famille que l'on ne peut plus voir, soit parce qu'ils rappellent des moments que l'on préfère oublier [...], soit parce qu'ils rappellent des moments de bonheur perdus. ou parce que ce sont des moments de bonheur perdus.¹⁶⁸

Oltre all'essere portatori di una bellezza sia estetica che affettiva, legata al riemergere dei momenti conservati, i film amatoriali (e specie quelli di famiglia) mantengono la *spettralità* di una memoria dolorosa poiché mai più presente, ma sempre ritornante:

«D'une façon générale le film de famille crée un rapport très fort au temps passé; Hervé Guibert a bien senti comment, derrière ces images futiles, ce c'est "plus cruellement, l'histoire de la dégradation des corps" et le visionnement d'un film de famille est en général "angoissé et porteur de mort:

- Il s'est suicidé Robert...,
- Il a eu les jambes coupées Edouard,
- Il y a beaucoup de gens morts là-dedans"¹⁶⁹»

E sulle stesse coordinate si muove Paolo Simoni, che scrive:

Il ruolo delle immagini filmate è di combattere una lotta destinata alla disfatta. L'oblio prenderà in ogni caso il sopravvento. Per il cineasta (e per ognuno) è già difficile sfogliare vecchi album e commentare fotografie in posa di persone a stento riconoscibili, anche se appartengono alla famiglia. I film aggiungono il movimento e paiono trattenere di più, qualche traccia di quelle vite (oppure al contrario inducono a pensare che l'elegia della memoria e l'elegia dell'oblio coincidano).¹⁷⁰

¹⁶⁸ R. Odin, *Le film de famille dans l'institution familiale*, cit., p. 34.

¹⁶⁹ H. Guibert, *Photo animée*, in H. Guibert, *L'image phantôme*, Parigi, Éditions de Minuit, 198, pp. 47-52, citato in R. Odin, *Le film de famille dans l'institution familiale*, cit., p. 34.

¹⁷⁰ P. Simoni, *La morte al lavoro. E in vacanza. Film di famiglia, tra riscoperta e oblio* in «Cinegrafie», anno XV, n° 16, 2003, p.3.

Citando il commento di un film amatoriale intitolato *Mort à Vignole* «On a beaucoup répété que le cinéma filmait la mort au travail. C'est encore plus vrai avec ces images granuleuses, fourmillant à l'écran comme la vermine à l'assaut des corps et des visages»¹⁷¹ apre anche considerazioni estetiche su questa tensione spettrale del cinema amatoriale.

1.2.5. I paradigmi archivistici di Terry Cook

Come detto, i testi di Foucault e Derrida hanno lasciato un segno profondo su tutta la discussione a venire. Ho fuggacemente accennato alle ricerche di Terry Cook, che dedica diversi saggi a una riflessione storica e ontologica sul tema. Guardando alla storia delle *idee* di archivio e all'autopercezione della comunità degli archivisti, l'archivista canadese rintraccia alcuni cambi di paradigma (*paradigm shift*) che hanno segnato la tradizione occidentale – a partire dall'emergere degli archivi statali, all'indomani della Rivoluzione francese, in concomitanza con l'affiorare delle moderne idee di nazione e stato – con profonde mutazioni nella dialettica prassi-teoria che ha costruito questa *impressione* di archivio. Cook individua con un'analisi diacronica¹⁷² quattro paradigmi, intendendo con questa categoria (mutuata come detto dalla storia delle scienze) dei «*frameworks for thinking about archives, or archival mindsets, ways of imagining archives and archiving*».¹⁷³ Formulazione utile del problema, poiché ci aiuta a correggere il tiro: quello che stiamo cercando di mettere qui a fuoco non è un concetto, né una definizione, né un'*impressione*, ma un paradigma, se così inteso. Su quali assi si muovono questi paradigmi? Semplificando, l'evoluzione di queste idee si è iscritta nell'oscillazione tra due impostazioni, apparentemente antitetiche ma in realtà sempre coesistenti, che vedono al cuore del ruolo dell'Archivio due funzioni possibili del documento:

¹⁷¹ *Mort à Vignole*, di Olivier Smolders, Belgio, 1998.

¹⁷² Per una lettura invece sincronica e più storiografica, che guarda all'evoluzione delle idee di archivio a partire dalla pubblicazione del testo considerato fondativo dell'archivistica moderna (S. Muller, J.A. Feith, R. Fruin, *Handleiding voor het ordenen en beschrijven van archieven*, La Aia, Martinus Nijhoff, 1898), si veda dello stesso autore: T. Cook, *What is Past is Prologue: A History of Archival Ideas since 1898, and the Future Paradigm Shift*, in «Archivaria», n. 43, Winter 1997, pp. 17–63.

¹⁷³ T. Cook, *Evidence, Memory, Identity, and Community: Four Shifting Archival Paradigms*, in «Archival Science», vol. 13, n. 2–3, Dordrecht, Springer, 2013, p. 97.

- Prova (*evidence*): se l'importanza dei documenti dell'Archivio risiede nella loro funzione probatoria, esso è inteso come deposito immutabile di evidenze storiche, e dunque come luogo della verità. Da questo derivano alcuni concetti fondanti della professione: «*respect des fonds*, original order, and provenance were designed precisely in order to preserve records as evidence of the functional-structural context and actions that caused their creation». ¹⁷⁴ L'archivista, di conseguenza, deve essere «neutral, objective, impartial, an honest broker between creator and researcher, working [...] quoting Jenkinson “without prejudice or afterthought”». ¹⁷⁵

- Memoria (*memory*): se invece l'importanza dei documenti risiede nella loro capacità di divenire catalizzatori di memoria, gli archivi diventano «constructed memories about the past, about history, heritage, and culture, about personal roots and familial connections, and about who we are as human beings; as such, they offer glimpses into our common humanity». ¹⁷⁶ Ma, ci avverte Cook: «With memory comes forgetting. With memory comes the inevitable privileging of certain records and records creators, certain functions, activities, and groups in society, and the marginalizing or silencing of others». ¹⁷⁷ Questa implicazione, importantissima e centrale nel discorso di Derrida sull'archivio quale luogo di creazione del potere, comporta anche il mutare del ruolo dell'archivista, che si ritrova l'incombenza di dover cercare e comprendere «the complex nature of the functions, structures, processes, and related contexts of creation and contemporary use of records, and to interpret their relative importance as the basis for modern archival appraisal (and for all subsequent archival functions), undermined the traditional notion of the impartiality of the

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 100.

¹⁷⁵ H. Jenkinson, *The English Archivist: A New Profession* (1947), in: R.H. Ellis, P. Walne (a cura di), *Selected Writings of Sir Hilary Jenkinson*, Gloucester, Alan Sutton, 1980, p. 258. Citato in T. Cook, *Evidence, Memory, Identity, and Community: Four Shifting Archival Paradigms*, op. cit. p. 97.

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 101.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

archivist as neutral guardian or objective keeper of evidence.»¹⁷⁸ Questo compito viene definito valutazione (*appraisal*), per come teorizzato da T. R. Schellenberg,¹⁷⁹ e diventa centrale nel discorso.

I due poli di questa dicotomia, ovviamente, non vanno intesi in senso assoluto e di esclusività mutuale: «Evidence and memory have evolved, then, in archival discourse in a kind of creative tension».¹⁸⁰ Da questa tensione nascono i quattro paradigmi di Cook. Sintetizzo intanto i primi tre, ricondotti, rispettivamente, ai tre concetti chiave: prova (*evidence*), memoria (*memory*), identità (*identity*):

- 1) Fine XVIII secolo – anni '30 del XXI secolo. Archivio Pre-moderno. Il documento come prova (*evidence*). L'archivista come custode imparziale. Esclusione sistematica degli archivi privati, la cui collezione è vista «as amateur rather than professional».¹⁸¹
- 2) Anni '30 – Anni '70 del XXI secolo. Archivio Moderno. Il documento come fonte di memoria (*memory*). L'archivista costruttore e selezionatore di memorie, tra i cui compiti rientra quello di valutazione (*appraisal*) dei documenti, intesi non più solo come prove, ma anche come Fonti. Inclusione di archivi privati e personali, specie negli archivi accademici.
- 3) Anni 70' del XXI secolo – Fine XXI secolo. Archivio Postmoderno.¹⁸² Archivio come fucina di Identità (*identity*). Archivista come professionista multi-specializzato; influenza di teorie filosofiche postmoderniste e decostruttivistiche (Foucault, Derrida, ecc...): «archival holdings and

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ Cfr.: T.R. Schellenberg, *The Appraisal of Modern Records*, in «Bulletin of the National Archives», n. 8, Washington D.C., National Archives and Records Administration, 1999 [ed. orig. 1956].

¹⁸⁰ T. Cook, *Evidence, Memory, Identity, and Community: Four Shifting Archival Paradigms*, op. cit., p. 102.

¹⁸¹ *Ivi*, p. 107.

¹⁸² Lo stesso Cook dedica diversi contributi, approfondendo intensamente questo paradigma. Vedi T. Cook, *Fashionable Nonsense or Professional Rebirth: Postmodernism and the Practice of Archives*, in «Archivaria», n. 51, Primavera 2001, pp. 14–35; Id., *Archival Science and Postmodernism: New Formulations for Old Concepts*, cit.

activities, as well as the profession itself, came to reflect society more directly, in all its pluralism, diversity, and contingent nature. There was no “Truth” to be found or protected in archives, but many truths, many voices, many perspectives, many stories».¹⁸³ Valutazione mirata a riflettere le funzioni e le attività della società stessa. De-gerarchizzazione totale dei documenti. Influenza delle nuove tecnologie di comunicazione. Era digitale apre a nuove problematiche.

Mi preme qui ribadire – e l’ho sottolineato – come parte delle questioni determinanti la configurazione dei diversi paradigmi ruoti spesso intorno alle modalità di gestione e considerazione dei materiali personali, privati e minori – via via sempre più centrali e meno marginali. Cook prospetta a questo punto, siamo nel 2013, un quarto paradigma: «a fourth archival mindset is on the horizon, one not yet a fully formed paradigm to be sure, but certainly there is a sense of changing direction once again being felt by our profession in the Western world».¹⁸⁴ Pur essendo una proposta provvisoria, riporto qui anche i tratti essenziali di questo quarto paradigma – o meglio, prototipo di paradigma, il cui concetto chiave è comunità (*community*):

- 4) XXI secolo. L’archivio come luogo di comunità (*community*). Archivist come curatore-mediatore tra archivio e comunità, con la possibilità di «document human and societal experience with a richness and relevance never before attainable, and with it the opportunity to blend our past foci on evidence, memory, and identity into a more holistic and vibrant “total archive”».¹⁸⁵ Apertura a modalità di archiviazione partecipatorie rivolte, appunto, alla comunità – sia essa reale o virtuale (tramite spazi cibernetici). Centralità assoluta degli archivi personali e privati («...the act of recovering, telling and then preserving one’s own history is not merely one of intellectual vanity; nor can it be dismissed—as some still seek to do—as a mildly diverting leisure activity with some socially desirable outcomes.

¹⁸³ *Ivi*, p. 110.

¹⁸⁴ T. Cook, *Evidence, Memory, Identity, and Community: Four Shifting Archival Paradigms*, op. cit., p. 113.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

Instead the endeavour by individuals and groups to document their history, particularly if that history has been generally subordinated or marginalized, is political and subversive».¹⁸⁶ Dimensione politica e sovversiva.

Ma sorge una questione. Questo quarto paradigma, anche a causa del momento storico, di transizione, in cui Cook tenta di individuarlo, manca – a differenza degli altri tre – di una cornice teorica. Se il terzo paradigma si radica nel dibattito postmoderno, su cosa si impianta questo nuovo? A proposito dell'importanza di individuare il contesto entro cui l'archivio svolge la sua funzione, lo stesso Cook cita Terry M. Eastwood:

One must understand the political, economic, social and cultural milieu of any given society to understand its archive [...] the ideas held at any given time about archives are surely but a reflection of wider currents in intellectual history.¹⁸⁷

Tra le varie teorie emerse per cercare di inquadrare il “post-postmodernismo”, una mi pare particolarmente adatta e coerente per tracciare le coordinate entro le quali inscrivere questo nuovo paradigma.

1.2.6. Il paradigma Metamoderno

Nel 2010 Timotheus Vermeulen e Robin van den Akker pubblicano un paper dal titolo *Notes on metamodernism*, che di fatto rappresenta la prima concettualizzazione di questa teoria. I due studiosi iniziano inquadrando la

¹⁸⁶ A. Flinn, M. Stevens, 'It is noh mistri, wi mekin histori'. *Telling Our Own Story: Independent and Community Archives in the UK, Challenging and Subverting the Mainstream*, in J. Bastian, B. Alexander (a cura di), *Community Archives: The Shaping of Memory*, London, Facet Publishing, 2009, pp. 3-4, citato in T. Cook, *Evidence, Memory, Identity, and Community: Four Shifting Archival Paradigms*, op. cit., p. 113.

¹⁸⁷ T. M. Eastwood, *Reflections on the Development of Archives in Canada and Australia*, in S. McKemmish, F. Upward (a cura di), *Archival Documents: Providing Accountability Through Recordkeeping*, Melbourne, 1993, p.27; citato in T. Cook, *Archival Science and postmodernism: new formulations for old concepts*, cit., p. 4.

condizione instabile del *milieu* socioculturale ed economico-politico della società occidentale globalizzata contemporanea:

The ecosystem is severely disrupted, the financial system is increasingly uncontrollable, and the geopolitical structure has recently begun to appear as unstable as it has always been uneven.¹⁸⁸

A fronte di questa situazione, i mutamenti nella sfera culturale sono continui e repentini e «can no longer be explained in terms of the postmodern», in quanto sono espressione di una nuova “struttura del sentire” o “struttura affettiva” (*structure of feeling*). Ho voluto riportare due delle traduzioni possibili per la locuzione *structure of feeling* che gli autori utilizzano. Essa viene coniata da Raymond Williams, che in una delle sue formulazioni – non a caso nel contesto dell’elaborazione di un manifesto filmico – la usa in questo senso:

I use the phrase *structure of feeling* because it seems to me more accurate, in this context, than *ideas* or *general life*. All the products of a community in a given period are, we now commonly believe, essentially related, although in practice, and in detail, this is not always easy to see. In the study of a period, we may be able to reconstruct, with more or less accuracy, the material life, the general social organization, and, to a large extent, the dominant ideas.¹⁸⁹

Le due traduzioni da me riportate evidenziano due aspetti ugualmente importanti della locuzione, quello legato al sentire quale funzione sensuale e l’altro legato al sentire quale affetto/sentimento. Questa nuova *structure of feeling* ricercata da Vermeulen e van den Akker è identificata «by the oscillation between a typically modern commitment and a markedly postmodern detachment».¹⁹⁰ Caratterizzato da uno stato instabile, oscillatorio – spettrale nel senso derridiano – e coerentemente

¹⁸⁸ T. Vermeulen, R. van den Akker, *Notes on Metamodernism*, cit., p. 2

¹⁸⁹ R. Williams, M. Orrom, *Preface to Film*, Londra, Film Drama Limited, 1954, ripubblicato in S. MacKenzie (a cura di), *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*, University of California Press, 2021, p. 611.

¹⁹⁰ T. Vermeulen, R. van den Akker, *Notes on Metamodernism*, cit. p. 2.

con la scelta del prefisso “meta-”, il metamodernismo si situa «epistemologically *with* (post) modernism, ontologically *between* (post) modernism, and historically *beyond* (post) modernism». ¹⁹¹ Contraddistinto dal movimento, dalla processualità, il metamodernismo supera l’idealismo teleologico, “positivo”, hegeliano, a cui modernismo e postmodernismo sono epistemologicamente legati, e approda a un idealismo “negativo” di tipo Kantiano: «Kant’s philosophy of history after all, can also be most appropriately summarized as “as-if” thinking». ¹⁹² Non essendoci un senso dato, pre-esistente «Metamodernism moves for the sake of moving, attempts in spite of its inevitable failure; it seeks forever for a truth that it never expects to find.» ¹⁹³ Il metamodernismo non cerca il senso, il fine, la verità, ma si muove incessantemente nel processo di costruzione, mai definitivo, di questi.

Spero risulti già chiara l’affinità con l’idea di archivio che ho provato a fare emergere. In questo contesto, l’archivio metamoderno non è più né custode di Verità (maiuscolo e singolare), né deposito di documenti o memorie: esso è fucina costante di verità (minuscolo e plurale) e memorie: e questa costruzione non si ottiene dall’archiviato, ma dall’archiviare. Il passaggio è dal prodotto al processo, rendendo centrale il ruolo dell’archivista. E – vedremo, quindi – dai film alle pratiche. Nota a margine, ma non del tutto marginale, poiché diversi spunti sulla questione mi vengono da qui, e spero possa aiutare a comprendere la portata di questo *shift*: questa impostazione epistemologica risuona con i risvolti di alcuni modelli interpretativi della meccanica quantistica che hanno impattato profondamente e in maniera sempre più diffusa anche le scienze dure nel loro schema interpretativo della realtà, rimettendo in questione i modelli classici e le nozioni stesse di reale/realtà. In due punti chiave soprattutto: la processualità relazionale dei sistemi osservati e il ruolo del soggetto/osservatore. Per quanto riguarda il primo punto, nella meccanica quantistica, il concetto classico di “oggetto” cede il passo a quello di “evento”: non più entità stabili e persistenti, ma manifestazioni momentanee di relazioni e interazioni. La fisica quantistica ci invita a ripensare la realtà non come composta da oggetti con proprietà intrinseche, ma da eventi, ovvero fenomeni che emergono dalle interazioni.

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² *Ivi*, p. 5.

¹⁹³ *Ibidem*.

Invece di vedere il mondo fisico come un insieme di oggetti con proprietà definite, la teoria dei quanti ci invita a vedere il mondo fisico come una rete di relazioni di cui gli oggetti sono i nodi. Ma allora attribuire sempre e necessariamente proprietà a una cosa, anche quando non interagisce, è superfluo, e può essere fuorviante. È parlare di qualcosa che non esiste: *non ci sono proprietà al di fuori delle interazioni*.¹⁹⁴

Già questo aspetto mi sembra importante. Il secondo punto riguarda, come appena anticipato, il ruolo del soggetto osservatore. Se nella fisica quantistica questi diventa parte del fenomeno, e non può esistere un fatto “puro” senza la sua interazione, allo stesso modo, nell’archivio metamoderno, la soggettività dell’archivista, del ricercatore, del pubblico non è un disturbo, un elemento superfluo da scongiurare, ma una componente attiva del processo archivistico stesso: «What we observe is not nature itself but nature exposed to our method of questioning».¹⁹⁵ Risulterà più chiaro avanti come anche questi spunti risuonino armonicamente con le prassi di archiviazione del cinema amatoriale. Nella definizione del metamodernismo subentrano inoltre altri elementi:

It oscillates between a modern enthusiasm and a postmodern irony,
between hope and melancholy, between naïveté and knowingness,
empathy and apathy,
unity and plurality, totality and fragmentation, purity and ambiguity.¹⁹⁶

Avevo già citato questo passaggio nella premessa, ma lo riporto qui poiché cruciale. Emergono elementi imprescindibili ed evidenti a chiunque frequenti l’archivio di cinema amatoriale: entusiasmo e ironia, speranza e malinconia, ingenuità e conoscenza, empatia e apatia, unità e pluralità, totalità e frammentazione, purezza e ambiguità. L’archivio metamoderno non è né il guardiano silenzioso della verità,

¹⁹⁴ C. Rovelli, *Helgoland*, Milano, Adelphi, 2020, ebook.

¹⁹⁵ W. Heisenberg, *Physics and Philosophy*, New York, Harper, 1958, p. 58

¹⁹⁶ T. Vermeulen, R. van den Akker, *Notes on Metamodernism*, cit., p. 6

né il luogo disperso di una memoria liquida e frammentata. È una piattaforma affettiva, relazionale e situata – un atto oscillante tra cura e costruzione, tra residuo e narrazione, tra Archivista (mediatore-curatore) e pubblico (comunità). Questa configurazione, assolve e completa il quarto paradigma di Cook. Quello che proverò a far emergere nei prossimi paragrafi, è che nel cinema amatoriale e nelle sue pratiche di archiviazione, questo paradigma trova la sua forma privilegiata.

1.3.1 Gli Archivi di Cinema Amatoriale

Arrivati a questo punto, inquadrati i concetti di archivio e di cinema amatoriale, rimane da definire cosa significa archiviare il cinema amatoriale, quali specificità e questioni sollevi questa tipologia di archivio e, appunto, in che modo esso vada a sovrapporsi con grande coerenza all'idea di un archivio metamoderno. In questo ambito bisogna confrontarsi con un repertorio cinematografico sepolto, scomparso, disordinato che, a differenza del cinema professionale, non può prescindere, per forza di cose, dalle pratiche d'archivio. Questo aspetto è ampiamente discusso nei seminali saggi di *Mining the Home Movies*,¹⁹⁷ ove si fa riferimento a collezioni di home movies e film amatoriali contenute in archivi, tra i quali cito il Florida Moving Image Archive, il National Film Registry della Library of Congress (che contiene alcuni dei casi più interessanti di amateur film rivalorizzati in qualità di documento storico, tra cui il filmato dell'assassinio di Kennedy girato dal sarto d'origine ucraina Abraham Zapruder, film di importanza capillare nelle indagini sull'omicidio del presidente degli Stati Uniti, e che ha ispirato le riflessioni di Pasolini sul realismo dell'immagine cinematografica e sul parallelismo tra vita e cinema),¹⁹⁸ il Moving Image Archive del Japanese American National Museum e –interessante come esempio di collezione legata a un'istituzione universitaria – la Filmoteca della Universidad Nacional Autónoma de México. Tutti saggi che riflettono su varie questioni legate all'archiviazione di questi particolari documenti.

¹⁹⁷ Cfr.: K. L. Ishizuka, P. R. Zimmerman (a cura di), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*, Berkeley e Los Angeles,, University of California Press, 2008.

¹⁹⁸ Cfr. P. P. Pasolini, *Osservazioni sul piano sequenza*, 1967 in P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972.

Oltre a dare una prospettiva storica su un'attenzione che ha iniziato a manifestarsi solo verso la metà degli anni '80, forniscono interessanti spunti sulle modalità di selezione e di catalogazione. Possiamo così riassumere i principali criteri con cui vengono formate queste collezioni:

- Valore storico e culturale;
- Provenienza geografica;
- Stato di conservazione;
- Formato di ripresa;
- Contenuto del film;
- Qualità dell'immagine;

Abbiamo esplorato il quadro giuridico e legislativo italiano sul tema della preservazione di patrimonio e beni culturali, e si noteranno delle affinità con quanto detto in quel paragrafo. Rimane però in sospeso una questione: se i film amatoriali, per il loro status speciale, possano rientrare nel conteggio di questi beni preservati dallo stato. Si è visto che, in Italia, il riconoscimento di tale status passa dalle soprintendenze. Sebbene non ci sia quindi ancora un ordinamento giuridico chiaro in materia, si ha un precedente importantissimo: il riconoscimento di Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia quale Archivio di Interesse Storico Nazionale da parte della soprintendenza della Regione Emilia Romagna, con la motivazione: «L'archivio rappresenta una significativa ed inedita testimonianza della memoria della società italiana con particolare riferimento all'ambito familiare».¹⁹⁹ In generale, nelle discussioni sulle pratiche di archiviazione di queste tipologie di film sono emerse in modo chiaro sia le difficoltà che le possibilità a esse connesse. Vi sono innanzitutto problemi legati alla possibilità di reperire tali materiali, che possono essere ottenuti solo con la collaborazione di donatori disposti a cedere testimonianze e ricordi privati; e – anche in questi casi – la catalogazione risulta difficoltosa, poiché, di solito

¹⁹⁹

<https://sab-ero.cultura.gov.it/notifiche-web/cgi-bin/pagina.pl?Scheda=arc-277&RicFrmPagArc=1&Sezione=risultati-sim&RicFrmParole=film> [Ultimo accesso 10/11/25]

there is no record of the film except in those rare cases when a scrupulous donor has provided logs maintained during shooting or editing. The events and activities recorded—historical events, family celebrations, travels—may be otherwise impossible to decode in retrospect.²⁰⁰

Come se ciò non bastasse, capita che lo stato di conservazione delle copie fisiche renda inutilizzabili alcuni esemplari:

Sadly, some home movies that exist in print form are too shrunken to be screened for access at this time, or were received in dozens of small fragments, having been worn out through frequent viewing or poor handling.²⁰¹

A fronte di queste evidenti e non trascurabili difficoltà, valorizzare tali film e ricollocarli in un nuovo contesto quale un archivio, è un'operazione che apporta numerose possibilità. Anche se è un aspetto su cui non mi sono (volontariamente) soffermato fino ad ora, in quanto il più evidente, essi sono importantissimi documenti storici

These movies are more than documents that become testimonies or judicial proofs; they provide important cultural information about certain places and periods that rivals that found in more professional films. Because amateur films are intended as leisure-time pursuits, with almost infinite exhibition in circles of family and friends, they imply conservation and preservation of memory, in contrast to the commercial film's immediate objective of recovery of investment.²⁰²

²⁰⁰ B. Taves, *The Library of Congress*, in K. L. Ishizuka, P. R. Zimmermann (a cura di), *Mining the Home Movies*, cit., p. 163.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² I. Trujillo, *La Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México*, in K. L. Ishizuka, P. R. Zimmermann (a cura di), cit., pp. 57-61.

Ciò consente a Zimmerman di avanzare un'interessante proposta sull'interpretazione epistemologica di questi particolari testi, secondo i metodi delle scuole di storiografia sociale contemporanee come la Nouvelle Histoire francese, i Subaltern Studies in Asia, e – in ambito filmico – la New Cinema History, che hanno allargato

the range and types of evidence, particularly those considered suppressed or at the margins of official events and practices, as well as promoted new explanatory models of discerning patterns, meaning, and significance within and between disparate events and artifacts.²⁰³

Una storiografia dal basso, dunque, che sposta l'indagine «from the top—officials, battles, government—to below, to the experiences of everyday people».²⁰⁴ Zimmermann combina questo approccio con quello adottato dallo statunitense Hayden White, per il quale la storia è – più che un oggetto d'indagine rigido e chiuso – «an imaginative and transformative act, one in which fiction and fact endlessly flow in and out of each other»,²⁰⁵ per cui il ruolo dello storico è da intendersi in una prospettiva di «active engagement of transforming archival materials, rather than the delivery of facts and evidence».²⁰⁶ Nelle discussioni emerse con i colleghi degli archivi in cui ho potuto lavorare, mi sono più volte chiesto: cosa preserva realmente un archivio di cinema amatoriale? La risposta, all'apparenza, sarebbe semplice, ora che li abbiamo definiti: i film amatoriali. Ma quale aspetto dei film amatoriali? Spesso, come abbiamo visto in questa rapida escursione, l'interesse è rivolto alle immagini contenute dai film – il loro aspetto immateriale. Ma questa posizione crea alcuni problemi. Cosa ne è dell'aspetto materiale? Delle bobine, delle collezioni, degli apparecchi (dispositivi di ripresa, di proiezione, strumenti per il montaggio)? E di tutto ciò, ivi compresa la memoria, che non è impresso sulla pellicola (o su qualunque altro supporto)? In qualche modo, l'archivio non cerca di preservare anche tutto questo? Eppure, nel farlo spesso è costretto – in contrasto netto con le

²⁰³ P. Zimmermann, *The Home Movie Movement*, in K. L. Ishizuka, P. R. Zimmerman (a cura di), op. cit., p. 1

²⁰⁴ *Ivi*, p. 3.

²⁰⁵ *Ivi*, p. 16.

²⁰⁶ *Ibidem*.

pratiche archivistiche classiche – a intervenire, modificare, alterare l’oggetto materiale.²⁰⁷ Questo sarebbe inconcepibile, se non avessimo visto come tutela, conservazione, valorizzazione – o *preservation* e *Access* – siano aspetti complessi e mutevoli, nonché indistricabili, è ciò è particolarmente accentuato relativamente al Patrimonio Amatoriale.

In quanto prototipo dell’archivio di cinema metamoderno, dunque, mi sembra di poter affermare che quello che questa tipologia di Archivi in realtà tutela e valorizza è la cultura amatoriale, per come l’abbiamo definita nel paragrafo dedicato: insieme di pratiche e opere, di aspetti materiali e immateriali. Essa è solo incidentalmente legata alle tecnologie, ma testimonia una predisposizione più universale, estendibile oggi anche ai nuovi media, e può aiutare a rispondere alle suggestioni di Susan Aasman sulle prospettive di archiviazione della produzione amatoriale digitale. L’autrice, in un illuminante saggio che parte da molte premesse comuni a quelle da me percorse (i paradigmi di Cook, la teoria dell’archivio audiovisivo di Edmondson), si interroga sulla possibilità di estendere le pratiche d’archivio di cinema amatoriale a materiali apparentemente incompatibili, in quanto fisicamente differenti da pellicole e bobine o totalmente immateriali, come nel caso dei file digitali.

The material quality or artifact value now associated with amateur film was not immediately extended to video and it took some time before home video was granted the same status as home-movie reels, illustrating one of the dangers associated with regarding film as an object rather than a practice.²⁰⁸

Un’attenzione al processo prima che al prodotto più volte richiamata da Aasman che, citando Zimmermann, evidenzia l’importanza di andare «beyond thinking in terms of collecting objects, towards an understanding of home moviemaking as a multiplication of practices, technologies, discourses and representations».²⁰⁹

²⁰⁷ Come spiego nel paragrafo dedicato alle prassi degli archivi di cinema amatoriale.

²⁰⁸ S. Aasman, *Saving Private Reels: Archival Practices and Digital Memories (Formerly Known as Home Movies) in the Digital Age*, in L. Rascaroli, G. Young, B. Monahan (a cura di), *Amateur Filmmaking: The Home Movie, the Archive, the Web*, cit., p. 251.

²⁰⁹ *Ivi*, pp. 251-252.

Questo complessa e organica molteplicità è appunto quello che ho chiamato cultura amatoriale, ed è ciò che ritengo debba essere – nell’archivio metamoderno – l’oggetto dell’attenzione archivistica.

1.4 La cura e l’archivista di cinema amatoriale (o l’archivista metamoderno)

Ho pensato a lungo in questi anni a come avrei potuto omaggiare Franco Battiato con il mio progetto. Per un periodo, credevo di dover utilizzare un riferimento alla sua opera nella creazione di AR.C.A. Persino nel nome. Alla fine, la soluzione era molto più semplice.

[...] Tesserò i tuoi capelli come trame di un canto/Conosco le leggi del mondo, e te ne farò dono/Supererò le correnti gravitazionali/Lo spazio e la luce per non farti invecchiare/Ti salverò da ogni malinconia/Perché sei un essere speciale/Ed io avrò cura di te [...] ²¹⁰

La delicatezza di questi versi emana il senso ultimo delle mie pagine. Avevo citato nell’introduzione Caneppele, e il suo invito a «una lettura emozionale e affettiva di questi materiali.»²¹¹ Auspicio a cui seguono due domande: «Dove è andato l’amore di chi li ha girati? Chi sarà capace di ridare loro l’atmosfera intima e affettiva che permette forse di interpretarli al meglio?»²¹² e, continua Caneppele, «La lotta contro una lettura privata di affetto di tali riprese è per me decisiva».²¹³ Veniamo ora a uno dei punti cruciali della mia riflessione. Come discute ampiamente Ashley Smith, cercare queste connessioni nell’archivio è innanzitutto un processo che focalizzi il discorso su «both texts and contexts, on what the films show but also how meaning is constructed by the institutional framework on a practical level».²¹⁴ Lo studioso che avvicini l’archivio di cinema amatoriale diventa al contempo «researcher and

²¹⁰ F. Battiato, *La Cura*, in *L’imboscata*, Mercury, 1996.

²¹¹ P. Caneppele, *Sguardi privati*, cit., p. 27.

²¹² *Ibidem*.

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ A. Smith, *The Archival Life of Home Movies Regional Reflections and Negotiated Visions of a Shared Past*, Department of Media Studies, Stockholm University, 2018, p. 12.

participant»,²¹⁵ con un approccio concettuale al testo «as archival object that takes into account place-based situations of activation on meaning making».²¹⁶ Ecco che l'archivista di cinema amatoriale, prototipo dell'archivista metamoderno, assume su di sé il ruolo di curatore e mediatore tra l'archivio e la comunità, come conseguenza naturale dei discorsi fino a qui fatti. Quali sono le competenze di questo archivista? Edmondson, parlando generalmente degli archivisti audiovisivi, ne individua alcune:

There are broad areas of knowledge which could be considered as “basic equipment” for all audiovisual archivists, whether acquired formally or informally. These include:

- the history of the audiovisual media
- knowledge of the recording technologies of the various audiovisual media
- collection management strategies and policies
- technological basis for preservation and access
- the history of audiovisual archiving
- basic media-related physics and chemistry
- an understanding of contemporary history²¹⁷

Questo testimonia già la natura olistica e complessa della professione. Ma non basta, specie in ambito amatoriale. Abbiamo parlato di curatela: una riflessione sul tema in epoca digitale, non solo per quel che riguarda l'archivio ma per tutte le sue declinazioni in ambito cinematografico, spunti interessanti si trovano in *Open Access Cinema*,²¹⁸ ebook pubblicato nel 2021 in occasione della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, il cui tema è stato probabilmente catalizzato e ispirato dalle contingenze legate all'emergenza pandemica. Il digitale è qui interpretato come spazio fondamentale per ri-

²¹⁵ *Ibidem.*

²¹⁶ *Ibidem.*

²¹⁷ R. Edmondson, *Audiovisual Archiving: Philosophy and Principles*, cit., p. 12.

²¹⁸ G. Torri (a cura di), *Open Access Cinema. Ri-pensare la curatela cinematografica nello spazio digitale*, Pesaro, Fondazione Pesaro Nuovo Cinema Onlus, 2021, ebook.

pensare il cinema e l'archivio.²¹⁹ Il lavoro di curatela, a fronte dell'accresciuta mole di materiale che la nuova configurazione mediale produce, diventa sempre più importante. Selezionare, catalogare, ma anche promuovere, proporre al pubblico, riconsiderare, ricontestualizzare. I nuovi media in tale ottica dischiudono nuove inattese possibilità. Come scrive in uno dei saggi contenuti nell'ebook Oliver Hanley:

In a sense, the curatorial process does not end with the archive publishing its film holdings online, as the films' newfound availability opens them up to endless possibilities for re-use and re-appropriation and re-presentation in a variety of different contexts.²²⁰

Hanley cita poi Dagmar Brunow, secondo la quale

Moving images have proven to be highly influential for our understanding of the world, our societies and our identities. Through creating audiovisual memory, film archives play a fundamental role in shaping our view of the past. Meanwhile, the archivist has become a curator in the process of selection, exhibition and recontextualisation of film heritage, even more so in the digital era. Memories, however, are not inherent in the archival stock, but are created in the context of reception, through processes of remediation and recontextualisation.²²¹

L'archivista metamoderno, effettivamente, è un curatore, e lo abbiamo visto. Ma che cosa significa, effettivamente, cura? Uno dei caratteri più interessanti del metamoderno è legato a un riemergere dell'affettività quale logica situazionale.

²¹⁹ Si veda per quel che riguarda il cinema: G. Fossati, *From Grain to Pixel. The archival life of Film in Transition*; Amsterdam University Press, 2009; e per quel che riguarda in generale le possibilità offerte dalle nuove tecnologie digitali alla preservazione dei Beni Culturali: F. Cameron, S. Kenderdine (a cura di), *Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse*, Cambridge-London, The MIT Press, 2007.

²²⁰ O. Hanley, *In the best seat in the house? Observation on online viewing and access to archival film*, in G. Torri (a cura di), *Open Access Cinema*, cit., ebook.

²²¹ D. Brunow, *Curating Access to Audiovisual Heritage: Cultural Memory and Diversity in European Film Archives*, in «Image & Narrative», Vol. 18, No. 1, Aprile 2017, cit. in O. Hanley, *In the best seat in the house? Observation on online viewing and access to archival film*, cit., ebook.

È una rilettura di quello che è stato definitivo *affective turn*

The affective turn, therefore, expresses a new configuration of bodies, technology, and matter instigating a shift in thought in critical theory [...]from a psychoanalytically informed criticism of subject identity, representation, and trauma to an engagement with information and affect; from privileging the organic body to exploring nonorganic life; from the presumption of equilibrium-seeking closed systems to engaging the complexity of open systems under far-from-equilibrium conditions of metastability; from focusing on an economy of production and consumption to focusing on the economic circulation of pre-individual bodily capacities or affects in the domain of biopolitical control.²²²

Una svolta che riguarda tutta la teoria dei media:

There seems to be a growing feeling within media, literary, and art theory that affect is central to an understanding of our information- and image-based late capitalist culture, in which so-called master narratives are perceived to have foundered.²²³

Una tendenza che ribalta quel «waning of affect» che Jameson aveva individuato quale caratteristica del postmoderno, legato a doppio filo a «a new kind of flatness or depthlessness, a new kind of superficiality in the most literal sense»²²⁴ e che in qualche modo riguardava tutti gli aspetti del paradigma, anche quello archivistico. La nozione postmoderna di affetto è quella deleuziana: «bodily capacities to affect and be affected or the augmentation or diminution of a body's capacity to act, to

²²² P. T. Clough, *Introduction*, in P. T. Clough, J. Halley (a cura di), *The Affective Turn. Theorizing the social*, Durham, Duke University Press, 2007, p. 2.

²²³ B. Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham, Duke University Press, 2002, p. 27, citato in A. Gibbons, *Contemporary Autofiction and Metamodern Affect*, in R. van den Akker, A. Gibbons, T. Vermeulen (a cura di), *Metamodernism. Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism*, Londra, Rowman & Littlefield, 2017, p. 84.

²²⁴ F. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Londra, Verso, 1991, p. 9

engage, and to connect, such that autoaffection is linked to the self-feeling of being alive—that is, aliveness or vitality»,²²⁵ teorizzati anche «in relation to the technologies that are allowing us both to “see” affect and to produce affective bodily capacities beyond the body’s organic-physiological constraints»²²⁶ e quindi distinti dalle emozioni: «while affects are non-cognitive and non-representational intensities that take place outside of consciousness, emotions emerge when such intensities are narrativized, named, and represented as part of individual experience.»²²⁷ Ri-attualizzando questa idea, Alison Gibbons legge in chiave metamodernista questo affective turn, a proposito della autofiction contemporanea: «the affective logic of contemporary autofiction is situational in that it narrativises the self, seeking to locate that self in a place, a time and a body. It also pertains to represent truth, however subjective that truth may be».²²⁸ L’affetto metamodernista è quindi oscillante tra l’«affective subjectivity that defined modernism»²²⁹ e la «postmodern disintegration».²³⁰ In quest’ottica Gibbons propone di intendere la soggettività metamoderna come situata, in quanto

In contemporary autofiction, subjects are shown to desire meaningful attachments with others and are susceptible to heartfelt personal experiences that may in turn shape their identities. Personal affect, though, is neither earnest nor individualistic; it is situational. The represented subject seeks to situate or ground their self corporeally in the world, including in relation to others [...] Thus, affective subjectivity involves ongoing emotional and cognitive effort.²³¹

²²⁵ *Ibidem.*

²²⁶ *Ibidem.*

²²⁷ P. Vermeulen, *Contemporary Literature and the End of the Novel Creature, Affect, Form, Basingstoke*, Palgrave Macmillan, 2015, p. 8.

²²⁸ A. Gibbons, *Contemporary Autofiction and Metamodern Affect*, in R. van den Akker, A. Gibbons, T. Vermeulen (a cura di), *Metamodernism. Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism*, cit., p. 118.

²²⁹ *Ivi*, p. 119

²³⁰ *Ivi*, p. 120.

²³¹ *Ibidem.*

Sono molte, mi sembra, e spero evidenti le assonanze con i discorsi fatti a proposito di Archivio quale laboratorio di identità e comunità e Cinema Amatoriale quale dispositivo di scrittura del sé. È proprio alla luce di ciò che l'autrice può affermare:

we find in contemporary autofiction not a postmodern waning of affect but rather a revival of affect. Representations of subjectivity in contemporary autofiction resonate instead with the notion of a situated subjectivity that can be considered metamodern.²³²

Un altro aspetto che caratterizza l'estetica postmoderna per Jameson è il suo essere «radically antianthropomorphic»²³³ che lo pone in netta antitesi con il nostro archivio, quello così prospettato da Cook:

archives as concept, as practice, as institution, and as profession may be transformed to flourish in our digital era, especially one where citizens have a new agency and a new voice, and where they leave through digital social media all kinds of new and potentially exciting, and potentially archival, traces of human life, of what it means to be human, to which trace we as archivists, historians, researchers of all kinds, have rarely had such sustained access before.²³⁴

Auspicio in cui risuonano ancora le parole di Mekas, che parla dei Film Amatoriali come di «small, invisible acts of human spirit».²³⁵ Anche questo aspetto è confutato dal paradigma metamoderno. Come inseriscono concretamente nel dibattito sull'Archivio questi ritorni dell'affetto e dell'umanesimo? È proprio per il concetto di cura, su cui finalmente possiamo tornare. Tema essenziale delle teorie femministe, per Joan Tronto e Berenice Fisher, l'aver cura (*caring*) può esser visto, a livello generale, come

²³² *Ibidem*.

²³³ F. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, cit., p. 34

²³⁴ T. Cook, *Evidence, memory, identity, and community: four shifting archival paradigms*, cit., p. 96.

²³⁵ J. Mekas, *Anti-100 Years of Cinema Manifesto*, cit.

a species activity that includes everything that we do to maintain, continue, and repair-our 'world' so that we can live in it as well as possible. That world includes our bodies, our selves, and our environment, all of which we seek to interweave in a complex, life-sustaining web.²³⁶

Questo atteggiamento-atto, così configurato, «it is not restricted to human interaction with others. We include the possibility that caring occurs for objects and for the environment, as well as for others.»²³⁷ Nello sviluppare poi il discorso su un'etica della cura, le autrici individuano quattro elementi costitutivi di questa:

- Caring about, noticing the need to care in the first place;
- Taking care of, assuming responsibility for care;
- Care-giving, the actual work of care that needs to be done;
- Care-receiving, the response of that which is cared for to the care²³⁸

Da questi quattro elementi costitutivi derivano altrettante qualità etiche: «attentiveness, responsibility, competence, and responsiveness»,²³⁹ così definibili:

1. *Attenzione (attentiveness)*: la capacità di riconoscere i bisogni degli altri/dell'altro, senza la quale l'azione di Cura non è possibile. Tronto identifica qui la cura come ascolto etico del bisogno: essere capaci di vedere ciò che l'altro (persona, comunità, ambiente) richiede.
2. *Responsabilità (responsibility)*: la necessità di prendersi carico di rispondere a quei bisogni. Essa non è solo morale individuale, ma anche strutturale e politica: riguarda chi si fa carico della cura e come le società distribuiscono o rifiutano questo carico.

²³⁶ J. Tronto, *Moral Boundaries. A Political Argument for an Ethic of Care*, New York, Routledge, 1993, p. 103.

²³⁷ *Ibidem*.

²³⁸ *Ivi*, p. 127

²³⁹ *Ibidem*.

3. Competenza (*competence*): l'importanza della competenza è conseguenza del fatto che la Cura non è solo un buon sentimento, ma una pratica concreta e tecnica, che richiede capacità, conoscenza, professionalità — ad esempio anche nel lavoro archivistico o educativo. Una Cura mal prestata non è tale.
4. Responsività (*responsiveness*): è la risposta da parte del soggetto che riceve la Cura. L'etica della cura è relazionale e dialogica: non basta agire, bisogna ascoltare e accogliere la risposta di chi riceve la cura. Questo implica empatia, riflessività, apertura.

Successivamente, rispondendo agli spunti di Selma Sevenhuijsen,²⁴⁰ Tronto aggiunge un quinto set di qualità, legate a un quinto elemento della cura: *cure with*.

5. Pluralità, comunicazione, fiducia e rispetto (Plurality, communication, trust and respect; solidarity): la cura va vista anche come pratica democratica e collettiva, non solo individuale.

Tutti questi elementi e queste qualità di cura rimandano al nostro archivio, per come lo abbiamo costruito, in modi che possiamo così schematizzare:

Attentiveness: riconoscere i bisogni delle memorie, dei fondi, delle comunità.

Responsibility: assumersi l'onere della cura della conservazione e dell'accessibilità.

Competence: usare metodologie archivistiche adeguate.

Responsiveness: ascoltare i donatori, la comunità d'origine e i fruitori.

Solidarity: promuovere un archivio inclusivo, giusto, partecipativo.

Questo concetto di cura diventa allora cruciale per comprendere anche il rapporto dell'archivista con l'archivio. Maria Puig de la Bellacasa si interroga su come la cura possa venire applicata a quelli che definisce «more-than-human-worlds»: « a decentered conception of human agency exposes relations with objects, things, and

²⁴⁰ Cfr. S Sevenhuijsen, *Citizenship and the Ethics of Care: Feminist Considerations on Justice, Morality, and Politics*. Londra, Routledge, 1998.

other than human animals, organisms, and forms as political in their very ontology».²⁴¹ La studiosa continua:

Reconnecting a politics of commitment and of ethical obligation with an ontology of more than human worlds without falling back into classic humanist categories of thought requires a speculative effort. It specifically poses the question of the compatibility of distributed agency and decentering the human subject with situated ethical obligations and commitments.²⁴²

Un approccio che problematizza la questione della Cura in un'epoca post-umana, come quella in cui si ritrova a operare l'archivista metamoderno: «the price in recognizing the agency of artefacts need not be the denial of our own».²⁴³

L'archivista si ritrova così a dover avere cura di oggetti e pratiche, che però vanno ben al di là del loro essere oggetti e pratiche, comprendendo che «Worlds seen through care accentuate a sense of interdependency and involvement».²⁴⁴

Sotto questa lente, l'archivio metamoderno diventa paradigma di quello che Ann Cvetkovich definisce «archive of feelings»: «an exploration of cultural texts as repositories of feelings and emotions, which are encoded not only in the content of the texts themselves but in the practices that surround the riproduction and reception»,²⁴⁵ che non può che ricordarci dell'archivio di cinema amatoriale. Tutto questo ci aiuta a mettere in prospettiva la complessa situazione socio-culturale di quest'ultima tipologia, prototipo di archivio metamoderno, in un'epoca post-umana, e a sfidarne le implicazioni. Un'epoca così definita da Braidotti:

I define the critical posthuman subject within an eco-philosophy of multiple belongings, as a relational subject constituted in and by

²⁴¹ M. Puig de la Bellacasa, *Matters of Care*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017, p. 16.

²⁴² Ibidem.

²⁴³ L. Suchman, *Human-- Machine Reconfigurations: Plans and Situated Actions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 35, citato in M. Puig de la Bellacasa, *Matters of Care*, Minneapolis, cit., p. 16.

²⁴⁴ M. Puig de la Bellacasa, *Matters of Care*, Minneapolis, cit., p. 17.

²⁴⁵ A. Cvetkovich, *An Archive of Feelings*, Durham, Duke University Press, 2003, p. 7.

multiplicity, that is to say a subject that works across differences and is also internally differentiated, but still grounded and accountable. Posthuman subjectivity expresses an embodied and embedded and hence partial form of accountability, based on a strong sense of collectivity, relationality and hence community building.²⁴⁶

Nell'era digitale, cura, umanesimo e amore non sono valori da proteggere nostalgicamente, ma pratiche trasformatrice e radicali, capaci di riumanizzare l'archivio, la tecnica e le relazioni culturali. E questo può diventare il vero compito dell'archivista metamoderno.

²⁴⁶ R. Braidotti, *The Posthuman*, Cambridge, Polity Press, 2013, p. 49.

CAPITOLO 2
STUDIARE E VALORIZZARE LE COLLEZIONI

In questo secondo capitolo passerò in rassegna le pratiche degli archivi di cinema amatoriale, fonti d'emanazione della teoria fino a qui esposta. Analizzerò dunque alcune delle iniziative e dei progetti proposti e portati avanti da Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia e dalla Cinémathèque de Bretagne. Iniziative e progetti su cui ho avuto, in alcuni casi, l'opportunità di lavorare in prima persona; altri ho invece avuto la possibilità di studiarli da vicino, pur non essendo stato direttamente coinvolto nella loro realizzazione. In questa prospettiva, tale sezione si configura non solo come esame di casi studio esemplari, ma anche come una forma di esplorazione metodologica riconducibile alle cornici della *Practice as Research (PaR)*, per cui la conoscenza può emergere dall'intreccio tra analisi critica, osservazione situata e partecipazione alle pratiche creative/artistiche, o perché no, archivistiche nel mio caso. A tal proposito scrive Robin Nelson:

PaR involves a research project in which practice is a key method of inquiry and where, in respect of the arts, a practice (creative writing, dance, musical score/performance, theatre/performance, visual exhibition, film or other cultural practice) is submitted as substantial evidence of a research inquiry.²⁴⁷

Pratica che nel caso in questione è quella archivistica – spesso, nell'ambito cineamatoriale, essa stessa performativa. Spingendosi oltre, Nelson nel suo testo formula «a model in which different types of evidence arising from a multi- mode research inquiry can be effectively mobilized.» e dimostra come «‘know-how’ combined with ‘know-what’ in relation to ‘know-that’ maximizes the potential of that contribution to knowledge which ‘academic’ research entails.»²⁴⁸ Quanto segue, procedendo dalla pratica, è dunque anche una riflessione teoretica che si sviluppa in continuità con alcune stimolanti interpretazioni proposte da studiose e studiosi che si sono confrontati da differenti prospettive con questo tema. Vale la pena intanto aggiungere qualcosa sull'interazione tra film amatoriali e archivio. Nella sua ricca dissertazione sulla *archival life of home movies* Ashley Smith si interroga su come «the audio-visual

²⁴⁷ R. Nelson, *Practice as Research in the Arts. Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*, cit., p. 9

²⁴⁸ *Ivi*, p. 20.

archive performs a construction of the very things it is said to collect»²⁴⁹
evidenziando che

The effect of the archive upon the material it holds is not unique to home movies, nor is it specific to moving images, though it is a prominent characteristic of work in the field of amateur film. This is because of the crossover of interests, the transference of knowledge, and the general intermingled working relationships that are particularly strong between academics and archivists who work with this type of material.²⁵⁰

Questa enfasi sulla capacità reciproca di archivio e film amatoriali di configurarsi a vicenda converge nel filone interpretativo avallato nel primo capitolo della presente tesi. In particolare, è importante sottolineare come per Smith vi sia una peculiare «cross-pollination between the archival world and the academic world within the field of amateur film»,²⁵¹ posizione che ribadisce in che modo questa permeabilità di prassi e competenze trovi nell'archivio di cinema amatoriale un laboratorio sperimentale privilegiato per le esigenze dell'archivio del presente, che ho voluto qui battezzare metamoderno. I modi in cui l'archivio trasforma e rimedia i film amatoriali sono stati questionati anche sotto la lente della teoria dell'aura benjaminiana, da autori come Eva Hielscher – che proprio a partire da questa suggestione tenta di definire il cinema amatoriale – e Paolo Caneppele, ed è interessante riprendere brevemente queste meditazioni, in quanto ciò può aiutarci a inquadrare bene la funzione rest-auratrice dell'archivio metamoderno. Se per Benjamin, come sarà noto, l'aura, essendo legata all'autenticità e all'unicità, all'«*hic et nunc* dell'opera d'arte – la sua esistenza unica è irripetibile nel luogo in cui si trova»,²⁵² è un concetto problematico da applicare alle arti riproduttive per

²⁴⁹A. Smith, *The Archival Life of Home Movies Regional Reflections and Negotiated Visions of a Shared Past*, cit., p. 12.

²⁵⁰ Ibidem.

²⁵¹ Ivi, p. 14.

²⁵² W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in W. Benjamin, tr. it. di E. Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino, Einaudi, 1966 [ed. orig. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1935], p.22.

eccellenza quali fotografia e cinema, e da queste messo in crisi, è proprio nell'ambito del cinema amatoriale (soprattutto quello in pellicola) che avviene un cortocircuito per cui essa può essere riabilitata anche nel dominio delle immagini cine-fotografiche. Bisogna ricordare che un'altra caratteristica dell'aura si lega al contesto di fruizione originario dell'oggetto auratico: «Il modo originario di articolazione dell'opera d'arte dentro il contesto della tradizione trovava la sua espressione nel culto.»²⁵³ A determinare questa funzione è ciò che Hielscher definisce “valore culturale”²⁵⁴ (*cult value*), associando l'aura al contesto di fruizione, e che con la sua forte impronta ritualistica, rimanda a quella che ho già avuto modo di definire come cultura amatoriale. A questi due momenti l'autrice collega due aspetti del film amatoriale, fortemente interconnessi tra loro, e che ben interagiscono con l'idea di aura: uno materiale e uno immateriale. Per quanto riguarda il primo, la studiosa riflette con grande lucidità su una delle specificità fisiche che caratterizzano e identificano il cinema amatoriale in pellicola: l'utilizzo della pellicola invertibile, di cui ho parlato in precedenza. Questa, a differenza della pellicola cinematografica e fotografica standard, è progettata non per produrre un negativo-matrice di (potenzialmente infiniti) positivi-copie, ma per essere essa stessa unico positivo originale. E, sebbene l'impiego di questa tecnologia fosse dovuto a ragioni di natura prettamente pratica ed economica, esso ha come effetto secondario «a uniqueness of the material and therefore makes an amateur film an original work.»²⁵⁵ Hielscher aggiunge inoltre che, sebbene questa interpretazione devii da quella benjaminiana per la quale non era centrale l'effettiva riproduzione ma la riproducibilità tecnica potenziale, nel caso del cinema amatoriale è possibile distinguere «between the *possibility* and *actuality* of reproduction»,²⁵⁶ distinzione che consente di parlare di unicità a proposito di questi materiali. Nella sua vita pre-archivistica, il film amatoriale (e quello di famiglia soprattutto) esiste quasi sempre in unica copia, in quanto – sebbene tecnicamente riproducibile – essa era sufficiente ai fini dell'utilizzo all'interno del contesto familiare. Ed è in virtù di ciò che

²⁵³ *Ivi*, p. 26.

²⁵⁴ Traduzione del sottoscritto.

²⁵⁵ E. Hielscher, *Towards a definition of amateur film. Amateur film, Benjamin's Aura and the Archive*, cit., p. 12.

²⁵⁶ *Ivi*, p. 13.

Although the reproduction and commonness of an amateur film is technically more or less possible [...], its reproduction is not the rule due to its original family context. This context causes the material uniqueness of an amateur film and makes it an original work.²⁵⁷

Questo passaggio aiuta ad estendere l'auraticità del film amatoriale in pellicola anche alle altre sue altre possibili manifestazioni tecnologiche, legandola non più e non solo alla matericità fisica del supporto ma anche e soprattutto al contesto di fruizione, tema già in parte approcciato nel precedente capitolo e, come lì visto, fondamentale nella definizione dell'archivio metamoderno. E ciò ci porta all'altro aspetto, quello immateriale: i film di famiglia – e per estensione, i film amatoriali – hanno una fortissima connessione con la ritualità: «they record rituals, produce rituals and finally they become rituals themselves.»²⁵⁸ Ma, ci avverte Hielscher, è proprio questa ritualità che rimane in parte inaccessibile, rendendo lacunosa l'esperienza posteriore che si ha con tali film. Anche questo contribuisce a determinare l'auraticità del film amatoriale, almeno nel suo contesto originale, in quanto nella suddetta inaccessibilità si manifestano quelle «apparizioni uniche di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina»²⁵⁹ che nella suggestione benjaminiana definiscono l'aura. Ma alla luce di quanto detto, cosa avviene all'aura del film amatoriale quando esso viene separato dal suo contesto di fruizione, e addirittura ri-prodotto/digitalizzato – ovvero, al suo ingresso nell'archivio? La prima e più evidente questione riguarda due delle missioni proprie dell'archivio di cinema amatoriale: il restauro e la preservazione. Esse minaccerebbero, secondo Hielscher, l'aspetto materiale, in quanto «preservation and restoration do not maintain a distance from a film, but approach each work as closely as possible, trying to get hold of the material»²⁶⁰ minando l'auraticità materica della pellicola originale, e così distruggendo quella inaccessibilità e quella distanza essenziali nella determinazione dell'aura. Ciò avverrebbe sia con gli interventi invasivi sul supporto, che con la produzione di copie. In secondo luogo, il passaggio dal

²⁵⁷ *Ibidem*.

²⁵⁸ *Ivi*, p. 14.

²⁵⁹ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 25

²⁶⁰ E. Hielscher, *Towards a definition of amateur film*, cit., p. 25.

contesto originale, quello privato-familiare, a un contesto estraneo e tendenzialmente pubblico, quello archivistico, determina la dissoluzione dell'auraticità contestuale, quella del valore culturale-rituale di cui sopra:

one can say that in the archive the aura of amateur film vanishes. An amateur film is stripped of both, its material uniqueness and authenticity bound to a definite *here and now*, and its unique immaterial veil. The former [...] is lost in preservation [...] and restoration activities [...]. The latter [...] is lost by crossing the threshold of the archive that makes the film undergo contextual changes.²⁶¹

È un processo che l'autrice definisce *deoriginalization*. Non viene direttamente trattata, invece, la questione, a mio avviso centrale, della digitalizzazione, e dunque della produzione di copie potenzialmente infinite e incorporee, che, come è facile intuire, metterebbe ulteriormente in crisi questa idea di unicità costitutiva dell'opera d'arte auratica. Queste prime conclusioni aprono a interessanti fratture critiche nel dibattito. Paolo Caneppele, ritornando sulla questione, pur riconoscendo a Hielscher il primato di un'applicazione così coerente e approfondita della teoria benjaminiana al tema del cinema amatoriale, vi individua tuttavia alcune fragilità. Hielscher, in tutta la sua riflessione, rimane ancorata all'idea di originale materiale del film amatoriale. Così inteso, l'archivio distruggerebbe irrimediabilmente quest'aura primigenia, ma ne conferirebbe una nuova: citando le riflessioni di Boris Groys su aura e musei, Hielscher parla di "ri-territorializzazione della copia" (*re-territorialisierung der Kopie*),²⁶² da intendersi quale creazione di un nuovo *qui e ora* e inserimento in un nuovo contesto. Questa ri-territorializzazione riformulerebbe il valore culturale dell'originale, posizione che Caneppele, nella sua riflessione sull'argomento, riassume così «La Hielscher presuppone che l'archivio e le pratiche archivistiche donino a questi manufatti una nuova aura, detta rest-aura, che è comunque una parvenza di quella originaria.»²⁶³ Per chi scrive, al contrario,

²⁶¹ *Ivi*, pp. 31-32.

²⁶² B. Groys, *Die Topologie der Aura. Über Original, Kopie un einen berühmten Begriff Walter Benjamins*, «Neue Rundschau» 113, 2002, p. 88, cit. in E. Hielscher, *Towards a definition of amateur film*, cit., p. 37.

²⁶³ P. Caneppele, *Sguardi Privati*, cit., p. 50.

portando ad altre conseguenze le premesse della stessa Hielscher relative al valore culturale, le cose non starebbero propriamente così. Questa rapida e intensiva escursione teorica, apparentemente sconnessa dagli intenti prettamente analitici e pratici di questo secondo capitolo, ci aiuta invece a focalizzare l'importanza, tutt'altro che secondaria, delle esperienze partecipative che performano l'archivio, andando a evidenziare come questa performatività archivistico-comunitaria, non limitandosi alle esperienze artistiche di riuso su cui si sono concentrati molti autori,²⁶⁴ diventi centrale nello svolgimento delle funzioni dell'archivio metamoderno, che come ormai spero sia evidente si concentra soprattutto su quel valore culturale indistricabile dal cinema amatoriale, e che si sedimenta in quella che avevo chiamato cultura amatoriale: in altre parole, l'archivio metamoderno è mosso da una pulsione ad archiviare proprio l'auraticità del valore culturale. Risulta allora chiara l'importanza di preservare, insieme ai film come oggetti-immagini, altri aspetti, quelli contestuali, che permangono a volte solo nella memoria di chi quei film li ha prodotti, o – ormai nella quasi totalità dei casi – di chi partecipava dei contesti e dei rituali originari; e di come questa Cultura diventi fondamentale anche nelle operazioni di apertura dell'Archivio. Per discutere di ciò, non prescindendo da appigli teorici, farò un uso intensivo di riferimenti a esperienze di studio e ricerca personali, legate all'impegno che, nei tre anni che mi hanno portato alla stesura di questa tesi, ho potuto approfondire in diversi progetti grazie al mio lavoro in archivio, e che hanno accresciuto le mie competenze e stimolato le riflessioni qui esposte.

2.1 Le prassi degli Archivi di Cinema Amatoriale

L'avvicinarsi a un oggetto di studio vasto e proteiforme quale è il cinema amatoriale, comporta l'acquisizione di una serie di metodologie e strumenti — pratici e teorici — necessari a un corretto e consapevole posizionamento epistemologico. Lo si è visto nel capitolo precedente: tali competenze si configurano all'incrocio virtuale di ambiti variegati e diversi quali l'archivistica, il

²⁶⁴ Cfr. S. Osthoff, *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*, New York, Atropos Press, 2009; C. Russell, *Archiveology. Walter Benjamin and Archival Film Practices*, Durham – London, Duke University Press, 2018; M. Bertozzi, *Recycled Cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Venezia, Marsilio, 2013.

restauro, la storia del cinema, l'antropologia, l'archeologia dei media, la produzione cinematografica (amatoriale, ma non solo), la storia contemporanea, ecc. — e messe insieme vanno a costituire l'ideale *toolkit* dell'archivista, nonché dello studioso di questo settore. Gli archivi specializzati in cinema amatoriale si configurano quali fucine di questi strumenti, in quanto centri di ricerca privilegiati dove ogni fase della lavorazione e della restituzione a seconda vita dei materiali in oggetto è svolta da professionisti che hanno sviluppato sul campo ciascuno le proprie teorie e metodologie. Trattandosi di un ambito di ricerca per sua stessa costituzione difficilmente normalizzabile e standardizzabile, vista la sconfinata mole di esperienze, sperimentazioni, variazioni e intenzioni che ne hanno segnato storia ed evoluzione, è facile immaginare come anche nei metodi di recupero e studio di questi materiali siano stati scelti approcci differenti e alternativi dai professionisti che — specie nell'ultimo quarantennio — hanno dedicato le proprie energie al recupero dei film amatoriali. Nonostante, di consueto, gli studi focalizzino la propria attenzione al risultato finale di questi processi — l'immagine impressa nella pellicola — ritengo qui utile dedicare uno spazio ampio alle metodologie e alle pratiche stesse di recupero e salvaguardia del film amatoriale, a partire dalla sua parte materica. Per farlo, partirò dalla mia esperienza diretta presso due delle strutture più importanti del settore in ambito europeo: Home Movies di Bologna e la Cinémathèque de Bretagne di Brest (FR). Questi intensi periodi di studio, lavoro e ricerca, hanno consentito al sottoscritto di immergersi nelle prassi operative di queste due istituzioni. Ne sono emerse una serie di considerazioni, scaturite dall'osservazione di affinità e divergenze operative, che hanno portato alla elaborazione delle riflessioni qui presentate; considerazioni che, innestandosi su pratiche e metodologie di lavoro, non potevano che intrecciarsi con la più profonda e generale riflessione sull'idea stessa di archivio di cinema amatoriale che anima queste pagine. Prima di procedere, inizio qui presentando brevemente le due istituzioni, per proseguire poi delineando le tappe fondamentali del ciclo di lavorazione dei materiali in pellicola formato ridotto, comuni — seppure con alcune divergenze a volte anche rilevanti — alle due strutture.

2.2.1 Home Movies – Archivio Nazionale del film di famiglia²⁶⁵

Fondata a Bologna nel 2002, Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia rappresenta una delle esperienze più significative, a livello europeo, nella conservazione e valorizzazione del patrimonio audiovisivo amatoriale. L'archivio nasce con l'intento di raccogliere, salvaguardare e rendere accessibile un corpus di materiali filmici italiani che, pur provenendo da contesti strettamente privati e domestici, si rivelano di straordinario interesse storico, antropologico e culturale. Si tratta in larga parte di pellicole in formato ridotto (8mm, Super8, 9.5mm, 16mm) prodotte tra gli anni Venti e Ottanta del Novecento da famiglie italiane, depositate all'archivio da cittadini, eredi o collezionisti. In quanto archivio privato, Home Movies non è parte integrante della rete degli Archivi di Stato, ma può essere considerato un archivio d'interesse storico ai sensi del D.Lgs. 42/2004.

Dal punto di vista tecnico, Home Movies svolge un'intensa attività di preservazione e digitalizzazione del materiale filmico, soprattutto in pellicola, adottando standard conservativi avanzati: digitalizzazione in HD o 2K, metadattazione secondo criteri archivistici e documentazione del contesto di produzione del film. L'archivio si avvale anche di sistemi per la conservazione digitale a lungo termine, con copie master in formati non compressi e backup su supporti professionali come gli LTO. In parallelo, grande attenzione è posta all'accesso pubblico: le piattaforme online legate all'archivio (come *memoryscapes* e *homemovies100*, sulle quali mi soffermerò) consentono la consultazione di centinaia di filmati liberamente disponibili, mentre numerosi progetti educativi e culturali (come il festival Archivio Aperto, o i numerosi progetti scolastici) utilizzano i materiali per riflessioni critiche sulla memoria, l'identità e la rappresentazione audiovisiva della vita quotidiana nel Novecento, proiettate anche sul presente e sul futuro. Home Movies esplica la funzione di valorizzazione anche attraverso mostre, festival, pubblicazioni, proiezioni, sonorizzazioni, collaborazioni con scuole e università, ma anche tramite produzioni artistiche che rielaborano creativamente il patrimonio archivistico. In

²⁶⁵ Cfr.: P. Simoni, *La nascita di un archivio per il cinema amatoriale: il caso dell'Associazione Home Movies*, in «Comunicazioni sociali», N.3, giugno 2005; L. Ceccarelli, *Italian Family Films: The Case of the Archivio Nazionale di Bologna*, in A. Cristiano, C. Coen (a cura di), *Experimental and Independent Italian Cinema Legacies and Transformations into the Twenty-First Century*, Edinburgh University Press, 2020.

questo senso, Home Movies si pone all'intersezione tra archivio storico, laboratorio di ricerca e officina di produzione culturale.

Dal punto di vista giuridico, il caso Home Movies solleva – come tutti gli archivi analoghi – importanti questioni relative al trattamento dei dati personali (volti, contesti domestici, minori), alla tutela del diritto d'autore (spesso incerto, poiché si tratta di opere prive di autorialità definita) e alla regolazione dell'accesso. L'archivio ha sviluppato modelli contrattuali che consentono, nei limiti della legge, una fruizione pubblica rispettosa dei diritti dei soggetti coinvolti, bilanciando l'interesse storico-culturale con la protezione della sfera privata.²⁶⁶ Nel panorama italiano, Home Movies è riuscito a imporsi come modello felicemente ibrido, capace di coniugare rigore archivistico e apertura partecipativa, e di rilanciare una riflessione sul valore pubblico della memoria privata. Non solo un luogo di conservazione, ma anche uno spazio attivo di produzione culturale e cittadinanza archivistica.

2.2.2. Cinémathèque de Bretagne²⁶⁷

Fondata nel 1986 a Brest, la Cinémathèque de Bretagne è una struttura privata senza fini di lucro, riconosciuta di interesse generale, che si è posta come obiettivo la raccolta, la conservazione e la diffusione dei film amatoriali e professionali legati alla regione bretonne e, più in generale, alla memoria filmica delle culture locali in Francia. Con oltre 30.000 titoli in formato analogico (9,5mm, 8mm, Super 8, 16mm, Betacam) e digitale, costituisce uno dei principali archivi audiovisivi regionali d'Europa. La sua missione si inserisce pienamente nella tradizione francese della valorizzazione del patrimonio culturale decentralizzato, ed è sostenuta da una rete di enti pubblici (Stato, Regione, DRAC, CNC) e di soggetti privati. La Cinémathèque si propone non solo come luogo di conservazione, ma come nodo culturale e identitario, in grado di attivare pratiche di archiviazione partecipata e di narrazione collettiva del territorio. Dal punto di vista archivistico, la Cinémathèque

²⁶⁶ Approfondiremo questo aspetto nel capitolo dedicato al progetto AR.C.A.

²⁶⁷ Cfr.: A. Colleu, *Vingt ans de travail pour une cinémathèque régionale*, in: Association Européenne Inedits, *Jubilee Book. Rencontres autour des Inedits. Essays on amateur film*, Charleroi, Nancy Kapstein, 1997.

de Bretagne opera secondo standard conservativi rigorosi: digitalizzazione dei materiali a risoluzione professionale (2K, 4K), conservazione in ambienti controllati, descrizione e metadattazione approfondita, anche in collaborazione con la rete FIAF (Fédération Internationale des Archives du Film), e con la piattaforma database inter-archivistica DIAZ. Il sito dell'archivio²⁶⁸ consente la consultazione di migliaia di film gratuitamente, con strumenti di ricerca per parole chiave, luoghi, anni e formati. I materiali sono acquisiti attraverso donazioni e depositi volontari, disciplinati da contratti che precisano i diritti e gli obblighi delle parti, comprese le condizioni di accesso, riuso e diffusione pubblica. L'archivio si impegna alla conservazione a lungo termine, mentre i depositanti possono scegliere tra differenti livelli di visibilità e accessibilità del materiale, in accordo con il quadro giuridico francese. Come abbiamo visto, in Francia, la normativa di riferimento per gli archivi audiovisivi è contenuta nel *Code du patrimoine* (Livre II, articles L211–L321), che distingue tra archivi pubblici e archivi privati, ma prevede la possibilità per archivi privati di essere riconosciuti di interesse patrimoniale. La Cinémathèque de Bretagne gode di tale riconoscimento, ed è inserita nel registro delle associazioni *culturelles d'intérêt général*: questo le consente di beneficiare di fondi pubblici e di ricevere materiali da soggetti pubblici e privati con garanzie di tutela.

Oltre alla conservazione, anche la Cinémathèque de Bretagne si distingue per una intensa attività di valorizzazione e mediazione culturale. I materiali archivistici sono utilizzati in progetti espositivi, mostre itineranti, documentari, performance audiovisive, ricerche accademiche, con grande attenzione al rapporto territoriale con la regione bretone. Il calendario delle attività programmate da un team dedicato a questo compito è costantemente aggiornato sul sito e sui canali social dell'istituzione. L'archivio si impegna attivamente nella mediazione con il pubblico locale, sviluppando percorsi didattici per scuole e università e stimolando pratiche di riappropriazione del passato filmato. In questo contesto, diviene un dispositivo territoriale, in grado di restituire visibilità a memorie invisibili, di contrastare il centralismo culturale, e di costruire un'identità collettiva attraverso l'immagine in movimento, privata ma non solo.

²⁶⁸ <https://www.cinematheque-bretagne.bzh/>

2.3 Ciclo di lavorazione degli home movies

Passiamo ora in analisi quello che può essere definito come il ciclo di lavorazione essenziale per gli archivi di cinema amatoriale, che nelle sue tappe di seguito elencate risulta comune alle due strutture studiate.²⁶⁹

Acquisizione materiali

La prima tappa concerne, come è facilmente immaginabile, le modalità attraverso le quali è possibile reperire questi materiali, ovvero la fase che precede l'ingresso effettivo degli *elementi* (traduciamo così il termine inglese *item* come appare nel lessico proposto dai principali sistemi di catalogazione di materiali audiovisivi)²⁷⁰ nell'archivio. Lo standard prevede, di norma, tre modalità principali:

- Ricerca autonoma;
- Progetti di raccolta;
- Donazione/deposito spontanea.

È interessante già notare come, alle diverse modalità, possano essere associate differenti intenzionalità, anche in rapporto alla identità dell'archivio e alla fase storica che esso attraversa.

La *ricerca autonoma* è la modalità meno organica e sistematica tra queste. Pratica più da collezionista che da archivista, consiste – come facilmente intuibile – nella ricerca dei materiali per contatti diretti e slegati da una progettualità più ampia. Esempi fattuali di questa modalità possono essere operazioni quali la ricerca di materiali nei mercatini dell'usato, sul web o tramite conoscenze più o meno dirette.

²⁶⁹ Gran parte dei temi qui trattati sono approfonditi e studiati nell'ambito del già citato progetto SAFE – the SustainAbility of italian Film hEritage: Archival Infrastructures, Digital Preservation, Stewardship Strategies delle Università della Tuscia e di Udine, che analizza questi temi (non limitandosi agli archivi di cinema amatoriale) secondo il criterio della sostenibilità (ecologica, energetica, economica, ecc...). Cfr. nota n.5 dell'Introduzione.

²⁷⁰ Cfr.: N. Fairbairn, M. A. Pimpinelli, T. Ross (autori), L. Tadic (a cura di), N. Goldman (project manager), *The FIAF Moving Image Cataloguing Manual*, Bruxelles, FIAF, 2016. Sul perché nel caso dell'Home Movie l'elemento (*item*) e l'opera (*work*) siano coincidenti torneremo in seguito.

Anche le operazioni di recupero e digitalizzazione che non prevedano però l'ingresso dei materiali in un disegno di archivio.

I *progetti di raccolta* nascono per ricercare materiali su scala locale più o meno ridotta (possono essere promossi per un'intera nazione, una regione, una città o persino un solo quartiere). Questa modalità caratterizza gli archivi nelle loro prime fasi di sviluppo (es. Cinémathèque de Bretagne anni '80), anche se può essere utilizzata anche da archivi già avviati che vogliono sondare territori non ancora esplorati (es. Home Movies). Un progetto di raccolta prevede la collaborazione dell'archivio con enti e istituzioni operanti sul territorio (università, associazioni culturali, biblioteche, ecc...). Il progetto A.R.C.A. Catania, parte dell'elaborazione della presente tesi, rientra in questa categoria, le cui modalità verranno approfondite nel terzo capitolo dedicato.

La *donazione/deposito spontanea* – come suggerisce il nome – è quella fatta da possessori di film o collezioni che decidono autonomamente di contattare l'archivio per cedere i propri materiali, al di fuori dei progetti di raccolta. Essa presuppone una presenza ben consolidata dell'archivio che, riconosciuto quale istituzione affidabile e degna di fiducia, è scelto dal donatore. Caratterizza dunque istituzioni con uno storico importante alle spalle – per le quali questa diventa la principale modalità di raccolta. Piccolo appunto lessicale: in Italia si usa più comunemente donazione (e quindi il soggetto è il donatore); in Francia, deposito (*depôt*) (e quindi il soggetto è il depositante, *deposant*). Sebbene sul piano reale vi sia poca differenza, in parte questa alterazione lascia trasparire alcune divergenze tra il contesto italiano, che intende la cessione all'archivio in maniera quasi definitiva (donazione), e quello francese, che la intende come temporanea (deposito).

Rapporti con il donatore/deposant.

Stabilito il contatto con i possessori dei materiali, diventa fondamentale relazionarsi con questi nella maniera corretta. Non si tratta solo di instaurare un rapporto di reciproca fiducia necessario per una chiara e trasparente gestione degli elementi che entrano a far parte dell'archivio: è altrettanto importante riuscire a ottenere la maggior quantità possibile di informazioni sui film, fondamentali per la corretta

gestione degli stessi. Notizie quali l'identità dell'autore dei film (oggi raramente corrispondente al donatore), la sua professione, la sua provenienza, l'arco temporale di produzione dei film, le persone coinvolte nella stessa, ecc... sono dati preziosissimi per l'archivio, che solo così può assicurarsi di registrare correttamente i materiali raccolti in una sistematizzazione organica, necessaria in ottica archivistica.

Ingresso materiali in archivio.

Una volta entrati fisicamente nell'archivio, i materiali sono conservati in attesa di essere inventariati (auspicabilmente in prossimità della donazione/deposito, così da non rischiare di perdere alcune informazioni immediate).

Inventariazione.

Passaggio cruciale, che determina la vita futura dei film dentro l'archivio. In questa fase, i materiali vengono riordinati su criteri cronologici, di formato e informativi. Vengono appuntate tutte le informazioni sugli elementi: formati, dimensioni, stato fisico, informazioni riportate su etichette o contenitori, composizione materiale dei supporti, eventuali elementi annessi. Importante in questa fase restare in contatto con il donatore/depositant, che può aiutare a dedurre informazioni fondamentali.

Viene quindi applicata un'etichetta con su riportato il codice che da quel momento indicherà l'elemento all'interno dei sistemi di registrazione nell'archivio.

In Home Movies il Codice ha il seguente formato.

[AACCCNNN0000XX]

I primi 2 caratteri alfabetici (AA) indicano l'ente detentore del fondo dopo la donazione/deposito (nella maggior parte dei casi HM – Home Movies);

I successivi 4 caratteri alfabetici (CCCC) corrispondono alle prime quattro lettere del cognome dell'autore/titolare del fondo (e quindi non sempre corrispondente al donatore/*deposant*);

I successivi 3 caratteri alfabetici (NNN) sono le prime lettere del nome (o eventualmente da qualificatori alternativi quali FAM per famiglia, ENT per ente, ASS per associazione, ecc...); In casi di omonimia, il terzo di questi caratteri è sostituito da un numero progressivo crescente (es. NN1, NN2, ecc...)

I successivi 4 caratteri numerici rappresentano l'ordine progressivo degli elementi.

Gli ultimi 2 caratteri alfabetici rappresentano il formato (ad esempio AA è un elemento 8mm, Am un elemento 8m sonoro, BB un Super8, ecc...)

L'ordine secondo cui gli elementi sono numerati segue questa gerarchia:

- Formato: le pellicole, in questo ordine 9.5, 16mm, 8mm, Super8), poi i video.
- Data: quando disponibile.
- Titolo: quando disponibile.
- Elementi sonori;
- Altri elementi.

Il codice della Cinémathèque de Bretagne è leggermente diverso, ed è in questo formato:

[0000XX0000]

I primi 4 caratteri numerici indicano in maniera univoca il fondo (che in questo caso è dunque identificato solo da queste cifre, senza riferimenti al nome).

I successivi 2 caratteri alfabetici indicano il formato (Ad esempio FN sta per film 9.5mm, FS per film 16mm, FH per film 8mm, FI per film Super8, VM per tutti i formati video).

Le ultime 4 cifre numeriche indicano l'ordine progressivo, azzerato per ogni formato.

Sono due impostazioni diverse che tengono conto anche della genealogia differente dei due archivi. Se infatti Home Movies è un archivio privato, e come visto si concentra quasi esclusivamente sui film amatoriali, la CdB ha un raggio più ampio e raccoglie anche, o quanto meno più regolarmente, fondi di TV regionali, scuole di cinematografia, ecc...

Per il progetto AR.C.A, vista la stretta collaborazione operativa e gestionale con Home Movies, si è seguito il primo standard.

Inserimento in database.

In questa fase, si inseriscono i dati di inventariazione nel database. La struttura del database è importante in quanto già essa determina l'approccio archivistico seguito dall'istituzione. Brevemente, accenno ai database utilizzati dalle due strutture e che ho avuto modo di testare durante i miei periodi di lavoro in archivio.

La Cinémathèque de Bretagne utilizza DIAZ,²⁷¹ un software gestionale sviluppato dalla stessa istituzione a partire dal 2004 e pensato per l'utilizzo da parte di cineteche e archivi audiovisivi regionali. DIAZ è progettato per integrare funzioni di catalogazione, digitalizzazione e gestione dei diritti, offrendo una piattaforma completa per la descrizione e la conservazione di film, video e materiali associati – ivi compresi documenti e dispositivi di visione e ripresa come proiettori e camere. Grazie a questo sistema, l'istituzione può gestire in maniera uniforme i metadati tecnici e descrittivi, assicurando la compatibilità con gli standard nazionali (ad esempio quelli promossi dal CNC) e garantendo così l'interoperabilità tra diversi archivi audiovisivi, aderenti alla rete DIAZinteregio – associazione che dal 2010 gestisce la piattaforma e che riunisce diversi archivi francesi, tra i quali menziono

²⁷¹ Cfr. “Diazinteregio, une coopération nationale.” <https://ciclic.fr/patrimoine/collecte-conservation/catalogage-des-films/diaz-et-l-association-diazinteregio> [Ultimo accesso 20/08/25]

Normandie Images, Ciclic, Cinémathèque des Pays de Savoie et de l'Ain, Cinémathèque d'images de montagne et Ciné-Archives. L'interfaccia pubblica del catalogo consente inoltre la consultazione di parte del patrimonio, supportando al contempo le necessità interne di conservazione e restauro.

Home Movies, invece, ha sviluppato e utilizza attualmente un database interno basato sulla piattaforma opensource Bradypus, un sistema informativo archivistico pensato specificamente per la descrizione e la valorizzazione del cinema amatoriale. Il database Bradypus è stato costruito con l'obiettivo di adattarsi alla natura peculiare degli archivi familiari e privati, permettendo di collegare le schede dei film di Home Movies a quelle dei fondi, delle famiglie e dei contesti di produzione. Il database consente di integrare dati tecnici (supporto, formato, durata), descrizioni narrative e note contestuali, mantenendo sempre centrale il legame tra i vari elementi. L'attenzione è in questo caso rivolta principalmente ai film e ai loro supporti.

L'uso di DIAZ da parte della Cinémathèque de Bretagne e del database programmato su Bradypus da parte di Home Movies rivela due approcci complementari: da un lato un software sviluppato per cineteche regionali, orientato alla standardizzazione e all'interoperabilità e con attenzione rivolta anche al cinema professionale (soprattutto documentaristico, in prospettiva territoriale, ma non solo), alle produzioni televisive e con grande riguardo anche per gli elementi contestuali; dall'altro un sistema costruito ad hoc per un archivio determinato, quello di Home Movies appunto, e capace di rispondere alle esigenze specifiche di descrizione e valorizzazione dei film amatoriali e soprattutto familiari. Entrambe le soluzioni mostrano come le scelte tecnologiche non siano mai neutre, ma riflettano le missioni istituzionali e le strategie di conservazione e accesso ai patrimoni audiovisivi, influenzandole a loro volta.

Programmazione lavori in laboratorio

Spesso la mole di materiali raccolti supera la capacità operativa dei laboratori di restauro e digitalizzazione. Motivo per cui le lavorazioni sono programmate con mesi, se non anni di anticipo, ed è tanto il tempo che può intercorrere tra l'ingresso

in archivio e la lavorazione. Fattori che incidono sull'organizzazione: progetti di valorizzazione, finanziamenti, interesse storico/artistico/culturale dei fondi, urgenza legata allo stato dei materiali, progetti di raccolta, ecc...

Conservazione in deposito

La conservazione delle pellicole cinematografiche, specialmente quelle invertibili (come spesso sono 8mm, Super8, 9.5, 16mm), così come quella dei supporti magnetici, richiede condizioni ambientali rigorose per prevenire il deterioramento chimico e fisico. Le pellicole invertibili, quasi sempre a base acetato, possono essere soggette a sindrome dell'aceto, scolorimento, ritiro e fragilità meccanica se conservate in ambienti non controllati. Non rare, anche per i supporti magnetici, presenze di muffe e funghi.

Ecco le condizioni ideali secondo alcuni testi:²⁷²

Temperatura

Ideale: 2–5 °C

Accettabile: fino a 10 °C

Le basse temperature rallentano la degradazione chimica, in particolare quella dell'acetato e del colorante nei film a colori.

Umidità relativa (RH)

Ideale: 30–40% RH

Evitare RH < 20% (fragilità) e > 50% (muffe, accelerazione degradazione)

Condizioni di luce.

²⁷² Fonti: A. del Amo García (a cura di), *FIAF – Fédération Internationale des Archives du Film, Film Preservation*, FIAF, 2004; ISO, *ISO 18911:2010 – Imaging materials — Processed safety photographic films — Storage practices*, Ginevra, ISO, 2010; National Archives and Records Administration (NARA), *NARA 1571 – Archival Storage Standards for Permanent Records*, Washington D.C., 2004; Image Permanence Institute (IPI), *Storage Guide for Acetate Film*, Rochester (NY), IPI, 2006; National Film Preservation Foundation – Library of Congress, *The Film Preservation Guide: The Basics for Archives, Libraries, and Museums*, San Francisco, NFPF, 2004.

È consigliato conservare le pellicole al buio, in contenitori chiusi e opachi (niente luce diretta o fluorescente, che può favorire lo sbiadimento dei colori).

Ventilazione e isolamento da VOC

Evitare ambienti con gas volatili (VOCs), come acetati, vernici, colle.

Usare contenitori ventilati per rallentare l'accumulo di acidi.

Contenitori

Utilizzare contenitori in plastica inerte (polipropilene o polietilene HDPE), non metallo arrugginibile.

Anche se non sempre facile da mantenere, il rispetto di queste condizioni è fondamentale per la corretta conservazione e tutela dei supporti. Purtroppo, nella stragrande maggioranza dei casi i materiali sono stati conservati per decenni in condizioni molto lontane da quelle auspiccate (garage, cantine, armadi, ecc...). E anche negli archivi di piccole dimensioni non sempre è assicurata la possibilità di mantenere questi standard. Questo aspetto, forse a tratti sottovalutato, è problematico anche perché, come anticipato, possono passare diversi anni prima che il film venga effettivamente digitalizzato.

Restauro/REM

Restauro in italiano, REM (Remise en État Mécanique) in francese. Quando il film entra nella fase di lavorazione, si procede in primis con la messa in stato ottimale della componente fisica-materica: la pellicola. Essa viene attentamente ispezionata sul tavolo di montaggio (passafilm nel gergo italiano), riparata ove necessario (solitamente con giunte a nastro, che hanno sostituito quasi del tutto quelle a colla) e pulita (con alcool isopropilico non aggressivo). Viene dunque valutata l'idoneità dell'elemento per il passaggio al laboratorio di digitalizzazione. Se il danno è più chimico che fisico, come nel caso della già citata sindrome dell'aceto, si procede a un tentativo di recupero tramite trattamento con prodotti specifici, processo che può richiedere diversi mesi e, nei casi più gravi, non garantisce successo. Se, come

fortunatamente ancora nella maggior parte dei casi, la pellicola è in buono stato – vale a dire sufficientemente elastica e resistente – ed è stato possibile effettuare il restauro fisico, si passa allo scanner, nel laboratorio di digitalizzazione.

Digitalizzazione

A questo punto il film passa allo scanner (che ha ormai soppiantato la prassi del telecinema). Qui la pellicola – simulando quanto avveniva nei proiettori – scorre tra i rulli (motivo per cui è imprescindibile l'ispezione/restauro, senza la quale si rischierebbe di danneggiare irrimediabilmente il supporto), ma al posto della lampada e della lente di proiezione, viene letta da un sofisticato sensore che acquisisce digitalmente le immagini contenute analogicamente sul supporto. A seconda della qualità dello scanner, esso può lavorare con i diversi formati di pellicola: dal 35mm al Super8. Normalmente, gli scanner per i formati ridotti processano pellicole 16mm, 9.5mm, 8mm e Super8. Il file, la cui risoluzione dipende dal tipo di proiettore (normalmente, per i formati ridotti, fino a 4k con gli scanner più potenti, solo HD con quelli più economici) può essere codificato o RAW, compresso o non compresso – configurazioni che determinano le possibilità post-produzione.

Post-produzione/restauro digitale

Tramite software di *color correction* (*tallonage* in francese), dei quali il più utilizzato è DaVinci Resolve di Black Magic, si procede al restauro digitale delle immagini. Il file acquisito in scansione viene migliorato, soprattutto a livello di colori. Operazioni più minuziose (pulizia imperfezioni, rimozione rumore, ecc...) sono effettuate solo in casi particolari (ad esempio, per le immagini che devono confluire in un film professionale pensato per le sale). Una volta post-prodotto, ed esportato in formati più consoni alla conservazione, il file può dunque venire archiviato su dispositivi di stoccaggio digitali, ed essere utilizzato nella rimediazione e riattivazione, preservando l'integrità del supporto originale. Normalmente, si producono due tipi di file: quello di accesso, di qualità inferiore,

pensato per consultazioni rapide; quello di conservazione, di qualità superiore e molto pesante. Il film può tornare così nel deposito.

Conservazione file digitali

Anche i file così prodotti vengono conservati: su Hard Disk, su server cloud, su supporti più adatti come gli LTO. Tutte queste opzioni hanno pro e contro. Gli Hard Disk sono più soggetti a danneggiamenti e usura, ma rimangono più accessibili ed economici. Di contro, gli LTO sono più sicuri, ma difficilmente accessibili e molto esosi in termini economici. Questa fase necessita di un'attenzione al *data managing*: è importante tenere sempre traccia di dove sono conservati i file digitali, e avere sempre accessibilità rapida a essi.

Restituzione digitale al donatore

Uno dei momenti più emozionanti e importanti dell'archiviazione. I file (normalmente in qualità d'accesso) sono restituiti al donatore/depositant.

Operazioni di diffusione/restituzione/riattivazione dei materiali.

Per come abbiamo parlato dell'archivio di cinema amatoriale in questo capitolo, spero sia adesso evidente come sia questo il suo vero scopo. Dedico dunque il seguito del capitolo allo studio di alcuni casi e progetti di Home Movies e della Cinémathèque de Bretagne che ci aiuteranno a riflettere ulteriormente sulla questione.

2.4 Memorypill. Un affare di famiglia.²⁷³

Un'operazione esemplare è quella delle *memorypill*, realizzate da Roberto Chierici, erede di uno dei fondi più antichi e importanti tra quelli conservati nell'archivio di home movies. Il fondo Chierici (Codice di inventario Home Movies: HM-CHIEFRA, dove FRA sta per fratelli), entrato nell'archivio nel 2011, è un'ampia collezione composta da 154 film, girati nell'arco di quasi 50 anni da due generazioni di cineamatori: il film più antico risale infatti al 1924 (è un 9.5mm, probabilmente uno dei primi girati in Italia in questo formato), mentre i più recenti datano anni '70. Oltre all'ampiezza dell'arco temporale coperto, il fondo risulta particolarmente interessante anche per la varietà dei formati impiegati: 1 35mm, 75 16mm (che compongono il nucleo della collezione), 36 9.5mm, 42 8mm. Quasi tutti i film sono stati girati dai membri della famiglia Chierici, ma alcuni sono da ricondurre alle attività delle associazioni di cui questi erano membri di spicco, come la AFL (Associazione Fotografi Liguri) e il CineGUF di Genova. Sono inoltre presenti, come spesso accade, copie d'edizione di film commerciali e di cartoni animati. Il pioniere di questa famiglia dalla storia fortemente legata al Cinema Amatoriale è Ludovico Maria Chierici (1886-1965). Come il padre, Ludovico Maria era impiegato dal 1904 presso un monte di pietà. Dal 1926 diventa amministratore del Ricovero di MendicITÀ, di cui resterà presidente fino al 1962. Nonostante questa carriera lontana da qualunque percorso artistico, cinema e fotografia sono i suoi interessi principali durante tutta la vita. Come detto, è il primo Chierici a usare una cinepresa: una Pathé Baby che inizia a utilizzare, da autodidatta, già nei primi mesi del 1924 (ricordiamo che questo formato fu commercializzato in Francia solo un anno prima, a dimostrazione della capacità di Ludovico di essere al passo con i tempi, o addirittura in anticipo rispetto al contesto italiano). Chierici, inoltre, figura tra i fondatori e tra i membri più attivi delle due associazioni già citate, la AFL (Associazione Fotografi Liguri) e il CineGuf genovano. Dal matrimonio con Paolina Franzoni (Bologna, 1891- Genova 1943) nascono i 4 figli: Enrico (1914-2001), Edoardo (1921-2004), Paolo (1923-2010) e

²⁷³ Tutte le informazioni biografiche e archivistiche riportate nel paragrafo derivano da uno studio dei documenti depositati presso Home Movies, e dai numerosi confronti avuti con gli archivisti e con lo stesso Roberto.

Maria Andreina (1926-1998). Edoardo, Paolo e Maria Andreina – insieme al padre Ludovico – acquisiscono nel 1946, una bottega di fotografia, e fondano così l'impresa “F.lli Chierici Fotografia –Cinematografia”. Specializzati in attrezzature Leica, possiedono anche laboratori di sviluppo e stampa. Ma ad ereditare la passione di Ludovico per il cinema è soprattutto il primogenito Enrico. Cresciuto in un ambiente che gli consente un contatto precoce con fotografia e cinematografia amatoriale, inizia ad affinare le proprie capacità a cavallo tra anni '30 e '40, girando sia in 16mm che in 9.5 film della più disparata specie: narrativa, documentari, film di famiglia. Come il padre, partecipa alle attività di AFL e CineGuf. Nel 1940 sposa la maestra elementare Clara Pezzuto (Genova 1917-2004). La coppia avrà tre figli: Pierluigi (1941), Gianpaolo (1944) e Roberto (1952). Alla realizzazione dei film girati da Enrico collaborano tutti: i fratelli, la sorella, la moglie, i figli. L'importanza del fondo è testimoniata dagli svariati utilizzi che di queste immagini sono stati fatti da parte di Home Movies: dal film del 2019 *Il Varco*, (prodotto da Kiné e diretto da Federico Ferrone e Michele Manzolini) che contiene diversi estratti dalla collezione, agli usi massicci nei progetti divulgativi come *Memoryscapes* e *Almanacco* o al focus dedicatogli nella serie di approfondimenti *Storie* del formato ridotto.²⁷⁴ Ma quello che rende particolarmente interessante questo fondo ai fini della mia dissertazione è soprattutto il ruolo svolto dal terzogenito di Enrico, Roberto: è lui che, nel 2011 – insieme ai fratelli – dona la collezione all'archivio. E da quel momento, come ispirato dall'archivio stesso, inizia un lavoro di scavo costante nella memoria propria e della famiglia, con l'obiettivo di ricostruire tutto ciò che ruotava attorno ai film stessi, e che si nascondeva dietro quelle immagini. Quando gli archivisti di Home Movies, in accordo alle pratiche standard, chiesero a Roberto di fornire qualunque tipo di informazione aggiuntiva che egli fosse in grado di ricavare dalla visione dei film, questi si impegnò in maniera straordinaria nel compito, iniziando a compilare una serie di documenti contenenti informazioni molto dettagliate. Riporto l'esemplare scheda relativa al film n° 41 del fondo Chierici.

²⁷⁴ https://homemovies100.it/it/stories/8_filmare-se-stessi-e-la-storia-il-caso-della-famiglia-chierici
[Ultimo accesso 10/08/25]

1944

Titolo: Pierluigi a colori (Risveglio)

N° HMF.IliChierici 41

Formato: 16 mm – b/n –

Durata: 5 minuti ca.

Il titolo del film è Risveglio, in quanto le immagini sono girate all'inizio della primavera, con alberi e prati fioriti. Naturalmente ci troviamo a Crocefieschi e le prime immagini sono dedicate al monte castello alle cui pendici si trova la Cappelletta di Croce, meta di passeggiate per gli abitanti del paese. Seguono immagini con quattro ragazze che camminano su un prato fiorito e quindi appare il piccolo Pierluigi, 4 anni, in piedi tra i fiori. Quindi le immagini si spostano sulla mamma Clara sdraiata sul prato tra gli alberi in fiore, con il bambino seduto mentre coglie dei fiorellini. Seguono delle immagini di Clara vicino ad una macchina da cinepresa, (identificare il modello.....) che fa finta di voler eseguire una ripresa. Segue una lunga passeggiata di Pierluigi per un prato fiorito, raccoglie un soffione e poco per volta si avvicina alla cinepresa e soffia via i semi del fiore. Viene ripresa la casa dove i Chierici abitavano da sfollati durante la guerra e quindi seguono altre immagini di alberi fioriti per concludersi con un tramonto e il bambino che lo guarda. Fine.²⁷⁵

Analizzando questo breve estratto, si evince l'importanza e la ricchezza di un'operazione apparentemente semplice come questa.

Naturalmente ci troviamo a Crocefieschi e le prime immagini sono dedicate al monte castello alle cui pendici si trova la Cappelletta di Croce, meta di passeggiate per gli abitanti del paese.

²⁷⁵ Documento descrittivo redatto da Roberto Chierici per Home Movies.

Viene ripresa la casa dove i Chierici abitavano da sfollati durante la guerra [...]

Questi passaggi ci forniscono delle informazioni geografiche altrimenti difficili da reperire, vista la genericità del paesaggio ripreso, nonché delle informazioni private (la dimora della famiglia negli anni della guerra) e antropologiche su usi e costumi legati al luogo e ai suoi abitanti dell'epoca.

[...] appare il piccolo Pierluigi, 4 anni [...]

[...] le immagini si spostano sulla mamma Clara sdraiata sul prato tra gli alberi in fiore [...]

Identificazione del bambino (Pierluigi, il fratello maggiore di Roberto) e della donna (Clara, la madre) impossibile per l'archivista, informazione disponibile solo per i membri della famiglia.

immagini di Clara vicino ad una macchina da cinepresa, (identificare il modello.....)

Passaggio interessante, in quanto contenente una richiesta rivolta agli archivisti affinché identifichino la camera. Informazione tecnico-specialistica che, al contrario di quelle relative alla memoria privata e familiare, è più facile sia in possesso di un esperto del settore (Tornerò sulla collaborazione tra membri della famiglia e archivisti nel paragrafo dedicato alla catalogazione del Fondo Ilaqua). Ispirato da questo lavoro e da altri progetti di Home Movies (Segnatamente, *Memoryscapes*), Roberto approfondisce questo approccio al testo filmico mediato dalla memoria privata, e lo porta al livello successivo con la serie delle *Memorypills*. Un esempio impagabile di percorso inverso: dalle immagini filmate alla memoria personale, e infine a testi scritti, intesi emblematicamente dall'autore quali eredità culturale e memoriale per le generazioni future. L'archivio come dispositivo attivo di catalizzazione della memoria privata. Le fonti a cui Roberto

attinge nel compilare questi documenti sono svariate: ovviamente i ricordi personali, ma anche lettere di famiglia, fotografie, ritagli di giornate, cartoline... appare persino il libretto universitario di Enrico, e – ovviamente – i film stessi. Questi testi, nel loro insieme, ricostruiscono come un romanzo la storia d'amore tra Enrico e Clara. Le *Memorypill*s non hanno una struttura chiara, definita e regolare, e non ruotano necessariamente attorno ai film, ma si configurano quali raccolte di appunti e fonti impresse sul foglio (archivate, si ricordi Derrida), spesso senza troppe elaborazioni intermedie, in origine ispirate, sì, dalla visione dei film. Questo assetto dona ai documenti una natura provvisoria e incompleta, e apre all'intervento di curatela da parte di archivisti o studiosi che volessero confrontarsi con questi a mio avviso ricchissimi testi. Ad oggi, le *Memorypill*s compilate sono 12. Se la n.1 è un'antologia di scritti giovanili di Clara (1932-1934) corredata da una sola fotografia della giovane a 15 anni, la n.2 inizia a stratificare le fonti: ancora i diari della giovane, ma anche fotografie, cartoline, lettere, ricevute di alberghi, scontrini, che ricostruiscono un viaggio sulle dolomiti ad agosto del 1938. E, alla fine, ricopiata al computer, una lettera indirizzata a Enrico, in servizio militare. La lettera inizia così:

Vigo di Fassa 28-8-38

Enrico,

ero abituata a chiamarla semplicemente così ed ora non so abituarmi a chiamarla diversamente: posso continuare?²⁷⁶

Nella lettera Clara fa il resoconto del viaggio, ma tra le righe si legge l'evolversi di una conoscenza appena avvenuta. La n.3 è strutturata da un testo riepilogativo scritto da Roberto, che riassume le vicende biografiche dei due innamorati. Lo scambio epistolare è corredata da fotografie, e si conclude con un estratto emblematico:

Genova 31 Maggio 1940, Enrico scrive:

²⁷⁶ Clara Pezzuto citata in R. Chierici, *Memorypill* n.2.

“il pallino” del cinematografo sta prendendo campo: grandi proiezioni e grandi discussioni caratterizzano questo fatto. Che cosa ne pensi?²⁷⁷

Con grande arguzia, Roberto Chierici annota – parallelamente all’evoluzione della storia d’amore dei genitori – la nascita dell’interesse che accompagnerà il padre per tutto il resto della vita: quello per le pratiche cinematografiche. Gran parte di queste ricostruzioni afferiscono al periodo bellico, prima e poi poco dopo il matrimonio di Clara ed Enrico. È interessante sottolineare che, quindi, riguardano in parte un’epoca antecedente a quella in cui Enrico inizia a girare film, ma in qualche modo scavano nella profondità degli stessi, aiutando a delinearne la cornice storica, biografica, emotiva. Il primo riferimento diretto a uno dei film del fondo che Roberto Chierici inserisce lo ritroviamo nella *Memorypill* n.6.

Nella lettera del 30 luglio EC racconta che la sera prima il papà di Clara, Vittorio con il figlio Piero, sono andati dai Chierici a vedere il cinematografo, in particolare le ultime pellicole fatte a Pianderatti, Vittorio.. “è rimasto meravigliato per la perizia della ripresa (basta che qualcuno mi faccia i complimenti!). È stata una serata simpatica, peccato che non c’era la protagonista dei film!”

Quanto hanno visto quella sera si può vedere nel filmato **“Estate a Pianderatti” HMF.liChierici n°17.**²⁷⁸

La «protagonista del film» è ovviamente Clara, ripresa nell’atto di cucinare (il film è introdotto da un secondo cartello “L’Arte di Saper Cucinare”). Nello stesso documento troviamo una lettera indirizzata a Clara e scritta dalla madre, in cui quest’ultima invita la figlia a presentarsi al futuro sposo quale «brava massaia», e le consiglia alcune ricette. Quanto appena letto è però interessante come testimonianza dell’importanza rituale della visione dei film girati in casa Chierici, e anche perché dimostra come nello stilare queste pillole di storia familiare Roberto

²⁷⁷ Enrico Chierici citato in R. Chierici, *Memorypill* n.3.

²⁷⁸ Enrico Chierici citato in R. Chierici, *Memorypill* n.6

interagisca con l'archivio, riportando addirittura il codice (formattato sullo standard di allora) con cui i film sono registrati presso Home Movies. Arriviamo così alla *Memorypill* n.7, una delle più corpose (40 pagine) e più dense di riferimenti ai film, preceduta da una *Introduzione*:

Enrico e Clara - 1940: gli ultimi trecento quattro giorni.

Introduzione

In questa memoria ho voluto ripercorrere l'anno 1940, da gennaio a ottobre, attraverso le lettere di papà, le uniche rimaste e conservate dalla mamma, che ricostruiscono mese per mese i racconti dei due giovani, lui (26 anni) al lavoro a Genova, lei (23) insegnante elementare a Soglio, Orero, nella Fontanabuona, sopra a Chiavari. [...]

Attorno alla cronaca e agli eventi, si sviluppa la vita delle due famiglie, i Chierici e i Pezzuto, ricostruendo i contrasti, le battaglie, e i dissapori tra i due giovani fidanzati. Il 1940 per i due fidanzati inizia come un anno di speranze, di coronamento di sogni e prospettive, ma l'entrata in guerra dell'Italia, dal 6 giugno, cambia la vita di tutti gli italiani e dei nostri protagonisti.

La guerra non è mai commentata, ma è sempre presente, come una cappa invisibile, un tabù di cui non se ne deve scrivere, essendo tra l'altro sempre presente e attiva la censura sulla posta.

La presente memoria si conclude con il matrimonio.

[...]

Cosa significa il titolo? Enrico e Clara si erano fidanzati, o meglio lui si era dichiarato a Clara il 26-12-1938, durante una delle tante gite sciistiche sulle nevi della Balma (Mongioie), ma a Enrico, ci vollero

ben 674 giorni per riuscire a portare sull'altare la sua amata Claretta; questo è quanto sancisce Enrico nello scrivere il titolo del film del loro matrimonio: "Seicento settantaquattro giorni dal 26-12-1938, con una mattinata magnifica nella chiesetta di S. Nicola" (vedi filmato n°20). In queste pagine ho cercato raccontare gli eventi famigliari e ricreare gli stati d'animo dei due giovani innamorati nei primi 10 mesi del 1940, fino al traguardo finale del matrimonio il 30 ottobre. [...]²⁷⁹

Come si può intuire, da qui in poi, testimonianze familiari, documenti privati e film iniziano a intrecciarsi con sempre maggiore densità. All'introduzione segue una nota, riepilogativa dei personaggi coinvolti, con tanto di età all'epoca indicata tra parentesi, e con la seguente indicazione:

La lettura di questa "pillola di memoria del 1940", si accompagna alle altre "memorypill" #3 e #6 del 1940, ed è documentata, cronologicamente, con i seguenti filmati del Fondo F.lli Chierici (HMF.lliChierici) per la maggior parte su pellicola 9,5mm, alcuni 16mm, restaurati e resi accessibili alla visione da Home Movies, Bologna:

- #11 - Bimbi a scuola,
- #12 - Un anno dopo,
- #19 – Riviste goliardiche,
- #16 – Fiera di Milano, Genova, Piandeiratti,
- # 21- Riviera di levante,
- #17 – Estate a Piandeiratti,
- #15 – Otto sciatori in gamba,
- # 54 – Cannes,
- # 89- Crociera con t/n Biancamano
- # 20 - Clara il giorno delle nozze, mercoledì 30 ottobre 1940,
- #18 – Viaggio di nozze.

²⁷⁹ R. Chierici, Memorypill n.7, data Dicembre 2022.

Anche le successive *Memorypills*, seppur diversamente strutturate, fanno sempre maggior riferimento ai film del fondo. Al di là delle implicazioni prettamente archivistiche, quanto qui analizzato risulta interessante anche come caso-modello di riattivazione della memoria a partire dalle immagini familiari. Una manifestazione di quella post-memoria teorizzata da Marianne Hirsch proprio a partire dalle fotografie di famiglia

“Postmemory” describes the relationship that the “generation after” bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before— to experiences they “remember” only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right. Postmemory’s connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and creation. To grow up with overwhelming inherited memories, to be dominated by narratives that preceded one’s birth or one’s consciousness, is to risk having one’s own life stories displaced, even evacuated, by our ancestors. It is to be shaped, however indirectly, by traumatic fragments of events that still defy narrative reconstruction and exceed comprehension. These events happened in the past, but their effects continue into the present. This is, I believe, the structure of post-memory and the process of its generation.²⁸⁰

Sebbene Hirsch concentri le sue riflessioni sul tramandamento dei traumi storici e collettivi nella sfera privata (l’Olocausto nel suo studio, ma potrebbe essere la guerra nel caso di Chierici), credo che sia interessante riprendere questa categoria e utilizzarla anche quale lente per comprendere l’eredità dei ricordi famigliari più ordinari, catalizzata anch’essa dalle immagini (in movimento e non solo). E d’altronde, anche la quotidianità è solo apparentemente banale e pacifica, se

²⁸⁰ M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, Columbia University Press, 2012, p. 5

nascosta dietro quel sottile velo di bonaria ipocrisia e performatività che i film di famiglia, va ricordato, conservano sempre. Roberto Chierici, non a caso, fa più volte riferimento nei suoi testi ai dissidi e ai conflitti di coppia dei genitori, che non emergono nei film ma solo dalle lettere, a conferma di come queste immagini – e lo abbiamo discusso nel primo capitolo – raramente si possano considerare veramente prive di filtri e ambiguità.

2.5 Catalogazione del fondo Ilacqua.²⁸¹

Un'operazione per certi versi affine, ma più legata alle pratiche archivistiche in senso stretto è quella che mi ha visto impegnato, durante la primavera 2024, nella catalogazione di un altro dei fondi di Home Movies. Con catalogazione si intende in questo contesto l'operazione di analisi e descrizione approfondita del contenuto visuale dei film, sequenza per sequenza. Il Fondo Ilacqua (Codice di inventario HM-ILACNIN), uno dei primi di provenienza siciliana a entrare a far parte dell'Archivio Nazionale del Film di Famiglia, è girato tra il 1950 e il 1965 da Antonino Ilacqua (Spadafora (ME) 1907 – Messina 1998), detto Nino, che nella vita svolgeva l'attività di agente di commercio per la società di importazione di prodotti alimentari italiani Maison Garcia. Il suo lavoro lo porta, dal 1933, a trasferirsi a Parigi, dove resta per anni insieme alla moglie Mattea Cannistraci (Roccalvaldina (ME) 1916 – Messina 1999), detta Tea, e alla figlia Flavia (Parigi 1950). Il Fondo, composto da 26 film girati esclusivamente in 16mm, è interessante sia per l'utilizzo peculiare di questo formato in ambito prettamente familiare, sia per la alternanza geografica che fa oscillare il contesto tra la moderna Parigi e una Sicilia ancora quasi rurale. Il fondo entra in Archivio nel 2012, per volontà di Flavia, che collabora anche al riordino cronologico. Una volta digitalizzate, le immagini del fondo sono state impiegate nei diversi progetti di divulgazione e valorizzazione di Home Movies, come *Memoryscapes* e *Almanacco*. Nonostante ciò, non era mai stata svolta l'approfondita catalogazione che ho avuto il piacere di condurre in stretto contatto telefonico e telematico con Flavia. Questa operazione,

²⁸¹ Tutte le informazioni biografiche e archivistiche riportate nel paragrafo derivano da uno studio dei documenti depositati presso Home Movies, e dai numerosi confronti avuti con gli archivisti e con Flavia Ilacqua, figlia del cineamatore Antonino.

condotta nel contesto del progetto ARCHIVI VIVI - 16mm – svolto nel 2024 da un gruppo di archivisti ingaggiati da Home Movies con «l’obiettivo di fare emergere e indagare il ruolo e la diffusione del 16mm in Italia nell’ambito del cinema di famiglia tra gli anni ‘20 e gli anni ‘50, il suo impatto storico e culturale»²⁸² – risulta a mio avviso particolarmente interessante come esempio di collaborazione attiva e partecipativa tra familiare e archivistica nel trattamento e nella cura dei film e nei riguardi del loro valore culturale. Riporto di seguito alcuni esempi stimolanti ai fini di queste riflessioni.

I dati da cui partivo e che riporterò all’occorrenza sono:

- Titoli e appunti ritrovati nell’inventario, compilato nel 2012, al momento dell’acquisizione del Fondo;
- Informazioni biografiche registrate nei documenti dell’Archivio;
- Alcuni sintetici appunti che avevo richiesto a Flavia Ilacqua in preparazione al lavoro.

Della bobina HM-ILACNIN-0001 l’inventario riporta come titolo “1950 Nascita e battesimo mio (Flavia), partita Spadaforese”, il che testimonia – con la prima persona e il riferimento al proprio battesimo – un coinvolgimento diretto di Flavia nella fase di riordino dei film. Gli appunti di Flavia riportavano, in merito alla prima bobina:

- 1) Da 00 a 1.54 Nascita Flavia Casa a Parigi 1950. (BN)
Da 1.54 a 4.38 Battesimo Flavia.
Da 4.38 a 5.24 Flavia sulla carrozzeria
Da 5.25 a 7.56 Sul treno per Roma. Zio Peppino e Zio Luciano.
Da 7.56 a 7.59 Scala Torregrotta (Messina).
Da 7.59 a 9.38 Spadafora-ME (casa e paesaggio-Zia Nunzia-Castello).
Da 9.38 a 10.01 Squadra calcio Spadaforese.²⁸³

²⁸² Dalla relazione finale del progetto ARCHIVI VIVI - 16mm.

²⁸³ Appunti visione film redatti da Flavia Ilacqua e dal marito.

Queste indicazioni erano le uniche da cui partire, ed è facile intuire l'importanza di una seppur sintetica base di questo tipo, che solo una persona partecipe di quel valore culturale poteva fornirmi. In una prima analisi della prima sequenza scrivevo dunque:

00:00:00:00 - 00:00:47:03

1950. Parigi. Seduta davanti a una finestra, all'interno della casa di famiglia (?), la giovane signora Tea, sposata Ilacqua, vestita con una camicia bianca e un leggero gilet, tiene in braccio la piccola Flavia, di appena pochi mesi. La giovane donna sorride rivolta alla camera, e guarda la piccola con sguardo tenero, mentre le sistema il vestitino. Al momento dell'allattamento con biberon, anche il padre, Nino Ilacqua, si aggiunge al quadretto familiare, accarezzando la bimba. La famigliola siede poi alla tavola ben apparecchiata per il thè, in sala da pranzo. Sulla tavola piatti, posate e tazzine, e al centro una torta, che una donna inizia a tagliare e a distribuire, sotto lo sguardo della signora Ilacqua.

00:00:47:04 - 00:01:00:00

Dal portone di un palazzo esce, scendendo gli scalini, la famiglia Ilacqua, accompagnata da un uomo, più o meno della stessa età della coppia, probabilmente il padrone di casa. Nino porta sulla spalla una borsa di cuoio, forse quella della cinepresa. Tea ha in braccio la piccola Flavia. Mentre il gruppo si allontana, sullo sfondo, sulla soglia del portone, una donna (la stessa della torta?) porta dentro un ombrello, appoggiato al portone. Il gruppo si saluta, e la famiglia Ilacqua si congeda, allontanandosi dalla casa, in direzione della cinepresa²⁸⁴

²⁸⁴ Catalogazione Fondo Ilacqua (prima stesura), Home Movies, Marzo 2024.

Ho sottolineato e colorato in rosso le informazioni che mancavano per la completa analisi della scena, interrogando in una seconda fase la stessa Flavia, che con successive integrazioni, mi aiutava a stilare la descrizione definitiva:

1950. Parigi. Seduta davanti a una finestra, all'interno della casa di famiglia a [Asnières-sur-Seine](#), la giovane signora Tea, sposata Ilacqua, vestita con una camicia bianca e un leggero gilet, tiene in braccio la piccola Flavia, di appena pochi mesi. La giovane donna sorride rivolta alla camera, e guarda la piccola con sguardo tenero, mentre le sistema il vestitino. Al momento dell'allattamento con biberon, anche il padre, Nino Ilacqua, si aggiunge al quadretto familiare, accarezzando la bimba. La famigliola siede poi alla tavola ben apparecchiata per il thè, in sala da pranzo. Sulla tavola piatti, posate e tazzine, e al centro una torta, che [la signora Deschamp, moglie del fotografo professionista Deshamp, capo del cine club frequentato da Nino Ilacqua](#), inizia a tagliare e a distribuire, sotto lo sguardo della signora Ilacqua.²⁸⁵

Risalivo così a delle informazioni che solo Flavia poteva fornirmi, necessarie per ben comprendere e contestualizzare quelle immagini. Con il lavoro di catalogazione, queste informazioni sono dunque state registrate e consegnate all'archivio, consentendo un utilizzo dei film – come sarebbe sempre auspicabile – integrato da una profondità assente nell'immagine muta. Nello stesso film, una sequenza successiva è interessante per un altro motivo. Il 19 marzo 2024 inviavo un messaggio WhatsApp a Flavia, chiedendo:

Sapresti dirmi in che Chiesa è stato il tuo battesimo? Era Parigi?²⁸⁶

Ricevendo in risposta:

²⁸⁵ Catalogazione Fondo Ilacqua (definitiva), Home Movies, Aprile 2024.

²⁸⁶ Messaggio WhatsApp inviato dal sottoscritto a Flavia Ilacqua in data 19/03/2024.

Immediata periferia di Parigi, Asnières. Il nome della parrocchia non me lo ricordo.²⁸⁷

L'informazione, per quanto incompleta, mi ha comunque aiutato. Memorizzata la facciata della chiesa, con la peculiare sagoma del Crocifisso e la scritta in latino: IPSO SUMMO ANGULARI LAPIDE CHR JES, ho potuto – con l'utilizzo della modalità Street View di Google Maps – perlustrare il quartiere indicatomi da Flavia, e individuare la chiesa: si trattava della Parrocchia di Saint Maurice de Bécon. Questo mi ha consentito di completare la descrizione così:

00:01:50:21 - 00:03:19:18

Asnières-sur-Seine. Sulla parte alta della facciata della parrocchia di Saint Maurice la scritta: IPSO SUMMO ANGULARI LAPIDE CHR JES, coperta in parte dalla statua del Crocifisso. La cinepresa va giù, fino a riprendere il portale d'ingresso, posto sotto un'arcata. Dalla strada giunge un gruppo di una quindicina di persone, elegantemente vestite. [...] ²⁸⁸

Ancora, nel film HM-ILACNIN-0005, nella prima stesura:

00:00:00:00 - 00:01:43:00

1950. Scala Torregrotta (ME). All'ombra di un albero, in un cortile, degli uomini giocano a carte seduti a un tavolo. Si possono riconoscere le carte regionali siciliane, e il gioco, il più tradizionale: la Briscola. Un ragazzino osserva curioso la partita. Flavia con un'altra bimba, cullano un bebè nella carrozzella. La famiglia riunita in sala da pranzo, davanti a una tavola ricca di pietanze. Di nuovo in giardino. Tea conversa con

²⁸⁷ Risposta di Flavia Ilacqua al precedente messaggio, 19/03/2024.

²⁸⁸ Catalogazione Fondo Ilacqua (definitiva), Home Movies, Aprile 2024.

le altre donne, mentre gli uomini parlano tra loro. Il ragazzino rimescola le carte.

Venendo così corretto dalle informazioni fornitemi da Flavia

00:00:00:00 - 00:01:43:00

1954. Scala Torregrotta (ME). All'ombra di un gelso, in un cortile. Degli uomini giocano a carte seduti a un tavolo. Si possono riconoscere le carte regionali siciliane, e il gioco, il più tradizionale: la Briscola. Il cugino Nino osserva curioso la partita. Flavia e Pia cullano un bebè nella carrozzella. La famiglia riunita in sala da pranzo, davanti a una tavola ricca di pietanze. Di nuovo in giardino. Tea conversa con le altre zie, mentre gli uomini parlano tra loro. Il giovane cugino Enrico rimescola le carte.

Sono informazioni forse non fondamentali per la comprensione del testo, eppure aiutano a contestualizzare in ambito strettamente familiare queste immagini. Operazioni di questo tipo sono inoltre, a mio avviso, l'ennesimo stimolo alla riattivazione della memoria per il donatore/donatrice, e servono proprio in quanto tali a ri-catalizzare il valore culturale del testo. A proposito della bobina HM-ILACNIN-0005, nello svolgere questo minuzioso lavoro, ho potuto scoprire che essa era stata invertita con la bobina HM-ILACNIN-0002. Le rispettive stringhe dell'inventario riportavano infatti:

HM-ILACNIN-0002. Titolo: 1950 Football Spadaforese, Viaggio ferryboat Messina

HM-ILACNIN-0005. Titolo: 1952-53 Reportage Gino Motocross Argenteuil, I Albero di Natale Flavia Parigi, II Albero di Natale Flavia Parigi, Festa Convito Roccavaldina (ME) 26-07-1953²⁸⁹

²⁸⁹ Inventario Fondo Ilacqua, Home Movies, 2013.

Grazie all'approfondita analisi dei materiali è risultato facile riordinare i film nel corretto ordine, e attribuire i titoli giusti alle bobine corrispondenti. Questo ha consentito di fare chiarezza su un'altra questione. Uno dei contenuti più interessanti, nettamente inciso nella memoria di Flavia, riguardava le riprese della Festa del Convito di Roccavaldina: una tradizionale celebrazione in onore del Santo Nicola di Bari che si svolge con cadenza irregolare il primo fine settimana di agosto nel paesino messinese. Immagini della Festa, della cui esistenza Flavia era sicura, risultavano da inventario nelle seguenti bobine:

HM-ILACQUANIN-0005 1952-53 Reportage Gino Motocross
Argenteuil, I Albero di Natale Flavia Parigi, II Albero di Natale Flavia
Parigi, Festa Convito Roccavaldina (ME) 26-07-1953

HM-ILACQUANIN-0006 Festa Convito 1953²⁹⁰

Ma guardando la bobina 0005 non ve ne era alcuna traccia. Nella fase di catalogazione ho però potuto scovare i pochi frame a cui il titolo faceva riferimento in quella registrata come bobina 0002, scoprendo così un caso (in realtà molto frequente) di scambio di contenuto e contenitore.

HM-ILACNIN-0002

00:06:01:01 - 00:06:18:00

Roccavaldina (ME). La tradizionale festa del Convito, in onore del Santo Nicola di Bari, si svolge con cadenza irregolare, con un intervallo di tempo che va dai 5 ai 50 anni, il primo fine settimana di Agosto. È il 1953. Dalla precedente festa (1933) erano passati 20 anni, e 16 ne sarebbero passati prima della successiva (1969). Un rito dal gusto arcaico e pagano, in cui un vitello viene benedetto a sacrificato in onore

²⁹⁰ *Ibidem.*

del santo. Nel breve filmato vediamo l'animale bardato con paramenti sacrificali, con attesa trepidante della folla tra le vie di Roccavaldina.²⁹¹

Flavia Ilacqua, nella visione dei film digitalizzati, era rimasta inizialmente perplessa dalla divisione in diverse bobine che spezzava l'unità tematica della Festa. Con questo riordinamento, abbiamo potuto ricostruire non solo l'ordine e i titoli corretti, ma anche la plausibile motivazione di questa divisione: Nino aveva probabilmente finito una bobina (la 0005) durante la festa, riuscendo a girare solo 17 secondi, e aveva repentinamente provveduto a caricare una nuova bobina vergine per riprendere il resto della celebrazione. Questo è un esempio che, nella sua banalità, espone bene l'importanza di un lavoro di questo genere ai fini di una corretta gestione archivistica dei film.

A proposito della bobina HM-ILACNIN-0002 (quella quindi registrata come 0005 dell'inventario), riporto un altro caso interessante. Nel primo minuto del film si ha una sequenza di un corteo, di cui non vi è traccia nei titoli, né nei ricordi di Flavia. Grazie all'osservazione delle strade, e in particolare di una targhetta commemorativa, sono riuscito a risalire sia all'esatto indirizzo che all'occasione. Mentre il dialogo con Flavia mi ha aiutato a risalire al significato della sigla CCAC (Club des Amateurs de Cinéma). Ecco cosa ho potuto determinare tramite approfondite ricerche:

HM-ILACNIN-0002

00:00:00:20 - 00:00:59:00

1952. Courbevoie (FR). La mano di un uomo tiene tesa, ben in mostra, una bandierina, issata sull'antenna radio di un'auto, con su riportati il disegno di una cinepresa e, sotto, la sigla CCAC (Club des Amateurs de Cinéma). Una sfilata di uomini e donne per le strade del comune francese. In prima fila, un uomo tiene alto uno stendardo: "FNDIRP SECTION COURBEVOIE". La sigla si riferisce alla Fédération

²⁹¹ Catalogazione Fondo Ilacqua (definitiva), Home Movies, Aprile 2024.

nationale des déportés et internés résistants et patriotes (Federazione nazionale dei combattenti della resistenza e patrioti deportati ed internati). La parata si ferma al numero 82 di rue de Colombes, dove viene svelata e inaugurata con una cerimonia la targa in marmo in memoria del militante comunista italiano Gino Focardi, papà della zia Norma vissuto in quella casa e morto deportato nel maggio '45. La targa recita: "ICI HABITAIT GINO FOCARDI MORT EN DÉPORTATION EN MAI 1945 POUR QUE VIVE LA FRANCE". Essa è ancora oggi presente.²⁹²

La cerimonia celebrava dunque il partigiano Gino Focardi, lontano parente degli Ilacqua (padre, come indicatomi da Flavia, della zia Norma che appare in numerosi film). Testimonianza ennesima di come anche nel quotidiano dei film di famiglia si possano rintracciare, a volte nascoste, tracce della storia pubblica e politica. Un ultimo esempio dei metodi utilizzati nella realizzazione di questa catalogazione che credo possa essere interessante riportare riguarda la bobina HM-ILACNIN-0008. Circa un minuto del film riguarda una vacanza al mare dei giovani Ilacqua. L'inventario riporta:

HM-ILACQUANIN-0008 1955-56 Lisieux I e II parte Vacanze,
Nantes Lunedì Pasqua 1956, Vacanze 1956²⁹³

Come si vede, delle vacanze non è data alcuna indicazione geografica. Gli appunti di Flavia indicano invece:

08) [...]

Da 03:41 a 4.35 Normandia mare con campi di fieno.

[...]

²⁹² *Ibidem.*

²⁹³ Inventario Fondo Ilacqua, Home Movies, 2013.

Fornendo un importante punto di partenza. Infatti, avendo questo seppur generica informazione, ho potuto condurre una ricerca su Google immagini, a partire da un riferimento architettonico: una grossa struttura si erge sullo sfondo in molti frame. Ho scoperto quindi trattarsi di un hotel, e – ritrovatolo anche nelle immagini contemporanee della spiaggia – esso mi ha consentito di individuare con esattezza la spiaggia, con grande gioia di Flavia:

HM-ILACNIN-0008

00:03:41:01 - 00:04:00:00

Spiaggia di Deuville, in Normandia. Gita tra amici. Il mare è piuttosto mosso. I giovani vanno verso l'acqua, fin sulla battigia, dove qualcuno ha costruito una piccola tenda con bastoni e teli. I più grandi guardano il mare e i ragazzi da lontano, stando sulla passerella in cemento. Alle loro spalle, in lontananza, il Royal Barriere hotel.²⁹⁴

Questi esempi, spero, saranno stati utili per inquadrare l'importanza del lavoro di ricerca dell'archivista, che può e deve ricorrere a qualunque strumento utile per meglio contestualizzare i film all'interno dell'archivio; ma soprattutto la centralità della collaborazione attiva dei donatori, partecipi, come più volte ripetuto, del valore culturale, ed eredi di quella cultura amatoriale che rimane il vero nucleo d'azione dell'archivio di cinema amatoriale.

2.6 Archivi e comunità

Nel discorso di Terry Cook sul quarto paradigma, lo ricordo, ruolo centrale rivestiva la comunità, anche in una prospettiva partecipativa.²⁹⁵ Un importante contributo

²⁹⁴ Catalogazione Fondo Ilacqua (definitiva), Home Movies, Aprile 2024.

²⁹⁵ Per un inquadramento critico approfondito delle pratiche partecipative e relazionali, e del loro rapporto con la costruzione di comunità, si consulti l'ormai vastissima letteratura. Cfr. C. Bishop (a cura di), *Participation*, London – Cambridge (MA), Whitechapel – MIT Press, 2006; Id., *Antagonism and Relational Aesthetics*, in «October», n. 110, Cambridge (MA), MIT Press, 2004, pp. 51–79; N. Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon, Les Presses du Réel, 1998; S. Lacy (a cura

alla riflessione sul ruolo che gli archivi hanno nel formare e codificare le memorie (segnatamente al plurale) individuali e collettive lo fornisce Eric Ketelaar. Per lo studioso olandese il passaggio dalla memoria individuale a quella collettiva-sociale avviene tramite una rimediazione dei testi di memoria (*memory texts*) tramite altri agenti contestuali, in primis i partecipanti a quelle stesse memorie:

Memory texts [...] can be regarded as interfaces between an individual and the past, but I prefer to treat them (in actor-network theory) as agents (actors) which interact with human agents (actors). Remembering is distributed between texts and other agents: neither operates autonomously, but they work together in a network.²⁹⁶

Questa rete che connette i testi agli agenti è identificabile con l'archivio che, evidentemente, da voce ai primi, altrimenti muti: «Memory texts do not “speak for themselves” but only in communion with other agents.»²⁹⁷ E, viceversa il lavoro sulla memoria collettiva è essenziale per stimolare la memoria individuale: ogni memoria è inquadrata socialmente, poiché «no memory is possible outside frameworks used by people living in society to determine and retrieve their recollections.»²⁹⁸ L'interconnessione è costante e ineluttabile, essendo fondante del ricordare, in quanto «[...] All memory texts [...] constantly call to mind the

di), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle, Bay Press, 1995; G. H. Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 2004; J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008. Per l'applicazione di questi principi alle pratiche museali, archivistiche partecipative e comunitarie, invece cfr. J. A. Bastian, B. Alexander (a cura di), *Community Archives: The Shaping of Memory*, London, Facet Publishing, 2009; M. Caswell, *Seeing Yourself in History: Community Archives and the Fight Against Symbolic Annihilation*, in «The Public Historian», 36 (4), 2014, pp. 26–37; M. Caswell, M. Cifor, M. H. Ramirez, *To Suddenly Discover Yourself Existing: Uncovering the Affective Impact of Community Archives*, in «The American Archivist», 79 (1), 2016, pp. 56–81; M. Caswell, *Urgent Archives: Enacting Liberatory Memory Work*, London – New York, Routledge, 2021; A. Flinn, *Archival Activism: Independent and Community-led Archives, Radical Public History and the Heritage*, in «InterActions: UCLA Journal of Education and Information Studies», 7(2), 2011; A. Gilliland, A. Flinn, *Community Archives: What Are We Really Talking About?*, Keynote al CIRN 2013 Community Informatics Conference (Prato, Italy, 28–30 ottobre 2013); A. Gilliland, *Conceptualizing 21st-Century Archives*, Chicago, Society of American Archivists, 2014; N. Simon, *The Participatory Museum*, Museum 2.0, 2010.

²⁹⁶ E. Ketelaar, *Sharing: collected memories in communities of records*, in «Archives & Manuscripts», 33(1), 2005, p. 45.

²⁹⁷ Ibidem.

²⁹⁸ M. Halbwachs, *On collective memory*, Chicago e Londra, The University of Chicago Press, 1992, p. 43, cit. in E. Ketelaar, *Sharing: collected memories in communities of records*, cit., p. 46.

collective nature of the activity of remembering.»²⁹⁹ Questo rapporto riguarda in ultima analisi la natura stessa del testo:

Every interaction, intervention, interrogation, and interpretation by creator, user, and archivist shapes or reshapes the meaning of the record. These 'activations' may happen consecutively or simultaneously, at different times, in different places and contexts.³⁰⁰

Tale interpretazione dei *records*³⁰¹ si realizza nel concetto, centrale nella riflessione di Ketelaer, di “comunità dei *records*” (*community of records*), che l'autore riprende da Jeanette Bastian:

the records of a community become the products of a multitiered process of creation that begins with the individual creator but can be fully realized only within the expanse of this creator's entire society. The records of individuals become part of an entire community of records.³⁰²

È interessante, inoltre, riportare come per Ketelaar sia centrale in questo contesto il ruolo della memoria familiare: «The family too, has a memory [...] Through the family memory the individual is connected with a past he or she has not experienced. This connectivity is the basis for any culture.»³⁰³ Il processo costante in cui memoria individuale, familiare, collettiva plasmano e sono plasmati dai *records*/testi di memoria diventa fondante della cultura stessa, oltre che dell'identità comunitaria. Se abbiamo potuto osservare, attraverso l'analisi dei casi dei due fondi Chierici e Ilacqua, come la memoria individuale venga riattivata dal lavoro

²⁹⁹ A. Kuhn, *Family secrets: acts of memory and imagination*, London-New York, Verso, 1995, p. 5, cit. in E. Ketelaar, *Sharing: collected memories in communities of records*, cit., p. 47.

³⁰⁰ E. Ketelaar, *Sharing: collected memories in communities of records*, cit., p. 50.

³⁰¹ Mi trovo qui costretto a mantenere l'originale inglese che conserva il plurivalente significato di *testo*, *documento*, *registrazione*, ma anche *archivio*, in senso lato.

³⁰² J. A. Bastian, *Owning Memory. How n Caribbean Community Lost its Archives and Found Its History*, Westport Conn. e Londra, Libraries Unlimited, 2003, p. 5, cit. in E. Ketelaar, *Sharing: collected memories in communities of records*, cit., p. 59.

³⁰³ E. Ketelaar, *Sharing: collected memories in communities of records*, cit., p. 49.

d'archivio, vedremo ora come l'archivio metamoderno, partendo da queste premesse, si configuri quale archivio necessariamente aperto alla comunità. Lo faremo attraversando due progetti dell'archivio Home Movies.

2.7 Memoryscapes. Sguardi del Sud

Nel 2002 Giuliana Bruno pubblica un libro pionieristico, *l'Atlante delle Emozioni (Atlas of Emotions)*. In questo testo, l'autrice discute le numerose connessioni che legano il cinema e lo spazio geografico. Il libro stesso, impostato con una struttura dichiaratamente benjaminiana, è presentato come un vagare – errare – tra la vita personale dell'autrice, le sue ricerche e i suoi interessi; ne viene fuori una libera esplorazione che il lettore può compiere senza vincoli, come proposto dall'autrice stessa nell'introduzione. Bruno scrive: «Discovery marks cinema in many different ways. The motion picture, a language of “curiosity,” appears actually to have been fashioned out of a discourse of exploration. A travel scene is thus the primal scene of the motion picture.»³⁰⁴ Viaggiare, qui inteso come detto nel senso più ampio di vagare, muoversi nello spazio, è un atto cruciale nella prospettiva proposta da questo testo. Come ricordato dall'autrice, la parola latina (nonché un possibile sinonimo italiano) per vagare è *errare*, che mantiene un legame semantico con la radice di *errore (error)*. Vagare, errare, viaggiare, includono dunque nella loro stessa origine l'idea dell'errore, che è – lo abbiamo più volte evidenziato – caratteristica peculiare del film amatoriale. Al fine di evidenziare le ricche, sebbene nascoste, connessioni tra immagini in movimento e viaggio, l'autrice introduce un'originale interpretazione del concetto di geografia emozionale (*emotional geography*). Questa idea guida la meditazione sulla interconnessione degli atti del vedere, sentire e viaggiare. Nel libro, Bruno fornisce una serie di coordinate utili per orientarsi negli spazi di questa geografia emozionale, e impostate quale giustapposizione di coppie di parole. Innanzitutto, a partire dall'idea di errore che abbiamo appena richiamato, l'autrice elabora un nuovo approccio con il quale, nel confrontarsi con i film, il focus passa dall'atto del *vedere* all'atto dell'*essere* da

³⁰⁴ G. Bruno, *Atlas of emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*, New York: Verso Books, 2002, p. 76.

qualche parte: «As an *error* site-seeing partakes in a shift away from the long-standing focus of film theory on sight and toward the construction of a moving theory of site.»³⁰⁵ Questa nuova importanza riservata ai luoghi, implicita nella prima coppia di coordinate (vedere/essere da qualche parte), porta a un altro importante slittamento di prospettiva, per il quale: «[...]the fixed optical geometry that informed the old cinematic *voyeur* becomes the moving vessel of a film *voyageuse*.»³⁰⁶ Dunque, così intesi, gli spettatori cambiano il loro ruolo: non sono più ricettori passivi di immagini date, ma piuttosto diventano partecipanti attivi – viaggiatori consapevoli – delle esperienze cinematiche. E questo porta alla successiva coppia di coordinate, impostata sulla stretta vicinanza semantica tra le parole inglesi *motion* ed *emotion* (movimento/emozione), e che contribuisce a sua volta a sviluppare nuovi strumenti teorici per gli studi cinematografici, mutuati dalle discipline spaziali come geografia e architettura:

If film is useful as a theoretical tool for architecture, conversely, architectural views, urban frames, and landscape itineraries have much to offer to cinema studies. [...] these can act as a vehicle for the haptic grounding of film and its theorization as (e)motion pictures.³⁰⁷

Riassumendo e implicando i pensieri qui riportati, Bruno enfatizza il passaggio da una prospettiva *ottica* a una *aptica*:

[...] haptic means “able to come into contact with.” As a function of the skin, then, the haptic— the sense of touch— constitutes the reciprocal contact between us and the environment[...] But the haptic is also related to kinesthesia, the ability of our bodies to sense their own movement in space.³⁰⁸

³⁰⁵ *Ivi*, p. 15

³⁰⁶ *Ivi*, p. 6.

³⁰⁷ *Ivi*, p. 71.

³⁰⁸ *Ivi*, p. 6.

E il movimento è chiaramente in causa, dal momento che parliamo di immagini in movimento (*moving images*); e anche da questa definizione canonica, possiamo trarre nuovi significati: queste immagini si muovono (*they move*, in senso spaziale) e al contempo possono com-muovere (*they move*, in senso emotivo). Da questo punto di vista, sicuramente i film amatoriali e di famiglia che qui stiamo trattando risultano oggetti di studio privilegiato. Abbiamo già discusso di come queste immagini siano fortemente implicate nella nostra comprensione del mondo, della società, dell'identità. Film nati come privati, raccolti nell'archivio – collezionarti – diventano tasselli della memoria collettiva, e d'altronde non è incidentale che le parole “collezione” e “collettivo” condividano la comune origine lessicale, il verbo latino *colligo* (*cum+ligo*), che possiamo tradurre sia con *collezionare* che con *tenere insieme*, le quali che sono – in definitiva – le vocazioni dell'archivio. Collezionare e tenere insieme non solo i film, ma – l'ho ripetuto più volte – tutto quello che li avvolge come un alone, la cultura amatoriale ricoperta dell'aura del valore culturale di cui abbiamo discusso sopra. In definitiva, dunque, anche memorie.

Muovendo da queste premesse teoriche possiamo approcciare un progetto come il portale *Memoryscapes*. Avviato da Home Movies nel 2019, è la prima piattaforma dedicata alla riscoperta del patrimonio del cinema amatoriale italiano. Come ho avuto modo di scrivere nel primo capitolo, la digitalizzazione è uno strumento molto importante per salvaguardare e condividere il tesoro inestimabile contenuto in questi film, oltre che per aprirli in potenza anche alle ricerche scientifiche. *Memoryscapes* è stata creata proprio con lo scopo di rendere accessibile parte del patrimonio dell'archivio di Home Movies. La selezione è in costante aggiornamento, arricchita regolarmente dalla aggiunta di nuove serie, veri e propri percorsi tematico-curatoriali realizzati e proposti dagli archivisti di Home Movies. Abbiamo parlato del sito (inteso come categoria spaziale) e della sua importanza nelle riflessioni di Bruno, ed è interessante notare a margine come tale lemma sia passato a indicare lo spazio virtuale del sito web, dove piattaforme quali *Memoryscapes* si situano. Gli esploratori dell'archivio possono dunque seguire il proprio percorso, con itinerari sempre cangianti e personalizzabili che trasformano i *voyeurs* in *voyageurs*, che viaggiano simultaneamente attraverso gli spazi reali e fisici mostrati nei film e quello virtuale costruito all'interno dell'archivio-

piattaforma. Ed è la stessa struttura di quest'ultima che sembra incoraggiare tale approccio. Attraverso il sistema di navigazione basato su schede, mappa e filtri di ricerca il sito invita l'utente a esplorare il mondo dei film amatoriali italiani. Così facendo, l'utente performa a sua volta l'archivio, potendo attivamente partecipare a nuove costruzioni di significato:

Attraverso una navigazione semplice e immediata basata su una ricerca per anni, temi, luoghi, formati e autori potrai esplorare il mondo dei film di famiglia e amatoriali del Novecento. Con Memoryscapes potrai cogliere le trasformazioni del paesaggio italiano, i cambiamenti sociali, degli usi, dei costumi e della vita quotidiana dagli anni Venti e Ottanta del Novecento: dalla Guerra ai giorni felici della Liberazione, dai momenti del boom economico a quelli di emancipazione femminile, dalle proteste alle manifestazioni. Un mosaico di ritratti, sguardi e vite attraverso la lente dei cineamatori.³⁰⁹

Le schede di navigazione consentono di muoversi entro le sezioni principali del sito:

Archivio: qui sono raccolte tutte le clip presenti sulla piattaforma;

Serie: qui vengono proposte delle curatele tematiche;

Vite d'archivio: qui sono proposti alcuni focus sui filmmaker dell'Archivio;

Territori: qui è proposta una selezione geografica;

Extra: qui sono inseriti i contenuti extra (eventi, approfondimenti, contenuti speciali)

³⁰⁹ Descrizione del progetto sul sito Memoryscapes <https://memoryscapes.it/it/project> [Ultimo accesso 19/08/25]

In ogni sezione, il sistema di navigazione consente di muoversi tra le clip, cercarle e creare percorsi d'uso personalizzati. Come detto, vi sono due modalità differenti: la lista e la mappa.

Lista: ordina le clip in una griglia a 4 colonne, nella quale sono mostrate una piccola anteprima, il titolo, l'anno e il luogo di produzione.

Mappa: colloca le clip su una mappa basata su OpenStreetMap.

Entrambe le modalità consentono la ricerca per filtri impostabili per anno, temi, luoghi, formati, autori. La selezione mostrata può essere ordinata secondo il criterio prescelto: data di caricamento (ascendente e discendente); autore; città [A-Z]; titolo [A-Z]. Quando una clip è selezionata, viene mostrata in una nuova pagina del browser. Qui vi sono un riproduttore multimediale e una scheda con maggiori informazioni sul film: autore; tipologia (formato, numero di inventario); città; anno; tag-parole chiave; serie collegate. In aggiunta, una breve descrizione accompagna tutte le clip. Ho avuto il piacere di occuparmi in prima persona di una delle Serie. Insieme al ricercatore Milo Adami, all'epoca assegnista di ricerca all'Università di Catania, ho co-curato nel 2024 la serie intitolata Sguardi del Sud. Questa serie è stata prodotta nell'ambito di un progetto di collaborazione tra Home Movies e la nostra Università, legato al PRIN Archivi del Sud, ed è pensata quale percorso dedicato ai Film di Famiglia del Sud Italia e allo sguardo degli abitanti di questi luoghi. La ricerca e la selezione degli estratti (ad oggi un totale di 404 clips) sono state condotte su 27 fondi dell'Archivio, rappresentativi del Sud Italia. Le regioni più rappresentate sono Sicilia (222 clips) e Campania (175 clips). Le città più presenti sono Palermo (76 clips), Napoli (70 clips), Catania (29 clips), Trapani (25 clips) e Messina (24 clips). L'arco temporale abbraccia un periodo che va dagli anni '30 agli '80. Anche se ogni decennio è ben rappresentato, si osserva un picco alla metà del secolo: '30 (41 clips), '40 (21 clips), '50 (111 clips), '60 (112 clips), '70 (117 clips), '80 (20 clips). Nello studio di questi film, sono emersi interessanti sottotemi ricorrenti:

Riti e miti: una forte presenza di eventi religiosi e folkloristici;

Nostos: lo sguardo nostalgico di emigrati che tornano nella propria terra d'origine e la filmano;

Comunità: una propensione a vivere condividendo e connettendosi con gli altri, nei momenti di vita quotidiana:

Donne e modernità: la trasformazione del ruolo sociale della donna durante il XX secolo, anche nel Sud Italia, contro ogni pregiudizio;

Mondo rurale: modi di vivere distanti e dimenticati, a stretto contatto con la terra, che testimoniano i profondi mutamenti affrontati dal Sud Italia durante il XX secolo.

Questo mostra quanto ricchi questi materiali possano rivelarsi per diversi campi di studio e ricerca. Di seguito tento di esemplificare alcuni percorsi che si possono immaginare per esplorare questi sottotemi, a partire dall'analisi delle clip – configurati come intersezioni possibili tra il cinema amatoriale e gli altri ambiti di ricerca:³¹⁰

Riti e miti

È una domenica mattina. Il cartello iniziale, traballante e incerto nei 16 frames per secondo di quel 9.5mm messo a dura prova dal tempo, ci rivela il giorno esatto: 27 Febbraio 1955. Una piccola folla, in un bianco e nero un po' sbiadito, esce fuori dal portale centrale del santuario della Beata Vergine Maria del Santo Rosario di Pompei. Donne e uomini, bambini e anziane, tutti elegantemente vestiti con lunghi cappotti, raffinati copricapo e giacche ben stirate - abbigliamento che denuncia

³¹⁰ È possibile visionare le clip qui citate sul sito Memoryscapes. https://memoryscapes.it/it/serie/28_sguardi-del-sud [Ultimo accesso 19/08/25]

inequivocabile l'appartenenza sociale alla classe borghese. Anche senza l'indicazione del cartello, non sarebbe difficile capire che siamo nel pieno del Boom, soprattutto dalle immagini che seguono: due uomini, tra quelli che abbiamo visto poco prima, fumano rilassati, davanti a un'auto parcheggiata, nuova di zecca. Aprono il cofano, soddisfatti. Un sacerdote, in paramenti liturgici, è accanto a loro, e tiene in una mano un piccolo breviario; nell'altra, un aspersorio. Coadiuvato da un altro uomo che regge l'acqua benedetta, con sottobraccio un cappello da custode inizia la benedizione. Ma non dei presenti, bensì - sotto lo sguardo curioso di questi ultimi - di tre automobili. Sono le tre "caravelle" che appaiono nel goliardico titolo riportato nel cartello iniziale, insieme alla data: 'BENEDIZIONE ALLE TRE CARAVELLE: L'ADRI - LA MERY E LA CACCAVELLA.' Un titolo che, nel suo intento dichiaratamente ironico, denuncia un tema che - come vedremo - è in realtà cruciale: l'avvento di una nuova era immortalato dal cinema di famiglia. Questo breve estratto, proveniente dal fondo Longo (HMLONGREN-0009) catturava - nelle intenzioni del cineamatore - un momento certo importante, degno quantomeno di essere immortalato e conservato, ma dichiaratamente afferente alla sfera privata e personale. Eppure, decantate in 70 anni di mutamenti sociali e culturali, queste immagini acquisiscono un valore storico di portata nazionale. Quel rituale, a metà tra il sacro e il pagano, di benedizione dell'auto - molto più che semplice mezzo di trasporto, ma simbolo socio-culturale di un'intera classe sociale, e di un'intera epoca, continua a ripetersi oggi, divenuto ormai tradizione:

La resistenza di questo mito si spiega facilmente: la diffusione dell'automobile individuale ha spodestato il trasporto collettivo, modificato l'urbanistica e l'habitat e trasferito sulle macchine le funzioni che la loro stessa diffusione ha reso necessari³¹¹

La diffusione capillare dell'automobile, infatti, «materializza il trionfo assoluto dell'ideologia borghese al livello della pratica quotidiana»³¹² e avrebbe modificato,

³¹¹ A. Gorz, *L'idéologie sociale de la bagnole*, «Le Sauvage», Parigi, Settembre-Ottobre 1973, tr. it. A. Coccia, *L'ideologia sociale della macchina*, su Slow News <https://www.slow-news.com/serie/realismo-automobilista/lideologia-sociale-della-macchina/> [Ultimo accesso 09/07/24]

³¹² *Ibidem*.

nei decenni a seguire, non solo costumi e abitudini, ma l'aspetto e l'assetto stesso del paesaggio urbano, delle città «modellate ormai sulla e per l'automobile».³¹³ Questo nuovo assetto andava a influenzare irrimediabilmente la pianificazione urbanistica della città, operando modificazioni anche con il saturare gli spazi dello stesso paesaggio cittadino con un nuovo tipo di elemento, ormai ineliminabile: «the automobile reshaped the landscape of the city, beginning with the city street».³¹⁴ Si capisce il valore storico e simbolico che un documento del genere possa acquisire nel momento in cui esso immortala nel suo svolgersi una rito dal così potente significato culturale. Un altro esempio di ritualità più letterale e direttamente legata alla religione invece lo troviamo nel film HMNATOGIU-0023. La semplice facciata in pietra di un vecchio santuario. Lo stile è essenziale: un portale a volta si apre sulla facciata in bugnato, e segna l'ingresso al luogo di culto, sovrastato solo da una finestra circolare - unico elemento che spezza l'essenzialità della struttura. Alcuni uomini stanno salendo su un ponte in legno, dinanzi alla chiesetta: essa è circondata da cantieri e impalcature, e posta a un livello superiore rispetto a quello della cinepresa. Quello che vediamo è l'Antico Santuario di Tindari, luogo di culto d'epoca asburgica. È il 1960, e i lavori di ampliamento del Santuario sono iniziati da 7 anni. Il piccolo Santuario Antico verrà completamente inglobato nella nuova, più ampia e più moderna, struttura. Oggi la sua facciata è accessibile da un cortiletto posto entro gli edifici del Santuario Nuovo. Tale trasformazione architettonica, qui colta nel pieno della sua attuazione, è conseguenza del sempre maggior numero di devoti che si recavano in pellegrinaggio al santuario per la venerazione della Madonna Nera del Tindari, che ebbe grandissima popolarità nell'immediato dopoguerra, seguendo un cammino avente «tutte le carte in regola per diventare veicolo di benessere e sviluppo territoriale»³¹⁵ Ancora una testimonianza di come fenomeni socio-culturali – interpretabili anche «come reale chance di

³¹³ *Ibidem*.

³¹⁴ C. N. Schloemer, *The Impact of Cars on Cities*, «The Saber and Scroll Journal», Vol. 4, Issue 3, December 01, 2015, p. 69.

³¹⁵ G. Petino, B. Sambataro, *Il Cammino per la Madonna Nera di Tindari come strumento di rigenerazione territoriale*, in L. Spagnoli (a cura di), *Itinerari per la rigenerazione territoriale tra sviluppi reticolari e sostenibili*, FrancoAngeli, Milano, 2022, p. 276.

rifunzionalizzazione di territori»³¹⁶ – possano avere un impatto diretto sulle mutazioni del paesaggio, e su come il cinema amatoriale possa registrarne traccia.

Nostos: lo sguardo nostalgico

Tra i materiali presi in esame, ricorre spesso la figura del cineamatore emigrato che – ritornato nella propria terra – filma con nostalgico affetto volti e luoghi un tempo familiari. La cinepresa riprende in maniera disordinata, cerca di soffermarsi incerta su paesaggi, dettagli, persone, schizofrenica nel suo voler catturare e preservare avidamente quelle immagini, quei preziosissimi momenti, ritorno evanescente a un’Arcadia perduta e impossibile da ritrovare. Così, questo «sguardo intimo»³¹⁷ trascende le relazioni familiari e umane e va ad abbracciare anche i luoghi. Ma come un (anti-)eroe campbelliano che ritorna «tra noi, trasfigurato, a svelarci il mistero del rinnovamento della vita»³¹⁸, il cineamatore di metà secolo porta con sé, forse inconsapevolmente, nel sud rurale qualcosa di nuovo, che squarcia la staticità del mondo vecchio e prepara la civiltà all’avvento di un mondo nuovo: novello Teseo, questa volta il suo filo è il cinema stesso, inteso come attività quotidiana – ovvero, quella «pictorial turn»³¹⁹ che avrebbe stravolto, nel bene e nel male, la cultura occidentale, in un passaggio epocale dalla civiltà della scrittura a quella delle immagini, già prefigurato ma non ancora registrato da Barthes («[...] il n'est pas très juste de parler d'une civilisation de l'image: nous sommes encore et plus que jamais une civilisation de l'écriture»)³²⁰ e poi problematizzato e declinato nelle sue conseguenze e contraddizioni quale «società dello spettacolo»³²¹ con l’uomo che da Sapiens regredirebbe a «homo videns».³²² Poco dopo vediamo, a margine di una strada di campagna, un vecchio casolare. Un tetto di tegole, alcuni arbusti, erba secca e terra. In piedi, quattro figure. Due uomini e due donne di mezza età. indossano vestiti semplici: abiti lunghi e scuri le donne, pantaloni e camicia gli

³¹⁶ *Ivi*, p. 280.

³¹⁷ Cfr. P. Caneppele, *Sguardi privati*, cit.

³¹⁸ J. Campbell, *L'eroe dai mille volti*, tr. it. F. Piazza, Torino, Lindau, 2012 [Ed. orig. *The Hero with a Thousand Faces*, 1949], p.30

³¹⁹ Cfr. W. J. T. Mitchell, *The Pictorial Turn*, in «ArtForum», n° 5, 1992.

³²⁰ R. Barthes, *Rhétorique de l'image*, in «Communications», 4, 1964, p. 43.

³²¹ Cfr. G. Debord, *La société du spectacle*, Parigi, Buchet-Chastel, 1967.

³²² Cfr. G. Sartori, *Homo videns. Televisione e post-pensiero*, Laterza, Bari, 1997.

uomini. Impacciati, cercano la posa giusta, guardando dritto verso l'obiettivo della cinepresa, da cui non riescono a distogliere il proprio sguardo. Così, il cineamatore è insieme catalizzatore e osservatore dell'inevitabile:

C'è un quadro di Klee che s'intitola *Angelus Novus*. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta.³²³

Mondo rurale

Ma cos'è questo passato che viene abbandonato in nome del progresso? Spesso emergono da questi materiali residui di una cultura arcaica, sepolta sempre più in profondità dai mutamenti che il '900 ha portato con sé. La vita nei campi, a stretto contatto con la terra, con modalità ancora antiche e artigianali, com'era ben prima che la tecnicizzazione e l'automatizzazione dell'agricoltura intervenissero a modificare non solo il paesaggio, ma le vite di intere comunità. È l'apice di quel «lungo addio al mondo contadino»³²⁴ che «inizia a metà del '700 e si conclude soltanto a metà degli anni '50 del '900 con il varo della Riforma agraria, con l'esodo

³²³ W. Benjamin, *Tesi di Filosofia della storia*, in W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, tr. it. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1962, eBook, 2013 [ed. orig. *Über den Begriff der Geschichte, 1940*]

³²⁴ Cfr. A. De Bernardi, P. P. D'Attorre, *Il lungo addio. Una proposta interpretativa*, in A. De Bernardi e P. P. D'Attorre (a cura di), *Studi sull'agricoltura*, Milano, 1994, p. 22-23. cit. in A. Pepe, *Trasformazioni agrarie e movimento contadino nell'Italia del '900*, Publications de l'École Française de Rome, Roma, 2004, p. 209.

dalle campagne verso le città e con la crescita della società del benessere».³²⁵ E lo vediamo immortalato nella clip estratta dal film HMNATOGIU-0027: un ragazzino si ripara dal caldo afoso dell'estate siciliana all'ombra di un albero. Attorno a lui, la terra è coperta di paglia. In secondo piano, un uomo ha in testa un cappello, e tiene al giogo due buoi che spostano la paglia. Sullo sfondo, il tipico paesaggio dell'entroterra siculo: colline coperte da qualche albero rado, alcune terrazze, altre ancora allo stato selvatico.

Comunità e compagnia.

Carl Honoré osserva con preoccupazione uno dei cambi più profondi della nostra cultura, dalle influenze strutturali sulla società radicali: «Quando si trasferirono nelle città perdendo il contatto con la campagna, i nostri progenitori si innamorarono dell'idea di un cibo rapido per un'epoca rapida.»³²⁶ Ciò che precedeva questo cambiamento, oggi pienamente realizzatosi, è in qualche modo conservato nei Film di Famiglia. Tavole imbandite, calici in alto per i brindisi, abbondanti forchettate. Uno dei leitmotiv dei Film di Famiglia italiani è sicuramente la celebrazione del momento quasi sacro del banchetto, vissuto spesso con un senso di comunità e condivisione oggi sempre più raro. «Cucinare e mangiare insieme aiuta [...] a rinsaldare i legami. Non è un caso che la parola 'compagno' derivi dal latino cum panis, ossia 'con pane'»³²⁷ Ho già citato la Festa del Convito di Roccavaldina (ME), immortalata da Nino Ilacqua. Dopo la cerimonia religiosa, la festa continua in piazza, con un banchetto sociale: una grande tavolata apparecchiata per un pranzo comunitario. In primo piano alcune donne del paese intente a banchettare. Bocche chiuse per masticare, forchette alte a nascondere le labbra. Non siamo né in una sala da pranzo, né in un cortile privato, né in un ristorante. È la Piazza del Popolo, adiacente al castello, trasformata per l'occasione nella sede di un grande banchetto, con tavole imbandite, pentole colme di pietanze, e secchi per lavare le stoviglie. Dietro le donne sedute, una grande folla riempie la

³²⁵ A. Pepe, *Trasformazioni agrarie e movimento contadino nell'Italia del '900*, cit., p. 209.

³²⁶ C. Honoré, *Elogio della lentezza. Rallentare per vivere meglio*, tr. it. di R. Zuppet, Milano, BUR Rizzoli, 2006 Ed. orig. *In Praise of Slow. How a Worldwide Movement is Challenging the Cult of Speed, 2004*, pp. 75-76.

³²⁷ *Ivi*, p. 91.

piazza. Un esempio estremo del senso di comunità e condivisione che questi film ci tramandano.

Argonauti del tempo.

La Storia che così osservata assomiglia a quella «Storia degli sguardi»³²⁸ auspicata ancora da Barthes. Armati di piccole e maneggevoli macchine da presa e qualche metro di pellicola, questi pionieri dello Sguardo hanno potuto lanciare il loro impeto visionario nei meandri del tempo, consegnando alla nostra epoca testimonianze inestimabili di mutamenti dalla portata storica ancora oggi non del tutto compresa. Argonauti del tempo, come nel racconto di H. G. Wells. Nel film HMSCHISIM-0011 un cartello: “PARTONO GLI ARGONAUTI. TORNERANNO?” Poco dopo, scopriamo l’aspetto di questi “Argonauti”. Nella baia di Cefalù (PA), due ragazzini si avventurano su una canoa a due posti, verso il largo, nel blu di quello stesso Mediterraneo della mitica leggenda. La cinepresa li osserva da lontano. Sullo sfondo, la Torre Caldura. Perché forse anche quando è testimonianza, il cinema non può fare a meno di un po’ di fantasia, di un po’ di immaginazione.

2.8 Homemovies 100. Almanacco

Se *Memoryscapes* sembra proiettare l’archivio su coordinate spaziali, un altro progetto di Home Movies lo fa in chiave temporale. Per il centenario dell’avvento dei primi due formati ridotti di grande successo, il 9,5mm Pathé e il 16mm Kodak, ricorrente tra il 2022 e il 2023, Home Movies ha voluto celebrare con una serie di progetti – raggruppati sotto il nome di HomeMovies100 – la rivoluzione tecnologica che ha consentito la nascita del cinema amatoriale. Oltre a una serie di eventi, proiezioni, cine-concerti, conferenze, il vero fulcro di queste celebrazioni è stato la realizzazione di un’omonima piattaforma online. Sul sito <https://www.homemovies100.it/it/> sono fruibili i due principali lavori prodotti nell’ambito di HomeMovies100: *Storie del formato ridotto* e *l’Almanacco*.

³²⁸ Cfr. R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, cit.

Storie del formato ridotto è una serie di video-interviste d'approfondimento su alcuni dei fondi di Home Movies e su alcuni dei protagonisti della scena d'avanguardia italiana. Tra le personalità intervistate: archivisti, filmmaker di spicco come Massimo Bacigalupo e Andrea Granchi, cineamatori di Home Movies (Francesco Rinaldi, Emilio Sidoti) o loro familiari (Roberto Chierici tra gli altri), studiosi ed esperti di primo piano di cinema underground, amatoriale e sperimentale, come Adriano Aprà, Alice Cati, Diego Cavallotti, Luca Ferro, Jennifer Malvezzi, Giulia Simi, Paolo Simoni, Luca Villa, e altri. *Storie del Formato Ridotto* si presenta così, nel solennizzare la ricorrenza storico-tecnologica, come utilissimo strumento di approfondimento dei temi qui trattati.

Ma è soprattutto l'*Almanacco* a interessarmi in questa sede. Un'originalissima e ambiziosa modalità di performare l'archivio, enfatizzandone la funzione storiografica e catalizzatrice di memorie collettive, su cui ho avuto di soffermarmi. L'idea è semplice quanto ardimentosa: un progetto lungo un anno, tutto il 2023, dal 1° gennaio al 31 dicembre, per una selezione giornaliera di clip estratte dall'archivio. Due criteri: i film sono tutti girati in pellicola formato ridotto, e – soprattutto – la data di realizzazione deve coincidere con quella della pubblicazione sul sito. Nonostante le immaginabili difficoltà, la squadra di Home Movies è riuscita a portare a termine la sfida, lasciando pubblico e online l'esito di un percorso di ricerca e studio che naturalmente affonda le sue radici metodologiche in tutte le pratiche di inventariazione, catalogazione, e confronto con cineamatori e donatori analizzate in precedenza. Uno sforzo considerevole, dato che – ad oggi – la collezione di Home Movies conta circa 40.000 bobine, e solo una parte di queste è stata debitamente studiata e catalogata nel database. Un gruppo dedicato al compito si occupava di ricercare, settimana per settimana, le clip. Per farlo, si è fatto ricorso e numerose opzioni. La data poteva essere determinata dalle informazioni scritte sui contenitori o sulle scatole in cui le bobine sono giunte (non sempre affidabili, come abbiamo visto, ad esempio, a proposito dello scambio di due bobine del fondo Ilacqua); dai dettagli forniti dai donatori; dalla concomitanza di eventi storici; dall'analisi del contenuto delle immagini. L'ultima di queste modalità è forse la più divertente e stimolante per il ricercatore, che si ritrova impegnato in una vera e propria indagine, dove ogni dettaglio di ogni frame può rivelarsi un importante

indizio. In questi casi la soddisfazione, a seguito del buon esito dell'indagine, è impagabile. Trovata la clip, si proseguiva con la sonorizzazione e la contestualizzazione storica. La clip veniva in questa fase sottoposta a musicisti professionisti, che lavoravano a musiche originali, creando ogni giorno dei nuovi brani per accompagnare e valorizzare le immagini. Nel frattempo, una squadra di studiosi, archivisti, storici, provvedeva a elaborare elaborate descrizioni testuali per contestualizzarle.

In termini di numeri, sono state utilizzate immagini estratte da 139 fondi diversi; 73 i musicisti coinvolti. I formati: 8mm (125 clip), 9.5mm (110 clip), 16mm (79 clip), super8 (53 clip).

Come per *Memoryscapes*, ci sono diverse modalità di fruizione delle immagini sulla piattaforma:

Lista: consente di scorrere verticalmente tra le clip, ordinate per data di calendario (quindi senza considerare l'anno). In questa modalità si può anche navigare per mesi.

Calendario: ordina le clip, con titolo e una piccola anteprima, su pagine formattate come quelle di un calendario.

Timeline: ordina le clip per anno su una linea.

Quest'ultima modalità è interessante perché fa emergere a posteriori dei dati non immediatamente prevedibili dalle metodologie utilizzate per la selezione, che non erano in nessun modo legate all'anno. Emerge ad esempio il dato statistico riguardante il numero di selezioni per ogni decennio: '20 (39 clip); '30 (67 clip); '40 (50 clip); '50 (68 clip); '60 (75 clip); '70 (47 clip); '80 (21 clip). Presa confidenza con l'Archivio, non dovrebbe stupire che questa curva ricalchi quella già riportata a proposito delle clip di *Memoryscapes* – Sguardi del Sud. Sono partito proprio dalla modalità timeline per sviluppare, in occasione del festival Archivio Aperto 2023, un ulteriore progetto ideato quale proseguimento e spin-off di *Almanacco*. Si tratta, capovolgendo il criterio cronologico, di una selezione di un

film per ogni anno, dal '24 all'89: quello che abbiamo rinominato, insieme a Paolo Simoni, «Secolo breve dei formati ridotti». Questa selezione è stata poi trasmessa, nel Febbraio '24, su Rai3, e resa disponibile in streaming sulla piattaforma della TV nazionale, RaiPlay. Rielaborando le premesse dell'Almanacco, questa selezione interroga ulteriormente la capacità che questi testi hanno di raccontare le storie e le memorie private e collettive insieme. Dalle memorie quotidiane ai grandi eventi del XX secolo italiano, dai Film di Famiglia ai capolavori del cinema sperimentale. La prova provata che il Cinema Amatoriale racconta storie e Storia. In questo caso, la Storia di una nazione.

2.9 Chantier des appareils alla Cinémathèque de Bretagne

Concludo il capitolo analizzando uno dei progetti che mi hanno visto coinvolto durante il mio periodo di ricerca alla Cinémathèque de Bretagne di Brest (FR). Ho parlato a più riprese della cultura amatoriale, che – per come l'ho voluta intendere raccoglie tutti gli aspetti riguardanti il cinema amatoriale: materiali, rituali, estetici, contenutistici. Se sugli ultimi si concentrano la maggior parte degli studi di settore, e io stesso ho avuto modo di parlarne, è all'incrocio dei primi due che si situa tutto il repertorio tecnologico: l'apparato tecnico, composto da tutti i dispositivi necessari per la realizzazione di questi film, la cinepresa e il proiettore su tutti, arsenale essenziale di ogni cineamatore.³²⁹ Questi dispositivi non vanno considerati, a mio avviso e alla luce delle riflessioni qui proposte, quali meri oggetti d'epoca; sono componenti attivi di uno statuto tecnico che condiziona forme di produzione, pratiche di visione e significati culturali – quel valore culturale di cui sopra. Conservare l'apparecchio e la sua operatività significa mantenere aperta la

³²⁹ Per approfondire il rapporto tra tecnologia e cinema amatoriale, si vedano in particolare le ricerche di Tim van der Heijden. Cfr.: T. van der Heijden, *Hybrid Histories: Technologies of Memory and the Cultural Dynamics of Home Movies, 1895-2005*, Maastricht, Maastricht University, 2018; T. van der Heijden, A. Kolkowski, *Doing Experimental Media Archaeology: Practice*, Berlin, De Gruyter Oldenbourg, 2023; T. van der Heijden, M. Santi, *Thinkering with the Pathé Baby: Materiality, Histories and (Re)use of 9.5 mm Film*, Amsterdam, NECSUS – European Journal of Media Studies, 2022; T. van der Heijden, *Technologies of Memory: Amateur Storage Media and Home Movie Practices in the Longue Durée*, Amsterdam, Le Temps des Médias, 2022; T. van der Heijden, C. Wolf, *Replicating the Kinora: 3D Modelling and Printing as Heuristics in Digital Media History*, Luxembourg, Journal of Digital History, 2022; T. Georgiakakis, T. van der Heijden, *Immersive 3D Visualizations of Early-Twentieth-Century Home Cinema*, Luxembourg, DH Benelux Journal, 2024.

possibilità di comprendere non solo che cosa si vedeva, ma come si vedeva — le velocità, i rumori meccanici, i difetti di esposizione e le soluzioni tecniche domestiche che definivano l’esperienza amatoriale. Questa prospettiva di media-archeologia³³⁰ — che considera dispositivi, procedure e tecnologie come documenti di prima grandezza per la storia dei media — consente di leggere i film amatoriali dentro una rete più ampia di pratiche tecniche e socio-culturali. Ricostruire e riattivare il funzionamento di una cinepresa o restituire pratica della proiezione in piccolo format non è un vezzo conservativo, ma un’operazione ermeneutica e filologica: riattiva strati di senso che la sola digitalizzazione dell’immagine spesso appiattisce. Dal punto di vista operativo, il progetto che ho seguito ha messo insieme più linee d’intervento: ricerca su database; catalogazione tecnico-funzionale (documentazione modello, integrità e stato operativo) e ricerca manualistica; interventi di conservazione preventiva (stoccaggio, smontaggio controllato, pulizia) e restauro funzionale. Questo progetto rientrava nell’ambito di una serie di iniziative che la Cinémathèque ha proposto, a partire dai primi mesi del 2025, per coinvolgere la comunità cittadina e aprire attivamente l’archivio al pubblico. Diversi “cantieri” aperti a cittadini e cittadine di Brest, che da volontari hanno approcciato l’archivio, con provenienze, esperienze pregresse e formazioni molto diverse tra loro. Tra i vari *chantiers* dell’archivio — dal riordino della documentazione cartacea, al restauro delle pellicole, fino al riordino del database — il restauro degli apparecchi si rivela particolarmente significativo. L’archivio non si assume solo il compito di preservare strumenti meccanici o elettronici, ma di valorizzare l’intero ecosistema culturale che circonda i film amatoriali, e che va a costituire la cultura amatoriale. Telecamere, proiettori e altri dispositivi di registrazione custodiscono le pratiche, le esperienze e le modalità di fruizione proprie di un’epoca e di una comunità, che come vedremo nel terzo capitolo spesso permangono vive nelle memorie dei donatori. Scegliendo di restaurandoli, quindi, l’archivio non vuole più semplicemente conservare i film, ma l’intera rete di

³³⁰ Cfr. J. Parikka, *What is Media Archaeology?*, Cambridge, Polity Press, 2012; T. Huhtamo, J. Parikka (a cura di), *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*, Berkeley, University of California Press, 2011; F. Kessler, *Notes on Dispositif*, 2007, <http://frankkessler.nl/wp-content/uploads/2010/05/Dispositif-Notes.pdf> [Ultimo accesso 28/08/25], T. Elsaesser, *Film History as Media Archaeology: Tracking Digital Cinema*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2016.

relazioni materiali e culturali che ne ha permesso e ne premetteva la produzione. Questa attenzione agli oggetti, alle tecnologie e ai rituali associati alla visione e alla registrazione pone al centro ancora una volta l'idea di un archivio aperto e partecipativo. Infatti, l'apertura del progetto al pubblico comporta che gli apparecchi restaurati diventino strumenti attraverso cui la comunità può interagire con la tecnologia e ancora meglio comprendere il valore del patrimonio amatoriale. Un'operazione di questo tipo vede l'idea di archivio metamoderno emergere come paradigma di riferimento. Come già discusso, questo archivio non si limita più alla conservazione dei film in quanto oggetti autonomi, ma integra e valorizza tutto ciò che ruota attorno a essi: strumenti, pratiche, comunità e contesti storici – senza tralasciare la componente affettiva ed emozionale, e trasformando la raccolta fino ad ora non curata in un organismo vivo, dove ogni elemento contribuisce a rendere accessibile, esperibile e significativa la cultura amatoriale. Restaurare un apparecchio significa, in ultima analisi, rinnovare la funzione stessa dell'archivio: non solo custode di film, ma catalizzatore di conoscenza, interazione e valorizzazione collettiva. Queste pratiche seguono i principi internazionali di conservazione e restauro per il patrimonio filmico: documentare ogni intervento, privilegiare la stabilizzazione rispetto alla ricostruzione e mantenere evidenti le tracce dell'oggetto originario. Approfittando della struttura del Database DIAZ utilizzato dalla CdB – che consente un'esplorazione organizzata per categorie, e tra queste una sezione dedicata interamente agli *appareils* – in una prima fase durata da novembre a gennaio sono stato impegnato nello studio approfondito della collezione di camere e proiettori, limitando, per ragioni di focus, il campo a quelli a pellicola. Tra i dispositivi inventariati e indicizzati sul database, ben 733 corrispondevano, alla data del mio lavoro, a queste specifiche, rendendo quella della CdB una delle più ricche e meglio organizzate collezioni di strumentazione in formato ridotto in Europa. Ho quindi raccolto i dati e le informazioni su un foglio di lavoro così organizzato:

“#”: Numero progressivo, in ordine di inserimento nel mio foglio di lavoro;

“N° INVENTARIE”: il numero di inventario corrispondente all’indicizzazione nel Database.

“TYPE”: il tipo di dispositivo (camera/proiettore, formato);

“MARQUE”: la marca (a volte difficile da determinare, vista la scarsa disponibilità di informazioni reperibili per alcuni dispositivi, e la confusione spesso fatta tra fabbricante e distributore)

“MODÈLE”: il modello del dispositivo;

“MANUEL”: la presenza o meno di uno o più manuali d’utilizzo, molto utili per il lavoro che stavo preparando. Molti sono stati ritrovati online.

“LINK”: il link della pagina del Database corrispondente all’oggetto;

“NOTES”: eventuali note aggiuntive;

Ho potuto, grazie a questo foglio, ricavare intanto degli interessanti dati statistici. Di questi apparecchi: 32 camere 16mm, 2 camere 16mm/35mm, 5 camere 35, 77 camere 8mm, 45 camere 9.5mm, 120 camere Super8, (per un totale di 281 camere); 130 proiettori 16mm, 4 proiettori 17.5mm e 1 28mm (due formati molto rari); 4 proiettori 35mm; 84 proiettori 8mm, 5 proiettori doppio formato 8/16mm, 12 proiettori triplo formato 8/9.5/16mm, 40 proiettori doppio formato 8mm/Super8, 94 proiettori 9.5mm, 3 proiettori doppio formato 9.5/16mm, 75 proiettori Super8 (per un totale di 452 proiettori).

Questi numeri ci forniscono alcuni interessanti dati, intanto sui formati maggiormente utilizzati dai cineamatori bretoni (che in qualche modo possono essere comunque considerati un campione valido per estendere il discorso a tutta la Francia): in base alla distribuzione statistica, i formati più utilizzati erano, senza particolare sorpresa, l’8mm e il Super8, seguiti da 9.5 (caso specifico della Francia) e in fine dal 16mm, considerabile un formato semi-professionale. Importanti

indicazioni sulla cultura amatoriale possono essere estrapolate anche dalla rassegna delle marche di questi dispositivi. Le più presenti sono la tedesca Bauer (35 dispositivi); la statunitense Bell&Howell (43 dispositivi), la svizzera Bolex-Paillard (62 dispositivi); la francese Heurtier (42 dispositivi), la statunitense Kodak (48 dispositivi), la francese Pathé (104 dispositivi). Ma sono rappresentate anche altre marche molto importanti per la storia del Cinema Amatoriale, come la francese Beaulieu (12 dispositivi), le giapponesi Canon (24 dispositivi), Eiki (20 dispositivi) ed Elmo (21 dispositivi), l'austriaca Eumig (24 dispositivi). In vista della preparazione del laboratorio di riparazione aperto ai volontari, ho dunque selezionato alcuni modelli che, in base a vari criteri, ho ritenuto più interessanti per una prima cernita da cui partire con i lavori. I criteri, nello specifico, riguardavano l'importanza storica del modello, la presenza di più esemplari all'interno della collezione, la qualità del dispositivo, lo stato di conservazione.

Questa selezione è il primo passaggio del piano di lavoro da me progettato, un workflow standard pensato per i lavori del laboratorio, che riporto di seguito (tradotta in italiano):

1. Selezione in funzione di stato di conservazione, interesse del modello, del numero di esemplari all'interno della collezione e dell'utilizzo potenziale.
2. Documentazione da registrare prima di ogni intervento: fotografie su più lati/fotogrammetria e compilazione del foglio di catalogazione:
 - a. Indicizzazione nel database
 - i. Misure/dimensioni
 - ii. N° di serie
 - iii. Modello
 - iv. Elementi associati presenti
 1. Obiettivi
 2. Filtri
 3. Scatole/contenitori
3. Prima pulizia dell'interno del dispositivo.
4. Test funzionamento
 - a. Verifica accensione;

- i. Trovare il giusto cavo di alimentazione;
 - ii. Determinare il voltaggio;
 - b. Controllo dell'integrità dell'apparecchio;
 - i. Verifica della presenza di tutti i pezzi (facendo riferimento al manuale, se disponibile).
 - ii. Verifica dello stato delle cinture;
 - iii. Verifica dello stato delle lampade;
 - iv. Verifica dello stato dei fusibili;
 - v. Verifica dello stato della ventola;
 - vi. Controllo dell'equipaggiamento sonoro [opzionale]
 - c. Verifica dell'apparato elettrico;
- 5. Se è possibile, riparazione e sostituzione/integrazione dei pezzi rotti o mancanti.
- 6. Lubrificazione;
- 7. Messa in funzione;
- 8. Pulizia approfondita
 - a. Spolveratura completa;
 - b. Rimozione ruggine;
 - c. Pulizia percorso della pellicola;
 - d. Pulizia obiettivi;
- 9. Test di funzionamento con pellicola (utilizzando film di edizione);
- 10. Documentazione fotografica finale
 - a. 6 foto oggetto intero (due per ogni asse tridimensionale)
 - b. Foto di dettagli interessanti.
 - c. Video di funzionamento meccanico
 - d. Postproduzione foto e video.
 - e. Inserimento nel database.

A proposito della scheda di catalogazione, riporto le due che ho realizzato in vista delle operazioni: una per le camere e una per i proiettori.

FICHE DE CATALOGAGE DES PROJECTEURS						
DONNÉES D'IDENTIFICATION DE L'OBJET						
N° D'INVENTAIRE				N° DE SÉRIE		
MARQUE				MODÈLE		
FORMAT				LAMPES		
VITESSE(S)				VENTILATEUR		
FONCTIONNEMENT <i>(mécanique, piles, secteur batteries)</i>				VOLTAGE		
TYPE OBJECTIF <i>(fixe/démontable)</i>				MATÉRIAUX <i>(bois/métaux/plastique/verre/céramique)</i>		
DIMENSIONS	LONGUEUR:		LARGEUR:		HAUTEUR:	
DIMENSIONS BOÎTE <i>(s'il y a)</i>	LONGUEUR:		LARGEUR:		HAUTEUR:	
EQUIPEMENT SONORE	<input type="checkbox"/> Magnétique <input type="checkbox"/> Optique <input type="checkbox"/> Non					
ÉTAT DE L'OBJET						
FONCTIONNEMENT	Mise en marche	<input type="checkbox"/> Oui <input type="checkbox"/> Non				
	Fonctionnement mécanique	<input type="checkbox"/> Oui <input type="checkbox"/> Non				
	Présence de toutes les pièces	<input type="checkbox"/> Oui <input type="checkbox"/> Non				
	Fonctionnement électrique	<input type="checkbox"/> Oui <input type="checkbox"/> Non				
	Notes:					
ÉTAT ET NETTOYAGE	État général	Bon <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> Très mauvais				
	État des objectifs	Bon <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> Très mauvais				
	État des pièces	Bon <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> Très mauvais				
	Présence de	<input type="checkbox"/> Rouille <input type="checkbox"/> Moisissure <input type="checkbox"/> Poussière <input type="checkbox"/> Graisse				
	Notes:					
ÉLÉMENTS ASSOCIÉS <i>(Objectifs, filtres, pieds, films, manuels, microphones, etc.)</i>						
OBJECTIF(S) <i>(focale, ouverture, monture)</i>						

Date et signature _____

FICHE DE CATALOGAGE DES CAMÉRAS						
DONNÉES D'IDENTIFICATION DE L'OBJET						
N° D'INVENTAIRE				N° DE SÉRIE		
MARQUE				MODÈLE		
FORMAT				TYPE MAGASIN et CAPACITÉ		
VITESSE(S)				TYPE OBJECTIF		
FONCTIONNEMENT <i>(mécanique, piles, secteur batteries)</i>				MATÉRIAUX <i>(bois/métaux/plastique/verre/céramique)</i>		
FONCTIONNALITES AUTOMATIQUES						
DIMENSIONS	LONGUEUR:		LARGEUR:		HAUTEUR:	
DIMENSIONS BOÎTE <i>(si il y a)</i>	LONGUEUR:		LARGEUR:		HAUTEUR:	
EQUIPEMENT SONORE				<input type="checkbox"/> Magnétique	<input type="checkbox"/> Optique	<input type="checkbox"/> Non
ÉTAT DE L'OBJET						
FONCTIONNEMENT	Mise en marche	<input type="checkbox"/> Oui <input type="checkbox"/> Non				
	Fonctionnement mécanique	<input type="checkbox"/> Oui <input type="checkbox"/> Non				
	Présence de toutes les pièces	<input type="checkbox"/> Oui <input type="checkbox"/> Non				
	Fonctionnement électrique	<input type="checkbox"/> Oui <input type="checkbox"/> Non				
	Notes:					
ÉTAT ET NETTOYAGE	Etat général	Bon <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> Très mauvais				
	État des objectifs	Bon <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> Très mauvais				
	État des pièces	Bon <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> Très mauvais				
	Présence de	<input type="checkbox"/> Rouille <input type="checkbox"/> Moisissure <input type="checkbox"/> Poussière <input type="checkbox"/> Graisse				
	Notes:					
ÉLÉMENTS ASSOCIÉS <i>(Objectifs, filtres, pieds, films, manuels, microphones, etc.)</i>						
OBJECTIF(S) <i>(focale, ouverture, monture)</i>						

Date et signature _____

L'elaborazione di queste schede, la ricerca dei materiali preparatori, la stesura di un piano di lavorazione, l'approccio fisico con i dispositivi, oltre a ad aver richiesto un'immersione totale in questo ambito fino ad allora da me inesplorato, si sono rivelati un'insostituibile via d'accesso alle questioni riguardanti tutto l'apparato tecnologico della cultura amatoriale, di essa parte fondamentale, e ancora una volta, come già detto, conferma la natura comunitaria e relazionale dell'archivio metamoderno, con il coinvolgimento della comunità, in previsione di una rimessa in funzione degli apparecchi al fine di un utilizzo futuro aperto al pubblico. Ciò è coerente con la proposta di recupero di pratiche e dispositivi ai fini di una maggiore comprensione del fenomeno del cinema amatoriale, e con la sua vocazione strutturale, stabilendo ancora una volta un legame netto tra funzione rest-auratrice dell'archivio e preservazione/valorizzazione di tutta la cultura amatoriale. Da queste premesse ho cercato di partire per un'applicazione pratica con il progetto AR.C.A – Archivio Cinema Amatoriale, promosso dall'Università di Catania nell'ambito del dottorato.

CAPITOLO 3.
L'ESPERIENZA AR.C.A.

Questo capitolo che conclude il percorso verte intorno a un tentativo di applicazione pragmatica delle teorie e delle metodologie discusse nelle precedenti sezioni, aprendosi a sua volta a nuove questioni. Questo tentativo, che nel concreto si è attuato con un progetto di raccolta e la creazione del proto-archivio AR.C.A. nel territorio di Catania, non può prescindere dal confronto con archivi già esistenti, nel mondo e in Italia, per delineare il contesto di partenza in cui tale progetto è nato. L'urgenza della creazione di questo archivio, che costituisce l'output più concreto del progetto di ricerca, è riconducibile, sempre nell'ottica di un approccio Practice-as-Research, a esigenze anche teoriche e metodologiche. Si veda ad esempio come gran parte della letteratura qui esaminata parta da esperienze reali di istituzioni come la collezione di film amatoriali del Southern Media Archive della University of Mississippi studiata da Ashley Smith, o i vari Florida Moving Image Archive, National Film Registry della Library of Congress, Moving Image Archive del Japanese American National Museum e la Filmoteca della Universidad Nacional Autónoma de México dai quali partivano i saggi di *Mining Home Movies*, a cui possiamo aggiungere altri archivi universitari come il Film and Television Archive della UCLA, i Brown Media Archives della University of Georgia, la WPA Film Library. A dimostrazione che pratica e teoria non sono sempre scorporabili in questo ambito, basta vedere come molti dei teorici da me citati partano dalla creazione o gestione in prima persona di archivi per sviluppare le proprie teorie: Paolo Caneppele, che con il suo più volte citato *Sguardi Privati* ha dato forte impulso alla mia ricerca, muove gran parte delle sue riflessioni a partire dalla propria esperienza in archivio, quale responsabile delle collezioni dell'Austrian Film Museum di Vienna; così come anche Paolo Simoni, fondatore e direttore di Home Movies, che riporta nei suoi saggi quanto appreso dal proprio lavoro; o ancora Rick Prelinger, creatore del famoso omonimo archivio. Anche in Europa non mancano associazioni ed istituzioni attive, specie in area francofona, e a tal proposito è di particolare rilievo l'Associazione INEDITS, riferimento europeo per il cinema amatoriale, la cui attività è così presentata nel sito:

a European not-for-profit with the aim to encourage the collection, the conservation, the study and the valorization of amateur films. INEDITS is various associations, institutes and individuals. In 2016, INEDITS counts 40 members from different countries (France, Great Britain, Italy, Luxembourg, Monaco, The Netherlands, Czech Republic). Every year the members meet in order to exchange best practice, share knowledge and research, or to discover films or exhibitions using amateur footage.³³¹

Ne fanno parte, tra i tanti, oltre che Home Movies e la Cinémathèque de Bretagne anche altri archivi del circuito DIAZinterregio, come Normandie Images, Ciclic, Cinémathèque des Pays de Savoie et de l'Ain, Cinémathèque d'images de montagne et Ciné-Archive. Ma anche nella nostra penisola non mancano altre importanti iniziative, come il censimento di fondi filmici di famiglia ICAR – Istituto Centrale per gli Archivi, che ha «L'obiettivo [...] di tracciare un quadro archivistico esaustivo di tre realtà istituzionali e associative italiane che si occupano di salvaguardia di film di famiglia, selezionate sulla base della consistenza del patrimonio filmico da esse conservato e della sistematicità con la quale si occupano dell'attività di salvaguardia nei loro rispettivi territori»³³², e che ha individuato quali importanti realtà La Cineteca Sarda-Società Umanitaria (Cagliari), Laboratorio 80 (Bergamo) e L'Associazione Archivio Superottimisti APS (Torino). O ancora la rete RE-FRAMING HOME MOVIES, avviata nel 2020 da alcuni ex soci di Home Movies, di cui questi ultimi tre archivi citati fanno parte, e che propone attività di formazione e valorizzazione del patrimonio privato e familiare riunendo numerosi archivi e privati su scala locale. Un altro archivio italiano da citare è l'*Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico*, nato nel 1979 con l'obiettivo di preservare la memoria storica del movimento operaio del paese, e che – pur non focalizzandosi su di essi – conserva numerosi film amatoriali. Per quanto riguarda il caso della Sicilia, cito la tesi di dottorato di Ruxandra Lupu dell'Università di Leeds, che nel suo progetto dal titolo *The Home Movie 4.0: (co)creative strategies*

³³¹ Cfr. <https://inedits.eu/en/About-us> [Ultimo accesso 09/07/25]

³³² https://icar.cultura.gov.it/attivita-e-progetti/progetti-icar-1/il-censimento-dei-fondi-filmici-di-famiglia?utm_source=chatgpt.com

for a tacit, embodied and affective reading of the Sicilian home movie archive avvia la sua ricerca di modalità multimediali e interattive alternative per la fruizione degli home movies siciliani, confrontandosi con l'Archivio Nazionale di Home Movies e con quello regionale della Filmoteca di Palermo, che però manca di una vera e propria sezione dedicata agli home movies e al cinema amatoriale:

The establishment of institutional archives started in mainland Italy in 2002, which is relatively late compared to other European countries. More remote areas, such as the islands of Sicily and Sardinia, started even later to implement public campaigns for collecting and preserving this heritage. Nevertheless, in contrast to Sardinia, where a home movie initiative managed by researchers has enabled the collection and digitalization of more than 11.000 amateur reels, Sicily still lacks an integrated regional plan for the mass retrieval of home movie heritage.³³³

Oltre all'iniziativa pubblica del Centro Regionale per l'inventario, la catalogazione e la documentazione dei beni culturali (C.R.i.c.d.) della Regione Siciliana – Filmoteca Regionale³³⁴ – avviata nel 2018, merita un cenno l'attività svolta dalla Cineteca dello Stretto (SR), realtà sorta di recente e molto attiva nel territorio, che «si impegna nella preservazione, digitalizzazione e diffusione del patrimonio audiovisivo e nella promozione della cultura cinematografica e delle arti visive in tutte le sue forme».³³⁵ In questo contesto si inserisce appunto l'esperimento AR.C.A – Archivio Cinema Amatoriale. Avviato come progetto di raccolta sul territorio catanese in collaborazione con Home Movies e con il supporto del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania, questo esperimento si è rivelato un laboratorio eccellente per testare in prima persona le riflessioni e le metodologie fino ad ora esposte. Nato nell'ambito di un Dottorato di Ricerca finanziato da fondi Europei PNRR, il progetto AR.C.A prevedeva quattro fasi:

³³³ R. Lupu, *The Home Movie 4.0: (co)creative strategies for a tacit, embodied and affective reading of the Sicilian home movie archive*, University of Leeds, 2020.

³³⁴ Cfr. <https://www.cricd.it/pages.php?idpagina=435#:~:text=Il%20progetto%20della%20Filmoteca%20regionale,per%20mancanza%20dei%20vecchi%20proiettori>.

³³⁵ <https://cinotecadellostretto.it> [Ultimo accesso 01/07/25]

- 1) una prima fase di mappatura del territorio: tramite una campagna web, è stata lanciato pubblicamente la call, accompagnata da un questionario informativo per raccogliere dati e contatti sui fondi e i potenziali donatori;
- 2) una fase di raccolta fisica dei materiali;
- 3) una fase di lavorazione dei materiali nei laboratori tecnici di Home Movies;
- 4) una fase di restituzione, valorizzazione e riflessione: consegna dei film digitalizzati ai donatori, eventi divulgativi, proiezioni; utilizzo dei materiali per progetti artistici.

Presenterò dunque le fasi del progetto, esponendo al contempo alcune proposte metodologiche originali che, sebbene in modalità prettamente sperimentale, ho ritenuto utile testare – non mancando di riflettere anche sugli aspetti che meno hanno funzionato e impattato sul lavoro.

3.1 Mappatura e bando.

La prima sfida era rappresentata dalla necessità di rintracciare un nucleo di fondi archivistici da cui partire, approcciando una realtà ancora inesplorata come quella del territorio catanese. I bandi di raccolta di Home Movies fino a ora erano stati rivolti soprattutto alle province dell'Emilia-Romagna. Uno dei più recenti e interessanti, da cui ho in parte preso spunto per preparare AR.C.A, è Archivi Vivi presentato per la provincia di Parma nel 2022, e tra i cui responsabili figurava Milo Adami, assegnista dell'Università di Catania e co-curatore insieme al sottoscritto della già citata serie Sguardi del Sud di *Memoryscapes*, lì in qualità di rappresentate dell'associazione 24FPS. Il bando dichiarava:

Home Movies - Archivio Nazionale del Film di Famiglia, con sede a Bologna in via Sant'Isaia 18, promuove un avviso pubblico per la raccolta e la digitalizzazione di materiale audiovisivo privato del secolo scorso riguardante il territorio del Comune di Parma. Il progetto, sostenuto da Comune di Parma e Regione Emilia-Romagna e realizzato con la collaborazione di Biblioteche del Comune di Parma, Officina Arti Audiovisive, 24FPS, Ordine Architetti P.P-C di Parma, Centro

Studi Movimenti, Officine ON/OFF, è finalizzato al recupero e alla salvaguardia di pellicole amatoriali e video familiari su supporti oramai in disuso.³³⁶

La raccolta veniva dunque presentata come iniziativa condotta da Home Movies in collaborazione con numerosi enti pubblici e associazioni operanti sul territorio. Un approccio decisamente territoriale e solido, fondato su una fitta rete di sostegno che è risultata vincente. AR.C.A, essendo invece nato nella cornice di un progetto di dottorato, pensato per una riflessione sugli archivi e limitato dalle tempistiche dettate da questa condizione, è stato da subito impostato in maniera più semplice, e così presentato nel bando (APPENDICE A):

Il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università degli Studi di Catania - in collaborazione con Home Movies - Archivio Nazionale del Film di Famiglia - promuove il primo bando pubblico per la raccolta e la digitalizzazione di materiale audiovisivo privato amatoriale legato al territorio etneo.³³⁷

L'ente promotore risultava dunque il Dipartimento di Scienze Umanistiche, con referenti il sottoscritto e Stefania Rimini, docente ordinaria di Cinema, fotografia e televisione dell'Università di Catania e tutor del presente progetto. Home Movies figurava quale collaboratore, avendo da subito messo a disposizione – oltre che il lungo periodo di formazione – i propri laboratori. Nascendo in una dimensione assai più ridotta, anche per scelte e necessità organizzative, il progetto AR.C.A – limitato soprattutto sul piano comunicativo e logistico – si configurava dunque già da subito quale breccia sperimentale destinata però ad avere un seguito. Lo scopo era infatti raccogliere una quantità di fondi realisticamente compatibile con le tempistiche concesse dal contesto del dottorato, senza alcuna aspirazione di definitività – aprendo anzi la strada a operazioni future più strutturate. Questo limite è stato

³³⁶ Avviso pubblicato in data 13/09/22 sul portale del Comune di Parma <https://www.comune.parma.it/it/novita/notizie/archivi-vivi> [Ultimo accesso 01/09/25]

³³⁷ Avviso pubblicato in data 15/10/24 sul portale dell'Università di Catania <https://www.unict.it/it/terza-missione/news/al-il-progetto-arca-archivio-cinema-amatoriale-catanese> [Ultimo accesso 01/09/25]

evidente, come dicevo, soprattutto sul piano comunicativo. In preparazione al bando sono stati creati un'identità visuale, concretizzata soprattutto nel logo, e dei canali social: un account su Instagram³³⁸ e una pagina su Facebook.³³⁹ Partendo dai materiali concessi da Home Movies e relativi alla provincia di Catania (in parte esplorati durante le ricerche per *Sguardi del sud*) è stato quindi realizzato un video di presentazione. Un primo tentativo di raggiungere potenziali donatori è stato effettuato tramite sponsorizzazione sui canali social.

Su Facebook due sponsorizzate, con una spesa di 45€ (a partire dal 30/09/25) e 62,87€ (a partire dal 09/10/25) hanno avuto rispettivamente coperture di 10.608 e 20.979 utenti portando le visualizzazioni del post a 41.735, raggiungendo quindi una larga fetta di pubblico. Solo una piccola percentuale, tuttavia, ha interagito con il post, per un totale di 360 reazioni, 14 commenti e 58 condivisioni. Ancora meno sono gli utenti che hanno seguito la pagina: 298. Di questi, solamente 35 hanno inviato un messaggio chiedendo ulteriori informazioni. Da tutte queste interazioni, tuttavia, non è arrivata nemmeno una donazione.

Su Instagram lo stesso video è stato sponsorizzato dall'1 al 31 ottobre tramite 10 transazioni progressive, per un totale di 92,87€, raggiungendo solo 2.542 account, per un totale di 4278 visualizzazioni, 99 reazioni, 5 commenti e 9 salvataggi del post.

Da nessuno dei due social è arrivata alcuna donazione. Sebbene questo possa sembrare un insuccesso, rappresenta comunque un dato interessante e utile per la mia riflessione, confermando l'importanza della relazione umana diretta ed empatica con i donatori anche potenziali, e la creazione di un rapporto di fiducia reciproca con essi – elemento, come si è visto nei capitoli precedenti, fondante di tutta la teoria qui esposta. Anche le differenze dei numeri ottenuti testimoniano che, sebbene Instagram sia una piattaforma più affine al tipo di contenuto presentato, il pubblico potenzialmente interessato è quello di Facebook – anche per questioni anagrafiche. Un elemento distintivo tra Facebook e Instagram riguarda la composizione anagrafica del pubblico. Facebook si caratterizza per una maggiore presenza di utenti adulti e maturi. Limitandoci ai dati relativi all'Italia, le fasce d'età

³³⁸ <https://www.instagram.com/arca.catania/>

³³⁹ <https://www.facebook.com/arcacatania/>

più consistenti sono quelle tra i 35 e i 54 anni (circa il 35-37% degli utenti complessivi), mentre gli over 55 rappresentano oltre un quarto del totale.³⁴⁰ Al contrario, Instagram mostra una concentrazione significativa nelle fasce più giovani: quasi la metà della sua audience ha meno di 34 anni, con le coorti 18-24 e 25-34 che da sole superano il 45% del totale.³⁴¹ In termini comparativi, dunque, Facebook appare come una piattaforma sempre più associata a un pubblico adulto, mentre Instagram mantiene un forte radicamento tra i giovani, consolidandosi come social privilegiato per target under-35. Il dato di interessamento da parte dell'utenza più matura è importante, in quanto essa comprende oggi i cineamatori e le cineamatrici ancora in vita, o i loro diretti discendenti di prima generazione – ed è rispecchiato dalle statistiche da me riportate. Gli account, a partire dalla data di pubblicazione del bando sul sito dell'Università di Catania, rimandavano a esso e al relativo regolamento. Gli utenti interessati venivano inoltre invitati a compilare un questionario, appositamente realizzato, che avrebbe potuto fornire altri interessanti dati statistici anche in anteprima rispetto all'effettiva lavorazione.

Composto da quattro schede, il questionario mirava a raccogliere:

- Informazioni di contatto (Nome, cognome, data di nascita, città di residenza, indirizzo email, numero di cellulare, rapporto con l'autore/l'autrice dei materiali, pareri sul progetto, esistenza pregressa di un interesse nei confronti dei materiali);
- Informazioni sull'autore/autrice dei materiali (Nome e cognome/cognome della famiglia, area di provenienza del fondo, anni di riferimento);
- Informazioni tecniche (numero bobine, formato delle pellicole, lunghezza bobine, dimensioni bobine 8mm e Super8). Per questa sezione era stato realizzato un piccolo vademecum per aiutare gli utenti a fornire le informazioni richieste (APPENDICE B).³⁴²

³⁴⁰ Fonte: Napoleoncat, dati aggiornati a Dicembre 2024 https://napoleoncat.com/stats/facebook-users-in-italy/2024/12/?utm_source=chatgpt.com [Ultimo accesso 01/09/25]

³⁴¹ Fonte: Napoleoncat, dati aggiornati a Dicembre 2024 <https://napoleoncat.com/stats/instagram-users-in-italy/2024/12/> [Ultimo accesso 01/09/25]

³⁴² *Allegato a. Specifiche tecniche. Un vademecum per riconoscere e classificare i materiali da indicare nel questionario Google.* https://drive.google.com/file/d/1qsl5fPjw1-ajlvLGIq2LUiv_YHOoYTL5/view [Ultimo accesso 01/09/25]

- Ulteriori informazioni. In questa sezione, aperta a informazioni di altro tipo non comprese nelle precedenti schede, era possibile anche caricare delle immagini del fondo.

Anche in questo caso, la proposta non ha avuto il successo auspicato. Il questionario è stato compilato solo due volte, e da donatori individuati tramite canali alternativi rispetto a quelli fino ad ora discussi. Un'ulteriore strada tentata, anch'essa con scarsi risultati, è stata quella dell'invio di un comunicato stampa a numerose testate giornalistiche locali. Contattati tramite il mio account istituzionale dell'Università di Catania, i principali quotidiani e giornali locali hanno ignorato la richiesta. Anche l'invio a pagine Facebook dedicate a Catania e la pubblicazione del bando su gruppi privati si sono rivelate strategie poco vincenti. Come, dunque, sono stati trovati questi potenziali donatori? In maniera non troppo sorprendente, tramite due canali: il passaparola tra amici, colleghi, parenti e la presentazione del progetto in prima persona a eventi e festival di cinema locali (tra gli altri, al KinEST festival e al Magma Festival, importanti realtà cinematografiche nel territorio etneo), o ancora la partecipazione, su invito, a una trasmissione della televisione locale Sestarete radio-tv (interessante notare che a questa TV non era stato inviato alcun comunicato, ma che siano risaliti al progetto dalle sponsorizzate sui social network). A testimoniare che una dose minima di fiducia nei confronti dell'archivio/archivista, in questo caso specifico da me rappresentato, sia fondamentale nel momento embrionale in cui l'archivio non è ancora istituzionalizzato (nonostante la garanzia data dalla collaborazione di due enti dalla forte riconoscibilità come il Dipartimento di Scienze Umanistiche e Home Movies).

3.2 Raccolta dei materiali

Tra contatti, scambi, incontri, sono riuscito con discreto successo a individuare e raccogliere 18 fondi, per un totale di 261 film, di diversa lunghezza (per lo più singole bobine da 15m e assemblaggi da 60 o 120m). Con ognuno di questi donatori vi è stato un processo di conoscenza personale e del progetto, condotto inizialmente per telefono e poi con incontri di presenza, in alcuni casi con tanto di

inventariazione effettuata insieme. Riepilogo di seguito la composizione dei fondi raccolti e inventariati, indicandoli solo il codice assegnatogli (seguendo lo standard di Home Movies) per garantire la privacy dei donatori.

- ARCAISI (11 elementi 8mm, per lo più 120 e 60 metri)

Provenienza Palermo, anni '50-'60. Film di famiglia anche a soggetto, montaggi, piccoli documentari.

- BROGSAL (19 elementi 8mm e 1 s8, lunghezze varie)

Provenienza Catania. Anni '60. Film di famiglia, scene di caccia e pesca.

- CALVANT (22 elementi 8mm e 1 s8, lunghezze varie)

Provenienza Catania. Film di famiglia.

- CARBPAO (14 elementi 8mm, 15m)

Provenienza Catania. Film di famiglia

- CASEANG (6 elementi S8, lunghezze varie)

Provenienza Catania. Film di famiglia.

- CATAENT (Società Storica Catanese) (1 elemento s8 anonimo, 120m)

Provenienza Catania. 1971 Autore anonimo. Lavoratori alla ferrovia di Catania, viaggio a Roma se non ricordo male. Sul finale qualche immagine di Catania.

- FAILCATE (6 elementi 8mm, lunghezze varie)

Provenienza di Catania. Film di famiglia. Unico fondo tra i raccolti attribuibile interamente a una cineamatrice.

- FALCRIC (17 elementi 8mm, lunghezze varie)

Provenienza Ali Terme (ME). Anni '60-'70 Film di famiglia.

- MAJOSAL (51 8mm da 15m, 1 16mm frammento, e 2 nastri magnetici ¼' 15m)

Provenienza Catania. Anni '40-'60. Film di famiglia girati tra Catania e Milano.
Alcuni a Lubiana epoca fascista.

- MASTCOR (14 elementi 8mm, 15m)

Provenienza Catania. Anni '60. Film di famiglia)

- PUGLANT (6 elementi 8mm, 6 s8, lunghezze miste)

Provenienza Catania. Film di famiglia.

- PULVFAM (11 elementi 8mm, 10 s8, lunghezze miste)

Provenienza Catania. Anni '50-'70. Girato da padre e figlio. Film di famiglia.

- RICCENR (1 elemento 8mm, 120m)

Provenienza Catania. Anni '50. Filmato di matrimonio.

- RICCFIL (1 elemento 8mm, 8 S8, lunghezze varie)

Provenienza Catania. Film di famiglia.

- RIMIEMA (14 elementi 8mm, 14 s8, lunghezze miste)

Provenienza Catania. Film di famiglia. Immagini di lavoro.

- SALUFRA (12 elementi 8m, 1 s8, 1 nastro magnetico ¼', lunghezze miste)

Provenienza Catania. Anni '70. Film di viaggio in tutto il mondo (l'autore lavorava all'Alitalia)

- SALUMAR (2 elementi 8mm, 120m)

Provenienza Catania. Film di Famiglia.

- TORRLUI (8 elementi 8m, 4 s8, lunghezze varie)

Provenienza Acireale (CT). Anni '60-'70. Film di famiglia

3.3 Proposta metodologica I. Interviste ai donatori

Una prima proposta metodologica che ho tentato si situa in questa fase. Ho ampiamente discusso della centralità che ritengo abbia tutto il campo memoriale che gravita intorno ai film, da me ribattezzato cultura amatoriale. In un momento irripetibile, mi interessava registrare i ricordi dei donatori (nel mio caso tutti eredi, quindi fruitori originali ma non realizzatori dei film), immortalando un processo della memoria irreplicabile dopo la visione dei film. Ho ritenuto importante, quindi, realizzare una piccola intervista pensata per fissare le impressioni (archiviare nell'accezione di Derrida) residue nella memoria di chi quei film quasi sempre li guardava nel contesto originale di fruizione familiare/amatoriale, e che di essi conservava immagini e tracce velate dal lungo tempo trascorso da quelle visioni. Intervistare i donatori è prassi diffusa negli archivi di cinema amatoriale, ma le domande riguardano soprattutto gli elementi anagrafici e produttivi di questi film. Le domande che ho preparato, uguali per tutti i donatori, sono le seguenti.

Domande poste ai donatori prima della visione dei film
1. Hai sempre saputo dell'esistenza di questi film? Li hai cercati appositamente per il progetto?
2. Dove erano conservati?
3. Avevi mai pensato alla possibilità di recuperare questi film?
4. Quanto spesso guardavi/guardavate questi film?
5. Hai ricordi delle visioni di questi film? Cosa ricordi?
6. In che contesto avvenivano queste visioni?
7. Chi pensi possa apparire in queste immagini?
8. Cosa speri di trovare?
9. C'è qualche episodio che ti ricordi particolarmente bene
10. Cosa provi adesso, prima di guardarli?

Come si vede, intanto, esse rielaborano in parte alcune richieste presenti nel questionario Google. E, proprio in virtù dell'insuccesso di quel metodo, probabilmente troppo complesso ed esoso in termini di tempo richiesto ai potenziali

partecipanti, tendono alla semplicità. E, come detto, vista l'epoca in cui si situa questo progetto, sono pensate integralmente per essere rivolte non ai realizzatori dei film, ma ai fruitori originali. Esse si focalizzano su aspetti contestuali costitutivi della cultura amatoriale, sulle tracce lasciate nella memoria dai contenuti dei film, ma anche su elementi apparentemente sconnessi e accessori, come il luogo di conservazione dei film e la consapevolezza/attenzione/cura a essi riservata da parte degli eredi. Elementi tutti importanti per delineare i profili, naturalmente diversi tra loro, dei donatori, e il differente ruolo che questi materiali ricoprivano all'interno dei diversi contesti familiari. La trascrizione di alcune di queste interviste è riportata nell'APPENDICE C.

Analisi comparativa delle interviste

La ricchezza e importanza di raccogliere queste tracce si riconosce analizzando e comparando i contenuti di queste interviste, operazione tramite la quale possiamo intanto ricavare alcune riflessioni interessanti, suddivise in ricorrenze e differenze. Vi sono innanzitutto delle ricorrenze tematiche. La prima riguarda la *consapevolezza* e la *volontà di trasmissione*. Quasi tutti i donatori/eredi sapevano dell'esistenza dei film perché legata alla figura paterna, spesso appassionata di fotografia e/o cinema. La cinepresa e il proiettore compaiono come simboli di status tecnico e di cura paterna (padri che costruiscono ingranditori, conservano in mobili specifici, etichettano scatole, ecc..). Vi è poi un ritornare di simili *luoghi della conservazione*. Si tratta spesso di spazi marginali e domestici: garage, armadi, studi, librerie, scatole. Le pellicole sono state qui spesso conservate con cura, ma sempre in spazi non museali; già un tema di archivio privato e di tensione tra cura e abbandono, che stimola anche la questione della necessità di azioni di divulgazione e informazione sull'importanza e la fragilità di questi materiali, nonché evidenzia l'urgenza del portare avanti operazioni e progetti di raccolta. Dai ricordi emerge poi, coerentemente con le implicazioni teoriche sull'archivio metamoderno, il ruolo della *visione* di questi film *come rituale*. Da queste ricostruzioni si evince come queste proiezioni fossero quasi sempre eventi familiari – a volte comunitari – vissuti come festa o rito collettivo. Quasi tutti gli intervistati ricorrono non a caso a termini

quali rituale, rito, cerimonia o affini per rimandare a quell'immaginario. E in quest'ottica si ripetono le rievocazioni dei preparativi: allestimento di schermi, proiettori, salotti trasformati in cinema. La dimensione rituale era forte soprattutto negli anni '50-'70, poi caduta in disuso con l'avanzare della tecnologia. Nel processo di ricordo innescato e catalizzato dalle interviste, si manifesta la profonda *ambivalenza* emotiva che accompagna questi oggetti: nostalgia, gioia, dolore, curiosità: spesso i film suscitano reazioni emotive contrastanti, anche per la capacità di attivare ricordi traumatici (lutti familiari, ad esempio), e per la carica affettiva nel rivedere persone scomparse o luoghi del passato. In generale, le immagini servono a riconnettersi con radici familiari e territoriali. Molti sperano di rivedere non solo sé stessi da piccoli, ma anche genitori e nonni mai conosciuti. Le pellicole diventano prove di esistenza e modo di trasmettere una memoria familiare alle nuove generazioni.

Accanto a queste affinità, è importante e interessante annotare anche le numerose *differenze* che emergono dal confronto tra le interviste. In primis, la *frequenza delle visioni*: alcuni ricordano proiezioni regolari (es. domeniche pomeriggio come festa collettiva), altri sottolineano la rarità o addirittura l'assenza di visioni. Anche l'*approccio alla conservazione* è spesso diverso. C'è chi ha già tentato conversioni su VHS, Betamax, digitale, o ha affidato con questo scopo le bobine a parenti o studi specializzati. Altri hanno conservato i fondi senza mai intervenire, in attesa di un'occasione propizia. E legato a questo aspetto anche il diverso *rapporto emotivo* intrattenuto con i film, che alcuni vivono come gioiosi ricordi comunitari, laddove altri li associano a dolore e perdita, e quindi a visioni rare o evitate. Vi è infine una differenza tra *chi li guarda già con occhio più consapevole (pensando a un riuso creativo)* e *chi solo come eredità affettiva*. Solo un'intervistata parla infatti esplicitamente di voler ridare vita ai filmini, integrarli con nuovi video o usarli in opere creative, mettendo in campo il passaggio da oggetto privato a potenziale bene culturale condiviso. Questo approccio riflette in parte le *differenti modalità di visione collettiva* rievocate: in certi casi le proiezioni erano familiari e intime. In altri erano eventi sociali allargati (vicini di casa, amici, parenti estesi). Questo apre un discorso su come il cinema amatoriale funzionasse anche, in determinate occasioni, da collante sociale.

Nel complesso si vede come ritornino già in queste preziose testimonianze alcune tematiche affrontate nel corso della tesi, qui confermate empiricamente dalle ricostruzioni consegnate dai donatori. Emerge con forza la funzione rituale associata a quella da me chiamata cultura amatoriale: questo cinema era praticato appunto quasi sempre come rito collettivo, poi interrotto per mutamenti sociali, familiari, ma anche tecnologici – un archivio che potremmo definire intermittente; esistente ma dormiente, pronto a essere riattivato. C'è poi l'interferenza di affetti e traumi, la spettralità del cinema amatoriale: i film non solo conservano la memoria, ma la riattivano in forme gioiose o dolorose, confermando l'idea metamoderna di archivio come spazio emotivo e relazionale. Sebbene esplicitamente richiamato solo una volta (BROGSAL), il passaggio dalla sfera privata alla pubblica apre al potenziale di riuso, di circolazione, di nuova vita che concorreva all'idea – senza identificarlo per intero – dell'archivio metamoderno e partecipativo presentato nei precedenti capitoli. Trova infine naturalmente conferma la funzione di catalizzatore di memoria generazionale e territoriale che questo cinema e il suo archivio possono svolgere. Non solo ricordi familiari, ma anche di luoghi e costumi: i film si confermano testimonianza storico-culturale oltre che familiare.

3.4 Inventariazione

Momento imprescindibile e delicato per ogni progetto di raccolta, che segna il vero e proprio ingresso dei materiali raccolti nell'archivio. In questa fase ho seguito il metodo appreso durante il mio apprendistato presso Home Movies, ricorrendo al codice di inventario standardizzato dell'archivio bolognese. Molte delle decisioni prese in questa fase segnano la vita archivistica futura dei film. Ad esempio, l'ordinamento dei materiali. Per questo motivo, anche in questa operazione può essere non solo utile, ma fondamentale, ove possibile e compatibilmente con la disponibilità dei donatori, coinvolgerli attivamente. Nell'esperienza AR.C.A, ad esempio, uno dei fondi più estesi raccolti – MAJOSAL – è stato inventariato interamente a casa del donatore, in due sessioni, con la possibilità così di ricorrere a un supporto diretto, utilissimo, e all'integrazione di informazioni in tempo reale

durante l'ordinamento degli elementi. Riporto come esempio l'inventario di questo fondo. Le informazioni essenziali da trascrivere nella scheda, come si vede, sono:

Numero di inventario: codice di inventariazione standardizzato dall'archivio di riferimento (vedi Capitolo 2)

Note sul contenitore: qualunque tipo di informazione inerente al contenitore originale con cui la bobina giunge in archivio;

Formato della pellicola;

Anno del film (se definibile);

Titolo originale (se definibile);

Note generiche: riguardanti eventuali informazioni est

Lunghezza della bobina in metri;

Presenza o meno del suono;

N° Inv	Note contenitore	Formato	Anno	Titolo originale	Note	Lunghezza in m	Sonoro
HM-MAJOSAL-0001 DD	Contenitore cilindrico plastica nero; busta di carta "Centracolor"	16mm	1949	Spezzone ricevimento matrimonio Giovanna - Totò	Frammento senza carter nè nucleo; data fornita da donatore	5m	no
HM-MAJOSAL-0002 AA	Scatolina "Gevaert Film" bianca, carter in metallo nero "Kodak".	8mm	1941	Milano 1941. Wolfango, Rosina e Werner. Maria, Valentino e io. Val. D'Albergo e la bicicletta.	Titolo e data scritte a penna sulla scatola. Varie scritte di difficile lettura. Scritta a matita: "1°". Timbro "SOTTOESPOSTO"	15m	no
HM-MAJOSAL-0003 AA	Scatolina "Gevaert Film" bianca, carter in metallo nero "Ferrania".	8mm	1941	Viagrande Settembre 1941. Papà, Claudio a colazione. Mamma [illegibile] Scuderi [illegibile]. Matrimonio Barbagallo-[Zipper]. Angelo [illegibile]. Vittoria e Luciano [illegibile]. Mamma, papà, Claudio [illegibile]. [illegibile] con Album di Fotografie.	Titolo e data scritte a penna sulla scatola. Varie scritte di difficile lettura. Scritta a matita: "3°". Timbro "BUONO SOTTOESPOSTO"	15m	No
HM-MAJOSAL-0004 AA	Scatolina "Gevaert Film" bianca, carter in metallo nero "Kodak".	8mm	1941	Viagrande. Pino Zuccarello.	"Titolo e data scritte a penna sulla scatola. Varie scritte di difficile lettura. Scritta a matita: "'4°'". Scritta a penna "Questa pellicola ha preso luce".	15m	No

HM-MAJOSAL-0005 AA	Scatolina "Gevaert Film" bianca, carter in metallo nero "Gevaert".	8mm	1941	Rakek luglio 1941. [Arrivo] della commissione per Lubiana. Angelo.	"Titolo e data scritte a penna sulla scatola. Varie scritte di difficile lettura. Titolo secondario "Radek estate 1941".	15m	No
HM-MAJOSAL-0006 AA	Scatolina bianca "Ferrania"; carte metallo nero "Ferrania".	8mm	1943	1943	"Titolo/data scritto a penna sulla scatola. Varie scritte di difficile lettura.	15m	No
HM-MAJOSAL-0007 AA	Scatolina gialla 16mm "Ferrania"; carte metallo verde "Agfa".	8mm	1945	Milano 1945 - [Como]	"Titolo/data scritto a penna sulla scatola. Varie scritte di difficile lettura.	15m	No
HM-MAJOSAL-0008 AA	Scatolina bianca "Ferrania"; carte metallo nero "Ferrania".	8mm	1945	Milano 1945/Catania giugno 1946	"Titolo/data scritto a penna sulla scatola. Varie scritte di difficile lettura.	15m	No
HM-MAJOSAL-0009 AA	Scatolina bianca "Ferrania"; carter metallo nero "Tobis degenti".	8mm	1948	Zio Quirino e Zia Vincenina Catania - Festa di [Salvatore] - V. E. Orlando in casa Lombardo e alla stazione.	"Titolo e data scritti a penna sulla scatola. Varie scritte di difficile lettura.	15m	no
HM-MAJOSAL-0010 AA	Scatolina bianca "Ferrania"; carter metallo nero "Ferrania"	8mm	1949	La commissione teatrale e famiglia in visita alla villa del sovrintendente [illegibile]. M. Gioacchino di Stefano 1 Maggio 1949	"Titolo e data scritti a penna sulla scatola. Varie scritte di difficile lettura.	15m	no
HM-MAJOSAL-0011 AA	Scatolina gialla "Ciné-Kodak", carter metallo nero "Gevaert"	8mm	anni '50	Scene marine - Via A. Di San Giuliano Catania	Titoli scritti sulla scatola. Data desunta dalla scadenza pellicola (Novembre 1951)	15m	no
HM-MAJOSAL-0012 AA	Scatolina bianca "Ferrania", carte metallo nero "Ferrania".	8mm	anni '50	senza titolo	Data dedotta da timbro sulla scatola (27 Feb. 1951)	15m	no
HM-MAJOSAL-0013 AA	Scatolina bianca "Ferrania", carter plastica nera ""Ferrania"	8mm	1950	Pagano 1950 via Messina 93- Battesimo di Vittorio Emanuele 21 Maggio 1950	Titolo e data scritti a penna sulla scatola. Varie scritte di difficile lettura.	15m	no
HM-MAJOSAL-0014 AA	Scatolina arancione "Gevaert Cine Service" 8mm, carter metallo nero "Gevaert"	8mm	1951	1951 Catania Via Androne 18. Sabato Santo, Pasqua. Nonno Dante, Sara, Zio Angelo, e Ina. Vittorio Emanuele prende la pappa.	Titolo e data scritti a penna sulla scatola. Varie scritte di difficile lettura.	15m	no
HM-MAJOSAL-0015 AA	Scatolina arancione "Gevaert Cine Service" 16mm, carter metallo nero "Gevaert"	8mm	1951	V. E. M. 1951 [illegibile]	"Titolo/data scritto a penna sulla scatola. Varie scritte di difficile lettura.	15m	no
HM-MAJOSAL-0016 AA	Scatolina bianca "Ferrania", carter plastica nera ""Ferrania"	8mm	1951 - 1952	V. E. E. C. Q. Nel giardino. Milano 1951-1952 (Compleanno S. C. Q. Scura.	"Titolo/data scritto a penna sulla scatola.	15m	no

HM-MAJOSAL-0017 AA	Scatolina arancione "Gevaert Cine Service" 8mm, carter metallo nero "Gevaert"	8mm	1952	V.E.M. A Viagrande [illegibile] - Matrimonio Vittoria 1952	Titolo e data scritti a penna sulla scatolina. Varie scritte di difficile lettura.	15m	no
HM-MAJOSAL-0018 AA	Scatolina arancione "Gevaert Cine Service" 8mm, carter metallo nero "Gevaert"	8mm	1952	Cesare Quirino [illegibile] a Viagrande con i nonni Dante e Sara. V. E. M. , Carla, Giovanna e Biagio ad Arcerito.	Titolo e data scritti a penna sulla scatolina. Varie scritte di difficile lettura.	15m	no
HM-MAJOSAL-0019 AA	Scatolina arancione "Gevaert Cine Service" 8mm, carter metallo nero "Gevaert"	8mm	1952-1953	Visita a [San Giovanni Galermo da Rosina]	Titolo e data scritti a penna sulla scatolina. Varie scritte di difficile lettura.	15m	no
HM-MAJOSAL-0020 AA	Scatola bianca "Ferrania", carter plastica nero "Ferrania"	8mm	1953	1953 - [Cesare Quirino a Comiso] - Etna	Titolo e data scritti a penna sulla scatolina. Varie scritte di difficile lettura.	15m	no
HM-MAJOSAL-0021 AA	Scatola arancione "Gevaert", carter metallo nero "Gevaert".	8mm	1953	Luglio-Agosto 1953. V. E. Puntasecca, ing. Noto [illegibile] Nifosi. (Gran ponte Arcerito) V. E. E. C. Q.	Titolo e data scritti a penna sulla scatolina. Varie scritte di difficile lettura.	15m	no
HM-MAJOSAL-0022 AA	Scatola arancione "Gevaert", carter metallo nero "Gevaert".	8mm	1953	1953. Via Androne. Pasqua [illegibile]	Titolo e data scritti a penna sulla scatolina. Varie scritte di difficile lettura.	15m	no
HM-MAJOSAL-0023 AA	Scatola bianca "Ferrania", carter plastica nero "Ferrania"	8mm	1954	Pranzo da Pagano 1954 per la Cresima di Valeria.	Titolo e data scritti a penna sulla scatolina. Varie scritte di difficile lettura.	15m	no
HM-MAJOSAL-0024 AA	Scatola bianca "Ferrania", carter plastica nero "Ferrania"	8mm	1954	8 Settembre 1954. Visita dell'On. Dominedò.	Titolo e data scritti a penna sulla scatolina.	15m	no
HM-MAJOSAL-0025 AA	Scatolina arancione "Gevaert" 2x8mm, carter 16mm metallo nero "Kodak".	8mm	prima del 54	senza titolo	Data dedotta da scadenza pellicola (1 Feb 1954)	15m	no
HM-MAJOSAL-0026 AA	Scatola bianca "Ferrania", carter metallo nero "Ferrania"	8mm	1955	Compleanno V.E. 1955. Vinadio [illegibile]	Titolo e data scritti a penna sulla scatolina.	15m	no
HM-MAJOSAL-0027 AA	Scatolina bianca e rosa "Ferraniacolor", carter plastica nero "Ferrania"	8mm	1955	Agosto 1955. Vinadio.	Titolo e data scritti a penna sulla scatolina.	15m	no
HM-MAJOSAL-0028 AA	Scatola bianca "Ferrania",	8mm	1956	Primi passi d'Alessandro. Bormio	Titolo e data scritti a penna sulla scatolina.	15m	no
HM-MAJOSAL-0029 AA	Scatolina arancione "Agfa", carter plastica trasparente "Agfa"	8mm	1956	Bormio 1956. Giardino di Villa Pantò. Stelvio [illegibile]	Titolo e data scritti a penna sulla scatolina. Varie scritte di difficile lettura.	15m	no
HM-MAJOSAL-0030 AA	Scatolina arancione "Agfa", carter plastica trasparente "Agfa"	8mm	1956	Bormio II 1956	Titolo e data scritti a penna sulla scatolina.	15m	no
HM-MAJOSAL-0031 AA	Scatolina arancione "Agfa", carter plastica nero "Ferrania"	8mm	1956	Compleanno 1956 di Alessandro. Roma V. Mario Romagnoli 12. Giardino Zoologico. Merlino (Comiso)	Compleanno Alessandro 23 Settembre (1954). Via Mario Romagnoli 12: casa di Nonna Sara a Roma. Merlino: possedimento di Nonno Biagio. Titolo e data scritti a penna sulla scatolina.	15m	no
HM-MAJOSAL-0032 AA	Scatolina arancione "Agfacolor" 2x8, carte plastica trasparente "Agfa"	8mm	1960	Villa Schesie. 1960 15 Settembre. Villa Arole. Chalet.	Titolo e data scritti a penna sulla scatolina.	15m	no
HM-MAJOSAL-0033 AA	Scatolina arancione "Agfacolor" 2x8, carter plastica nero "Ferrania"	8mm	1962	[illegibile] [1962]	Titolo e data scritti a penna sulla scatolina. 09.11.1965 scritto a matita e sbarrato. Scritta illeggibile	15m	no
HM-MAJOSAL-0034 AA	Scatola verde "Ferrania" 2x8mm, carter plastica arancione "Agfa"	8mm	circa 1962	Bormio. Cresima e comunione di Alessandro. [Nipote di zia Lina]	Titolo scritto a penna sulla scatolina. Data dedotta da dati anagrafici (Alessandro è del 54 e fa la comunione a 8 anni circa. Pellicola sviluppata nel 1962. Varie scritte di difficile lettura.	15m	no

HM-MAJOSAL-0035 AA	Scatola verde "Ferrania" 2x8mm, carter plastica nera "Ferrania"	8mm	1962	Bormio 9 Settembre 1962. [Illegibile]	Titolo scritto a matita sulla scatolina. Varie scritte di difficile lettura.	15m	no
HM-MAJOSAL-0036 AA	Scatola verde "Ferrania" 2x8mm, carter plastica nera "Ferrania"	8mm	1962	18 IX 62. Bormio	Titolo scritto a matita sulla scatolina.	15m	no
HM-MAJOSAL-0037 AA	Scatolina verde "Perutz", carter plastica azzurro	8mm	anni '60	senza titolo	data dedotta da timbro postale "Milano 19.7.1960"	15m	no
HM-MAJOSAL-0038 AA	scatolina verde "Ferrania" 2x8mm,	8mm	anni '60	senza titolo	data dedotta da scadenza "4-1960"	15m	no
HM-MAJOSAL-0039 AA	scatolina rossa "ferraniacolor" 2x8mm, carter plastica nera "Ferrania"	8mm	anni '60	senza titolo	data dedotta da scadenza "10 - 1961". PELLICOLA QUASI INTERAMENTE NERA	15m	no
HM-MAJOSAL-0040 AA	scatolina verde "Ferrania" 2x8mm, carter plastica nera "Ferrania"	8mm	anni '60	senza titolo	data dedotta da scadenza "2 - 1963"	15m	no
HM-MAJOSAL-0041 AA	bustina di carta bianca e arancione "Agfa", carter plastica arancione "agfa"	8mm	1971	Funerale di Sara Majorana 6-8-1971	Titolo e data scritti a pennarello sulla bustina.	15m	no
HM-MAJOSAL-0042 AA	bustina bianca e verde 3M, copricarter plastica blu, carter plastica grigio "3M".	8mm	1971	Matrimonio di Gabriella. Nacchero. Etna.	Titolo e data scritti a penna sulla bustina. Nacchero era il gatto.	15m	no
HM-MAJOSAL-0043 AA	scatolina verde "Perutz", carter plastica nero "Kodak"	8mm	senza data	senza titolo	Scritta sulla scatolina: "Kodak".	15m	no
HM-MAJOSAL-0044 AA	scatolina bianca "Ferrania", carter metallo nero "Ferrania"	8mm	senza data	senza titolo	Scritta su scatolina illeggibile.	15m	no
HM-MAJOSAL-0045 AA	scatolina bianca "Ferrania", carter plastica nera "Ferrania"	8mm	senza data	senza titolo	Scritta sulla scatolina: "Film vuoto"	15m	no
HM-MAJOSAL-0046 AA	carter metallo "Kodaskop - Acht - Spule"	8mm	senza data	senza titolo		20m	no
HM-MAJOSAL-0047 AA	carter metallo nero "Gevaert"	8mm	senza data	senza titolo		15m	no
HM-MAJOSAL-0048 AA	carter plastica nero, copricarter plastica nero	8mm	senza data	senza titolo		15m	no
HM-MAJOSAL-0049 AA	carter alluminio	8mm	senza data	senza titolo		15m	no
HM-MAJOSAL-0050 AA	scatola bianca contenente frammenti	8mm	senza data	senza titolo	Diversi pezzi di pellicola 8mm	15m	no
HM-MAJOSAL-0051 AA	scatolina latta "Pastiglie Valda"	8mm	senza data	senza titolo	Bobina senza nucleo nè carter.		no
HM-MAJOSAL-0052 AA	scatolina latta "Pastiglie Flavoran"	8mm	senza data	senza titolo	Frammento		no
HM-MAJOSAL-0053 AA	scatolina bianca "Ferrania"	8mm	senza data	senza titolo	Frammento. Scritte sulla scatolina . "Catania Giugno 1946. Papà, Mamma, Angelo e Vittoria". Altre scritte illeggibili.		no
HM-MAJOSAL-0054 AA	scatolina arancione "agfacolor" 2x8mm, carter metallo 7,5M 2x8mm	8mm	senza data	senza titolo	Pellicola non esposta o sviluppata, nè tagliata (doppio8)	7,5m	no
HM-MAJOSAL-0055 KK	scatolina verde "Geloso", carter plastica trasparente "Geloso"	1/4"	senza data	Ing. Majorana	Nastro audio. Scritte a matita illeggibile. Titolo scritto a penna. Ing. Majorana è Claudio, fratello di Salvatore.		
HM-MAJOSAL-0056 KK	scatolina verde "Geloso", carter plastica trasparente "Geloso"	1/4"	senza data	Petralia Salvatore. Di Simone Via Remanti 41 CT	Nastro audio. Scritte a matita illeggibile. Titolo scritto a penna. Dubbia appartenenza al fondo.		

Molto spesso, le scritte sui contenitori – in questo caso come in tanti altri – erano difficilmente intellegibili, e solo la conoscenza da parte del donatore della grafia

del padre, dei nomi, dei luoghi, ha potuto portare alla corretta trascrizione e dunque al corretto ordinamento dei film.

3.5 Proposta metodologica II. Documentazione visuale dei contenitori

Proprio nella fase di inventariazione, e alla luce delle riflessioni sul rispetto dell'originale, dell'aura legata all'oggetto, dell'oscillazione tra materialità e immaterialità, problematiche particolarmente emergenti nel contesto del cinema amatoriale, si presenta un quesito interessante. Difatti, il restauro – la riparazione fisica della pellicola, sia essa danneggiata o meno – come anche gli assemblaggi, o la semplice pulizia, sono tutte operazioni che presuppongono, ne abbiamo già discusso, un intervento invasivo sul supporto materiale. Il contenitore viene aperto per la prima volta dopo decenni; le scatoline di cartone sono spesso danneggiate, e capita di danneggiarle ulteriormente durante l'apertura. In ogni caso, verranno svuotate del loro contenuto. In qualche modo, l'oggetto che arriva all'archivio viene sempre violato. Uno spunto illuminante viene, ancora una volta, da Caneppele, che scrive, a proposito delle custodie: «L'impiego massiccio di guaine, scatole, *etui*, astucci foderati e custodie è un tentativo di salvare l'aura [...] Le custodie salvano l'aura, mentre l'oggetto estratto dalla sua fodera la perde».³⁴³ Sebbene Caneppele si riferisca, confrontandosi ancora con Benjamin, alle fantasiose soluzioni sperimentate dai cineamatori per la conservazione delle proprie collezioni, credo che il discorso possa ispirare una riflessione più ampia anche sui singoli contenitori, siano essi le scatoline originali delle bobine vergini, le buste di spedizione per lo sviluppo, contenitori di plastica o altre ingegnose alternative trovate secondo le esigenze e la creatività dei filmmaker.³⁴⁴

A tal proposito, abbiamo discusso della profonda e in realtà irrisolvibile contraddizione che si accompagna alle operazioni di intervento sul supporto materico dei film. Come arginare i danni inevitabili che un'azione necessaria, anzi

³⁴³ P. Caneppele, *Sguardi privati*, cit., p. 57.

³⁴⁴ Nelle stesse pagine Caneppele riporta una bellissima pagina di Mirco Santi, archivista di Home Movies, sul tema dei contenitori creativi e di fortuna trovati durante la sua esperienza, specie nelle collezioni Pathé Baby. Cfr. M. Santi, *Dalla scatola dei biscotti al video. Le collezioni in formato Pathé Baby*, in G. Bursi, S. Venturini, *Quel che brucia (non) ritorna /What burns (never) returns. Lost and found films*, Pasion di Prato (UD), Campanotto, 2011, p. 275

essenziale, al funzionamento dell'archivio comporta sempre? Bisogna intanto rimettere, come detto, al centro del progetto archivistico quella cultura amatoriale più volte evocata in queste pagine, e dunque anche gli oggetti partecipi della sua aura. Tra questi contenitori e scatole rivestono un ruolo particolarmente importante. Ne abbiamo parlato a proposito dell'inventariazione: la maggior parte delle informazioni dirette, di prima mano, che il cineamatore ha tramandato giungono a noi (e dunque all'archivio) nella forma di scritte, appunti, etichette adesive e altre forme di compilazione applicate ai suddetti contenitori. Non solo nei loro contenuti, ma anche nella loro forma queste informazioni possono rivelare molti aspetti interessanti su metodologie e approcci dei diversi cineamatori.

Proprio per preservare nel modo il più fedele possibile al momento pre-interventistico dell'ingresso in archivio queste tracce, propongo l'utilizzo di sistemi di documentazione visuale che immortalino almeno virtualmente lo stato originale di questi oggetti. Le possibilità sono molte. Si potrebbero certamente fare delle fotografie, o dei video, anche con la praticità di uno smartphone. Ricorrendo proprio a questo strumento, nelle operazioni di preparazione alla lavorazione dei materiali raccolti durante il progetto AR.C.A, ho deciso però di optare per un'altra soluzione. Utilizzando l'applicazione Scaniverse (Toolbox AI/Niantic),³⁴⁵ disponibile gratuitamente per dispositivi iOS, ho fatto ricorso a tecniche di scansione tridimensionale. L'app è compatibile con iPhone dotati di chip A12 o successivi e con versioni di iOS a partire dalla 14; oltre all'utilizzo del sensore LiDAR (Light Detection and Ranging), integra anche modalità basate su visione computazionale e fotogrammetria (Structure from Motion), che consentono la ricostruzione tridimensionale anche in assenza di sensore di profondità, seppur con limiti su superfici a bassa texture. L'uso combinato di questi strumenti colloca l'esperienza tra la fotogrammetria classica e la scansione LiDAR: la prima ricostruisce modelli 3D a partire da immagini bidimensionali multiple, privilegiando la resa visiva e la texture; la seconda rileva la profondità tramite impulsi infrarossi, producendo una nuvola di punti accurata anche in condizioni di luce scarsa. Entrambe le

³⁴⁵ Tutte le informazioni tecniche riportate sono tratte dalla pagina dell'applicazione sull'Appstore Apple, dal sito ufficiale del software e dalla scheda tecnica del modello di iPhone sul sito Apple. <https://apps.apple.com/it/app/scaniverse-3d-scanner/id1541433223> [Ultimo accesso 30/08/25] <https://scaniverse.com> [Ultimo accesso 30/08/25] https://support.apple.com/en-us/111828?utm_source=chatgpt.com [Ultimo accesso 30/08/25]

metodologie perseguono la creazione di un modello tridimensionale texturizzato, con vantaggi e limiti complementari.

L'hardware da me utilizzato per questa attività è stato un iPhone 15 Pro Max, dotato di scanner LiDAR impiegato da Apple per migliorare le prestazioni fotografiche (ritratti in modalità notturna, messa a fuoco in condizioni di scarsa luminosità) e per applicazioni di realtà aumentata. In questa fase, l'integrazione della scansione 3D nel processo di ricerca ha consentito di affiancare, come desiderato, alla descrizione archivistica tradizionale una dimensione spaziale e volumetrica dei materiali, utile sia ai fini della conservazione digitale sia per la valorizzazione dei supporti fisici, creando una rappresentazione immersiva e accurata degli oggetti d'archivio. Certamente questa pratica, se pensata per l'applicazione a tutti i materiali raccolti, risulta particolarmente esosa soprattutto in termini di tempo, e anche per questo riferisco di una metodologia non perfettamente ottimizzata. In questo senso sono da considerare anche i limiti tecnici relativi a spazi non perfettamente adatti e illuminazione non sempre adeguata, oltre che la differente risposta della tecnologia ai diversi materiali costitutivi: l'applicazione è risultata altamente efficiente nell'utilizzo su superfici ruvide e opache, ma particolarmente problematica su superfici plastiche, lisce e lucide. Con queste premesse, riporto alcuni esempi interessanti selezionati come campione tra le 210 scansioni che ho realizzato, su un totale di circa 100 bobine sottoposte a questa operazione, che qui avanzo come potenziale soluzione per la conservazione e la valorizzazione di questo aspetto della cultura amatoriale. Per motivi evidenti di compatibilità e efficienza di visualizzazione, quelle qui inserite saranno delle immagini bidimensionali estrapolate dalle scansioni 3D originali.

Il primo contenitore che ho scansionato con questa tecnica conteneva le bobine 0001 e 0002 del fondo RIMIEMA, che descrivevo così nell'inventario: Bustina di carta gialla "Kodak"; copricarter plastica giallo; carter plastica grigio "Kodak" (0001); carter plastica rosso "Agfa" (0002). I titoli delle due bobine riportati nell'inventario sono *Visita diga + Arrivo Stefano e Acitrezza* (0001) e *V NOZZE MENA RO* (0002). Nelle note, descrivendo la busta, riportavo a tal proposito: «Titolo scritto sulla busta. Scritta sulla busta, dall'altro lato "DA GIRARE.

Questa modalità di visualizzazione consente di immortalare tutti i dettagli della busta, compresi timbri, indirizzi, marche, potenzialmente utili anche per altri tipi di ricerca, e li rende facilmente accessibili anche dopo il trasferimento fisico nei depositi dell'archivio. Come si vede, in questi casi ho dovuto effettuare due scansioni per comprendere tutti i lati dell'oggetto, non avendo a disposizione supporti che consentissero un'unica ripresa a 360° e dovendoli quindi poggiare di volta in volta su una delle facce. Proprio per questa ragione, in alcuni casi ho optato per la scansione di una sola faccia, riportante però le informazioni, non ritenendo quindi utili riprendere, ad esempio nel caso che segue, un dorso vuoto. È il caso dell'elemento BROGSAL0009. In questa occasione, infatti, ho eseguito due scansioni, ma solo per comprendere le due facce di un foglio di appunti allegato alla bobina. Questo esempio, inoltre, illustra altri fattori interessanti. Il primo, evidente, è la sopra accennata difficoltà che il software riscontra nel processare superfici lucide e lisce. Il modello 3d renderizzato risulta infatti tutt'altro che perfettamente formato, per quanto riguarda il contenitore di plastica, con deformazioni su tutte le facce. Risulta invece perfettamente nitido e consultabile il foglietto, elemento di nostro interesse. E qui il secondo aspetto da notare. Si tratta in questo caso di un assemblaggio di più bobine 8mm, effettuato dallo stesso cineamatore. Quest'ultimo ha quindi riportato nel foglietto un'accurata lista dei contenuti, dimostrando una metodicità che lo contraddistingue da altri che, a volte, si limitavano a un titolo generico, spesso una data e un luogo. Riporto il contenuto del foglietto:

1963 = Natale

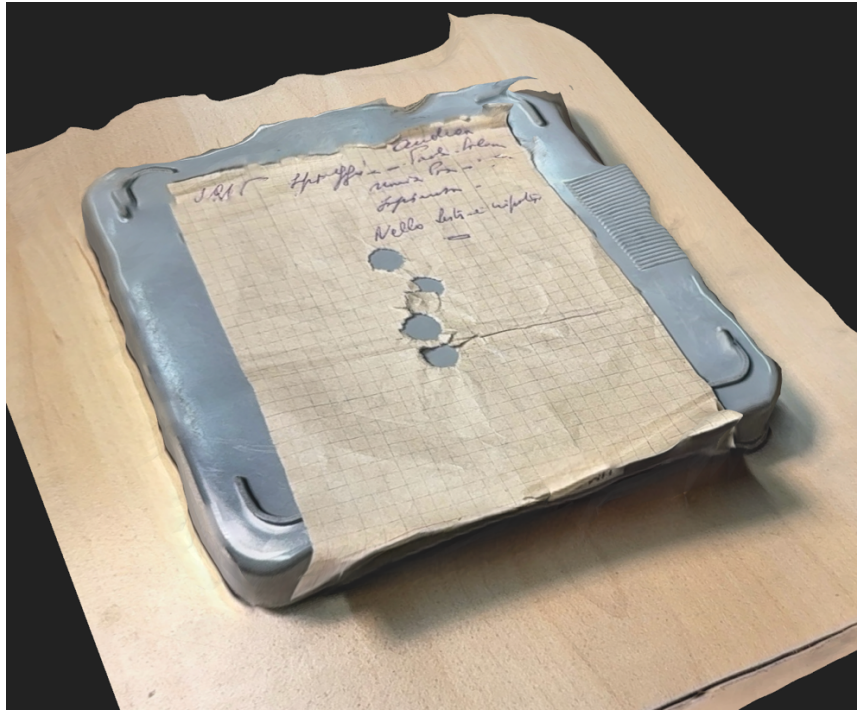
1964 = Cow boy Cannatello

1964 Luglio = Spiaggia, Cernie, Iano e Paola fidanzati, Bimbi.

1964 Ottobre = Con Fulvio, Maria Pia, Cernie, Panoramica e Baia Riccio

1967 = Spiaggia. Andrea, Paola, Silvana, Maria Pia Sapiemz, Nello Sesto e nipoti..³⁴⁸

³⁴⁸ Note inventario BROGSAL0009.



Si osservi tuttavia che spesso note come quelle qui ritrovate non risalgono direttamente all'opera del cineamatore, ma sono realizzate dagli eredi, e che quindi in queste evenienze, fornendoci certo importanti informazioni sul contenuto dei film, poco ci dicono circa la metodicità e l'approccio del cineamatore. Riporto

infine altri due esempi particolarmente interessanti quale prototipo di quegli espedienti alternativi a cui ricorrevano i cineamatori per la conservazione dei propri materiali. Si tratta degli elementi MAJOSAL0051 a MAJOSAL0052. Si tratta di due piccoli contenitori cilindrici in latta, originariamente contenenti pastiglie balsamiche: Pastiglie Valda (0051) e Pastiglie Flavoral Fassi (0052). Questi piccoli contenitori contenevano solo dei frammenti di pellicola, che durante la lavorazione dei film ho ricomposto e digitalizzato, e non recavano ulteriori informazioni utili a individuarne i contenuti.





Anche in questo caso, lo si noterà, la scansione non risulta perfetta, viste le caratteristiche del materiale e della forma del contenitore, ma sufficientemente buona per la visualizzazione degli oggetti.

3.6 La lavorazione dei film. Appunti per una mappatura tematica dei fondi AR.C.A

Concluse queste fasi preliminari, a maggio 2025 tornavo appositamente da Brest, mettendo in pausa il mio periodo all'estero, per raccogliere gli ultimi materiali a Catania e andare in fine a Bologna, a lavorarli presso i laboratori di Home Movies. Delle 261 bobine raccolte, quelle da me riparate, assemblate, e digitalizzate sempre seguendo le procedure di Home Movies, nel corso delle due settimane a cui faccio qui riferimento, sono 215 per un totale di 33 ore e 05 minuti di girato.³⁴⁹ L'analisi approfondita di questa mole di materiali, che avrebbe completato la lavorazione con una rigorosa e approfondita catalogazione e riflessione, sicuramente molto utile e interessante ai fine della mia ricerca, avrebbe richiesto un impiego diverso del

³⁴⁹ Dati ottenuti dalla messa in linea di tutti i file digitali acquisiti su una timeline del software di editing DaVinci Resolve.

tempo a mia disposizione che ho indirizzato verso la riflessione teorica e pratica su archivi e cinema amatoriale che ho qui presentato. Tuttavia, come da prassi appresa a Home Movies, ho comunque attentamente osservato le immagini che vanno a costituire i fondi, e sebbene limitato dalle contingenze operative e temporali, ho redatto delle sintetiche descrizioni, basi utili e fondamentali anche in vista di successive elaborazioni. Una prima bozza di queste descrizioni risale al momento della digitalizzazione: sullo scanner venivano processate a una velocità leggermente superiore a quella di proiezione. Se infatti normalmente quest'ultima corrisponde alla cadenza di 16 (8mm) o 18 (Super8) frame per secondo, lo scanner che ho utilizzato (MWA Flashscan) consente l'acquisizione a 50 fps, circa 3 volte la velocità originale. In questo processo ho potuto già segnare, come appunti, insieme a informazioni più tecniche riguardanti la configurazione del macchinario, brevi sintesi dei contenuti e parole chiave. Sono poi tornato in un secondo momento su questi appunti, durante la revisione dei materiali, elaborando descrizioni più discorsive e meno sintetiche, dalla cui analisi ho potuto rintracciare, come precedentemente fatto per la serie *Sguardi del sud* temi comuni e ricorrenze, che danno uno sguardo interessante sugli output teorici del progetto. Questa analisi non si discosta, ovviamente, troppo da quanto già detto genericamente sui film di famiglia e amatoriali nel primo capitolo, ma fa emergere comunque una interessante coerenza iconografica e tematica. Pur provenendo da fondi familiari differenti, le immagini contribuiscono alla costruzione di un paesaggio condiviso di gesti, luoghi e ritualità che, nel loro ripetersi, disegnano una mappa dell'esperienza privata nella Catania dell'epoca. Di seguito alcuni dei nuclei individuati, corredati da una selezione (naturalmente non esaustiva) di immagini rappresentative.

Infanzia e gioco

L'infanzia è il nucleo simbolico più costante. I bambini e le bambine – al centro di innumerevoli inquadrature – corrono, giocano, si travestono, si specchiano nell'obiettivo, diventando inconsapevoli attori della scena domestica. Il gioco infantile non è solo soggetto, ma anche modello del linguaggio filmico amatoriale: improvvisato, discontinuo, affettivo. Ogni gesto ludico è insieme evento e messa in scena, piccolo rito di relazione tra chi filma e chi è filmato. L'obiettivo della

cinpresa diventa così prolungamento dello sguardo genitoriale, dispositivo di cura e di controllo, ma anche strumento di riconoscimento reciproco.



Figura 1 ARCAISI0002



Figura 2 BROGSAL0003



Figura 3 BROGSAL0013



Figura 4 CALVANT0006



Figura 5 CALVANT0013



Figura 6 FALCRIC0001



Figura 7 MASTCOR0008



Figura 8 MASTCOR0012

Famiglia e ritualità

Matrimoni, battesimi, prime comunioni e compleanni scandiscono la temporalità dei film come riti di passaggio e come prove di esistenza: momenti in cui la famiglia si autorappresenta, costruendo un archivio visivo della propria genealogia. L'atto del filmare coincide con la celebrazione, e la cinepresa diviene oggetto cerimoniale, quasi liturgico. Nei film raccolti questa dimensione rituale è costante, ma mai puramente documentaria: spesso interviene la messa in scena, il posare per la cinepresa, la teatralità minuta dei gesti familiari. In questa oscillazione tra spontaneità e costruzione si manifesta la natura ibrida dell'immagine amatoriale, sospesa fra documento e finzione.



Figura 9 CALVANT0003



Figura 10 FALCRIC0009



Figura 11 PUGLANT0009



Figura 12 PULVFAM0012



Figura 13 PULVFAM0017



Figura 14 RICCENR0001



Figura 15 RIMIEMA0013

Villeggiatura e mobilità

Accanto alla casa, la villeggiatura rappresenta l'altro grande orizzonte del film amatoriale di famiglia. La costa ionica, scogliosa, di Aci Trezza, Aci Castello e Catania, le gite sull'Etna, le vacanze a Roma, Napoli, Capri, o i viaggi in Svizzera e Francia compongono una geografia affettiva e turistica in cui il paesaggio siciliano e quello peninsulare e continentale si intrecciano. Questa mobilità così manifesta è segno di un'epoca e di una classe sociale, quella medio-borghesia emergente a cui appartengono pressoché tutti i cineamatori del fondo: il cinema domestico diventa archivio del benessere e della modernità, testimone della nascente società dei consumi. La modernità non è rappresentata solo dagli spostamenti, ma dai mezzi che li rendono possibili – automobili, traghetti, crociere – e dagli strumenti che li raccontano – la cinepresa, il magnetofono, la macchina fotografica.



Figura 16 ARCAISI0009



Figura 17 BROGSAL0003



Figura 18 BROGSAL0013



Figura 19 CALVANT0009



Figura 20 CATAENT0001



Figura 21 FALCRIC0001



Figura 22 FALCRIC0002



Figura 23 MASTCOR0009



Figura 24 PUGLANT0008



Figura 25 PULVFAM0014



Figura 26 RIMIEMA0012

Spazi della quotidianità

Se il viaggio rappresenta la dimensione centrifuga di questi film, la casa ne costituisce il nucleo centripeto. Cortili, giardini, terrazze e balconi sono i palcoscenici della quotidianità: luoghi semi-pubblici in cui la famiglia si espone e si rappresenta. La terrazza con vista sull'Etna o sul mare, ripresa in molte pellicole, assume il valore di icona del paesaggio domestico siciliano: un punto di osservazione e di racconto, dove il privato e il territoriale coincidono. È in questi spazi che il cinema amatoriale rivela la sua natura liminale: né totalmente intimo né pubblico, ma poroso, aperto alla condivisione e alla messa in scena.



Figura 27 ARCAISI0001



Figura 28 BROGSAL0004



Figura 29 CALVANT0003



Figura 30 CALVANT0005



Figura 31 FALCRIC0006



Figura 32 MAJOSAL0023



Figura 33 MASTCOR0007



Figura 34 PUGLANT0009



Figura 35 PULVFAM0013

Relazione con la natura

Il rapporto con la natura attraversa l'intero corpus filmico: neve sull'Etna, giardini in fiore, aranci, mare e vento. Questa presenza costante suggerisce una dimensione sensoriale e materica del ricordo: il paesaggio non è solo sfondo, ma soggetto attivo della memoria visiva. La natura è vissuta come spazio di libertà e di gioco, ma anche come segno di appartenenza e riconoscimento territoriale, nonché come soggetto privilegiato per la sperimentazione in chiave estetica e non più solo documentale della tecnologia amatoriale. Nei film siciliani, la luce intensa, la pietra lavica, l'acqua e il cielo costruiscono un lessico visivo locale, un modo di guardare il mondo che radica il cinema amatoriale in un'esperienza specifica e situata.



Figura 36 ARCAISI0003



Figura 37 BROGSAL0006



Figura 38 FALCRIC0001



Figura 39 FALCRIC0006



Figura 40 MASTCOR0008



Figura 41 PUGLANT0008



Figura 42 PULVFAM0002

Modernità e autorappresentazione

L'intero corpus testimonia l'emergere di una modernità domestica: automobili nuove, elettrodomestici, vestiti alla moda, crociere, televisori, strumenti tecnologici. In alcuni casi questa modernità confluisce in una coscienza dell'immagine. È il caso interessante del fondo ARCAISI, in cui molti film includono titoli di testa, soggetti espliciti ("Un sabato come gli altri", "Cappuccetto Rosso"), o piccole sceneggiature, rivelando la volontà di trasformare l'esperienza in narrazione. Questa tendenza autoriale, spesso ingenua e ludica, anticipa una dimensione meta-filmica: la famiglia che si rappresenta come personaggio di sé stessa. L'immagine domestica si apre così a un linguaggio che è al contempo intimo e culturale, memoria privata e pratica collettiva, archivio affettivo e gesto di costruzione identitaria, fortemente e consapevolmente legata in questo caso alle prassi estetiche e produttive del cinema amatoriale.

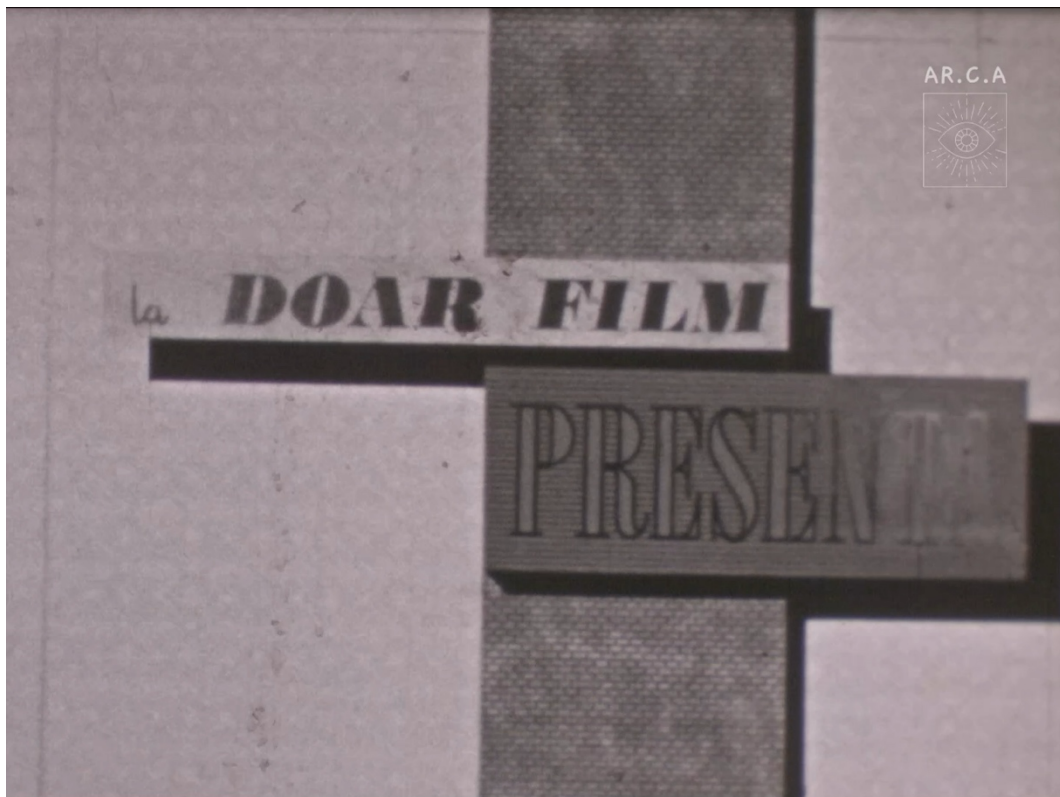


Figura 43 ARCAISI0001

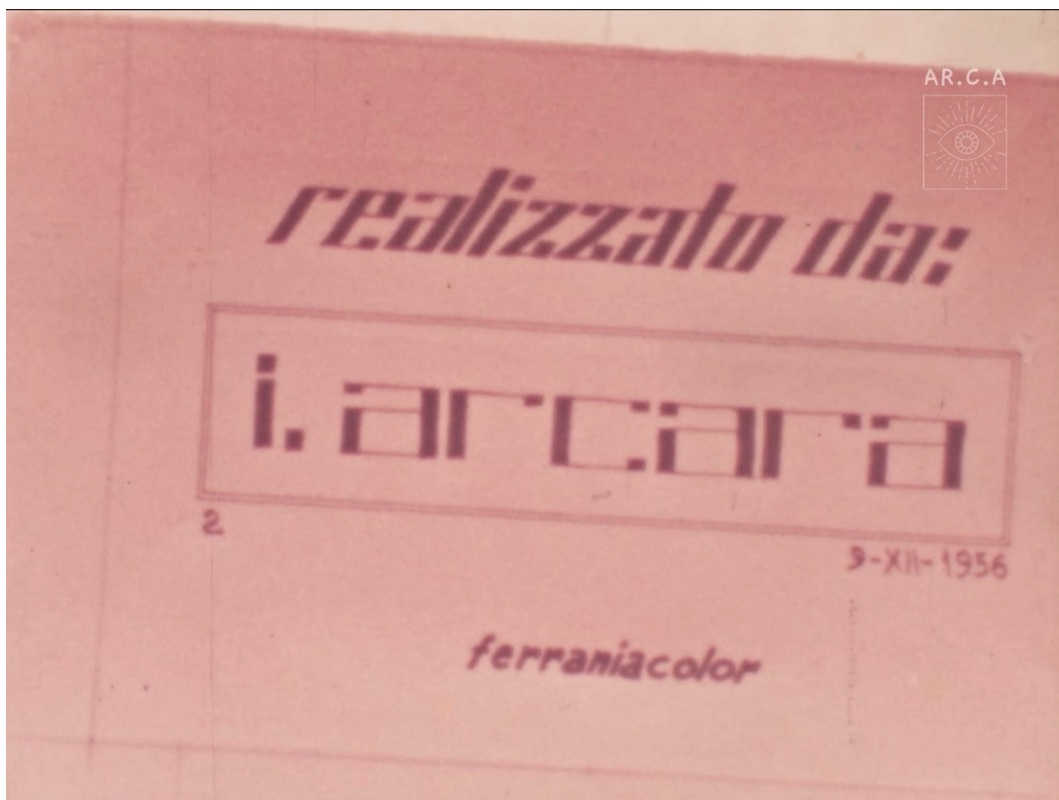


Figura 44 ARCAISI0002



Figura 45 ARCAISI0004



Figura 46 ARCAISI0004



Figura 47 BROGSAL0013



Figura 48 BROGSAL0013



Figura 49 FALCRIC0013

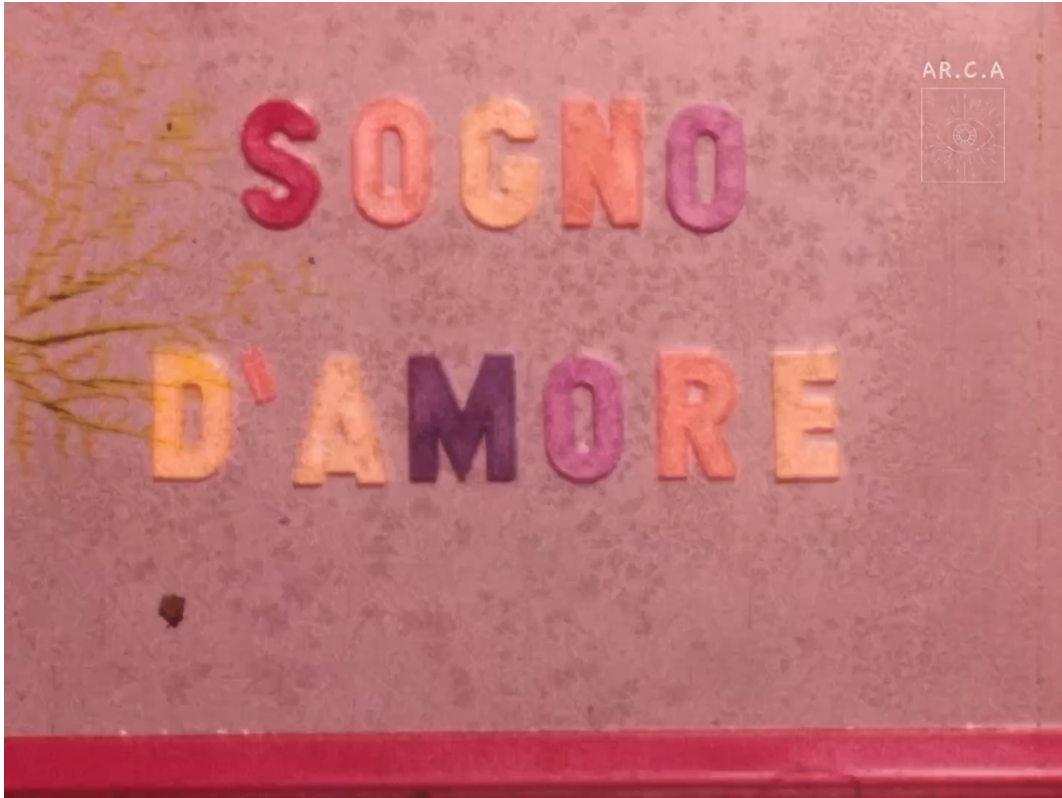


Figura 50 PULVFAM0012



Figura 51 PULVFAM0015

Nota metodologica sull'analisi dei film

Nel processo di analisi e sistematizzazione di questi appunti, ho utilizzato uno strumento di intelligenza artificiale generativa (nello specifico il ben noto ChatGPT, modello GPT-5 di OpenAI). L'impiego di tale tecnologia non ha avuto finalità sostitutive, ma integrative e riflessive: l'IA è stata utilizzata come dispositivo di supporto analitico, capace di affiancare il lavoro umano nella gestione di una ingente quantità di dati qualitativi e nella formulazione di ipotesi interpretative.

Quella della IA è una questione molto attuale, che ritenevo necessario affrontare anche se solo come spunto finale per completare la mia riflessione sugli archivi metamoderni, e si inserisce in un contesto più ampio di riflessione sull'uso dell'intelligenza artificiale nelle pratiche archivistiche. A tal proposito, ad esempio, la Society of American Archivists ha redatto un *Generative AI Statement* riguardante proprio le implicazioni etiche e deontologiche dell'utilizzo di questo strumento in questo campo. Secondo il documento, l'integrazione dell'IA nelle pratiche archivistiche deve essere guidata da principi etici chiari, tra cui la trasparenza, la supervisione umana e la valutazione dei rischi associati all'uso di tali tecnologie.³⁵⁰ Coerentemente con quanto sostenuto a proposito del ruolo dell'archivista, ritengo che un ricorrere consapevole a questi strumenti, se mantenuto entro un equilibrio critico, può essere letto come espressione di una pratica metamoderna dell'archivio: una forma di collaborazione tra soggetto umano e macchina, in cui la dimensione algoritmica non riduce, ma amplifica, la capacità di relazione e di senso, restando sempre sottomessa alla funzione interpretativa e soprattutto alla logica emotiva che deve guidare il nostro archivio. L'IA può essere uno strumento utile per l'analisi e la normalizzazione dei testi, ma la supervisione e l'interpretazione finale devono rimanere in capo all'archivista.³⁵¹

L'archivista resta quindi il mediatore principale del processo — colui che filtra, seleziona, orienta — mentre la tecnologia agisce come estensione cognitiva, come strumento di risonanza che consente di osservare il proprio materiale da prospettive ulteriori, ma soprattutto di organizzarlo in maniera più rapida ed efficiente. In

³⁵⁰ Society of American Archivists, *American Archivist Generative AI Statement*, <https://www2.archivists.org/american-archivist/AI-statement>, adottato il 15/02/24 [Ultimo accesso 07/09/25]

³⁵¹ Cfr. G. Spina, *Artificial Intelligence in archival and historical scholarship workflow: HTS and ChatGPT*, arXiv preprint, 2023, <https://arxiv.org/abs/2308.02044> [Ultimo accesso 08/09/25]

questo senso, l'interazione tra archivista umano e intelligenza artificiale non è solo un atto tecnico, ma anche un gesto epistemologico e affettivo, coerente con una visione dell'archivio come spazio poroso, ibrido e relazionale, in cui la memoria si costruisce attraverso una pluralità di agenti, umani e non-umani – ennesima sfaccettatura del paradigma metamoderno.

3.7 Prospettive per il progetto

AR.C.A nasce dunque come progetto sperimentale di collaudo e analisi, di teorie e pratiche rilevate e derivate da un confronto diretto e sul campo con gli archivi di cinema amatoriale. Tuttavia, questo esperimento si è andato pian piano a costituire e configurare come nucleo fondativo da cui partire per sviluppare un progetto più solido, fundamenta di un archivio di cinema amatoriale legato al territorio catanese, la cui effettiva costituzione potrà configurarsi come output concreto del lavoro qui presentato. I passaggi essenziali da eseguire per proseguire questo percorso riguardano soprattutto gli aspetti burocratici, economici e legali. Bisognerà intanto dare un'identità a questa entità fino ad ora astratta, fondando un'associazione. Ristabilire e consolidare i rapporti con gli archivi con cui ho collaborato, soprattutto Home Movies – e definire il ruolo dell'Università di Catania in questo disegno. La ricerca di fondi e finanziamenti per l'eventuale costituzione di spazi laboratoriali, e la ricerca di luoghi adatti alla conservazione dei materiali sono step fondamentali ma successivi. Per ora AR.C.A rimane un progetto prototipale e laboratorio di esplorazione del paradigma d'archivio metamoderno che potrebbe essere catalizzatore di riflessioni su un tema sempre più emergente ma ancora poco esplorato rispetto alla ricchezza che offre, e a cui spero, nel mio piccolo, di aver potuto dare un contributo stimolante con le pagine che qui concludo.

APPENDICE A– BANDO E REGOLAMENTO AR.C.A.

AR.C.A. - ARCHIVIO CINEMA AMATORIALE CATANIA PROGETTO DI RACCOLTA DI CINEMA AMATORIALE ETNEO

BANDO

Il **Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università degli Studi di Catania** - in collaborazione con **Home Movies - Archivio Nazionale del Film di Famiglia** - promuove il primo bando pubblico per la raccolta e la digitalizzazione di materiale audiovisivo privato amatoriale legato al territorio etneo. Che cosa si intende con "cinema amatoriale e privato in pellicola"? Quelli a cui ci riferiamo comunemente con "filmini", nello specifico realizzati in pellicola formato ridotto (9,5mm, 16mm, 8mm, Super8) e destinati a un uso privato e non commerciale.

Il progetto, nato nell'ambito di un **Dottorato di Ricerca finanziato da fondi Europei PNRR**, prevede quattro fasi:

-
- **Una prima fase di mappatura del territorio:** tramite una campagna web, verrà lanciato un questionario informativo per raccogliere dati e contatti sui fondi e le/i potenziali donatrici e donatori (**Autunno '24**);
- Una fase di raccolta fisica dei materiali (Primavera '25);
- Una fase di lavorazione dei materiali nei laboratori tecnici di Home Movies;
- Una fase di restituzione: consegna dei film digitalizzati, eventi divulgativi, tesi dottorale sull'argomento, articoli accademici, proiezioni, utilizzo dei materiali per progetti artistici;

Tale iniziativa nasce come proposta per avviare un'opera di valorizzazione di una categoria del patrimonio audiovisivo spesso dimenticata e trascurata.

Tralasciati e poco considerati, andrebbero invece ri-scoperti e studiati gli sguardi inediti ed unici di cine-amatori e cine-amatrici che nel periodo di proliferazione dei cosiddetti formati ridotti (9,5mm, 16mm, 8mm, Super8) e del video (VHS, minidv, ecc...) [VEDI ALLEGATO A] hanno immortalato da prospettive irripetibili la storia recente della nostra terra.

Un periodo, quello in esame (dagli anni '20 agli anni '90), che ha visto la Città di Catania, come e più di tante altre, protagonista di metamorfosi e mutazioni.

All'interesse prettamente scientifico (antropologico, urbanistico, sociologico, culturale) che tali film possono dischiudere, si aggiungano i non meno importanti valori estetico e sentimentale, legato quest'ultimo ai percorsi della memoria individuale e collettiva.

Vedere i propri nonni, giovani fidanzatini, scambiarsi sorrisi su uno scoglio a Ognina, illuminato dal sole di un lontano giugno.

Mamma, bambina, che passeggia nell'allora trafficata piazza Duomo, con le auto che passano accanto alla fontana del Liotro.

Quello zio mai conosciuto, che fuma una sigaretta mentre legge il giornale nella vecchia casa di famiglia, lì sull'Etna.

Sconosciuti che affollano strade, vicoli, botteghe di strade e piazze invece, loro sì, amiche e familiari.

Scoprire angoli e facce inedite e scomparse di quella città che viviamo ogni giorno, e che pensiamo di conoscere, ma le cui sfumature e i cui segreti remoti sfuggono al nostro sguardo contemporaneo.

La riscoperta della ricchezza custodita in e da questi "filmini" è destinata al vantaggio di tutta la comunità: cittadini, istituzioni, studiosi, artisti.

I materiali raccolti verranno preservati tramite il trasferimento in formato video digitale. Copie digitali saranno conservate dall'ente promotore. I proprietari riceveranno gratuitamente una copia digitale.

Nel caso in cui il totale delle ore raccolte eccedesse la copertura finanziaria disponibile, i promotori del progetto selezioneranno gli elementi da digitalizzare, considerando il valore storico dei materiali e dando la priorità a quelli richiedano interventi urgenti.

L'ente promotore valuterà la possibilità di richiedere un contributo ai partecipanti per la digitalizzazione dei materiali, nel caso in cui le ore raccolte eccedessero rispetto ai finanziamenti disponibili.

Referenti del progetto di raccolta sono Enrico M. Riccobene, dottorando in Scienze per il patrimonio e la produzione culturale con un progetto sul cinema amatoriale in Sicilia, e Stefania Rimini, professoressa ordinaria di Cinema, fotografia e televisione (recapiti e contatti alla fine del presente documento).

REGOLAMENTO DI PARTECIPAZIONE

1. Il bando si rivolge ai cittadini di Catania e Provincia in possesso di materiale audiovisivo privato (pellicole cinematografiche in formato ridotto - 9,5mm, 16mm, 8mm, Super8 - materiale video e audio - nastri magnetici, VHS, minidv, etc..) [ALLEGATO A] riguardante il territorio etneo e ai possessori di materiali riguardanti il territorio catanese anche se residenti altrove. Eventuali fondi riguardanti altre parti della Sicilia potranno comunque essere presi in considerazione.
2. I partecipanti dovranno compilare il Form Google allegato, per fornire più informazioni possibili sui materiali in proprio possesso e facilitare la

- pianificazione della fase di raccolta successiva. Tale operazione non è in alcun modo vincolante per le due parti, ma ha solo una funzione preparatoria
3. Modalità di consegna dei materiali verranno comunicate per tempo. In quella fase, si darà precedenza a coloro che avranno partecipato già alla fase di mappatura.
 4. Saranno accettate pellicole in formato 9,5mm, 8mm, super8 e 16mm e materiale video (nastri magnetici, VHS, minidv, ecc...) e audio [VEDI ALLEGATO A]. L'ente promotore e i responsabili del progetto valuteranno tuttavia la possibilità di valutare quali formati video lavorare.
 5. I promotori provvederanno a trasferire i materiali in formato digitale.
 6. I partecipanti dovranno dichiarare di avere la disponibilità legale dei materiali in proprio possesso o produrre una liberatoria da parte degli aventi diritto.
 7. Al momento della consegna alle pellicole sarà allegata una scheda di partecipazione e un liberatoria debitamente firmata e compilata dai partecipanti e dall'operatore. Tale modulistica sarà fornita dal personale incaricato sul punto di raccolta.
 8. Nel caso in cui si possedesse già una copia in DVD o VHS delle pellicole, è possibile consegnarla insieme alle pellicole (la digitalizzazione verrà comunque effettuata a partire dagli originali). È possibile inoltre allegare alla scheda di partecipazione un inventario dettagliato delle pellicole consegnate o altro materiale informativo.
 9. Il trasferimento in formato digitale verrà effettuato da esperti previa revisione e restauro conservativo delle pellicole. I promotori si riservano tuttavia di non procedere alle operazioni di recupero, sia sulle pellicole che sul materiale video, qualora lo stato di conservazione degli originali non lo consenta.
 10. Sarà valutato se dare la possibilità di depositare gli originali dei materiali presso i locali del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università degli Studi di Catania o quelli dell'Archivio Nazionale del Film di Famiglia (www.homemovies.it), gestito dall'Associazione Home Movies. L'archivio ha sede a Bologna in Via S.Isaia 18 presso l'Istituto per la Storia e la Memoria del Novecento "F. Parri" Emilia-Romagna.
 11. Nel caso in cui sia richiesta la restituzione dei materiali originali, essi potranno essere ritirati, previo appuntamento con gli organizzatori, al termine del progetto.
 12. Nel caso in cui il totale dei materiali raccolti eccedesse la copertura finanziaria disponibile per la digitalizzazione, i promotori del progetto insieme ai referenti territoriali selezioneranno i materiali da digitalizzare. In ogni caso tutto il materiale che non potrà essere digitalizzato sarà restituito ai proprietari.
 13. Ai partecipanti verrà consegnata gratuitamente una copia delle proprie pellicole o dei propri video in formato digitale. Copie digitali saranno archiviate e conservate presso la sede dell'Associazione Home Movies - Archivio Nazionale del Film di Famiglia - a Bologna, in Via Sant'Isaia 18. Un database consentirà la ricerca e la consultazione dei film che resteranno a disposizione di ricercatori e studiosi e potranno essere utilizzati dai promotori per iniziative di carattere culturale, istituzionale o didattiche, in

linea con i principi fondatori dell'ente promotore. L'Università degli Studi di Catania, come sostenitore del progetto, potrà disporre dei materiali per finalità di studio, di consultazione e di valorizzazione in ambito culturale e scientifico senza scopo di lucro. Ogni ulteriore utilizzo è da verificare tramite richiesta della disponibilità degli aventi diritto.

14. I risultati del progetto saranno presentati alla cittadinanza attraverso una tesi evento pubblico, che si terrà entro gennaio 2023.

APPENDICE B – ALLEGATO TECNICO AR.C.A.

**AR.C.A. – ARCHIVIO CINEMA AMATORIALE CATANIA
PROGETTO DI RACCOLTA DI CINEMA AMATORIALE ETNEO**

ALLEGATO A

SPECIFICHE TECNICHE

**UN VADEMECUM PER RICONOSCERE E CLASSIFICARE I
MATERIALI DA INDICARE NEL QUESTIONARIO GOOGLE**

a. FORMATI PELLICOLA

Il formato di una pellicola indica la dimensione della stessa e il sistema di perforazioni più o meno standardizzato per funzionare con alcune cineprese e alcuni proiettori.

I formati standard più importanti sono:

35mm (formato usato per il cinema industriale, da Hollywood a Cinecittà, fino ai giorni nostri)

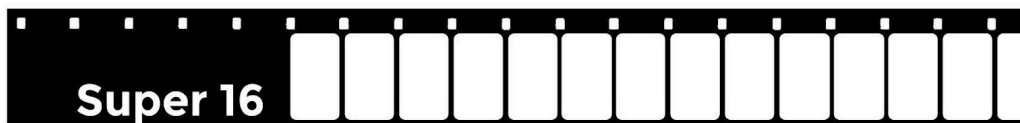
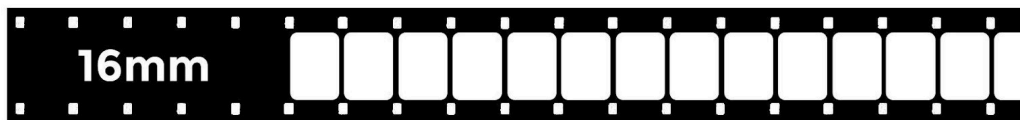
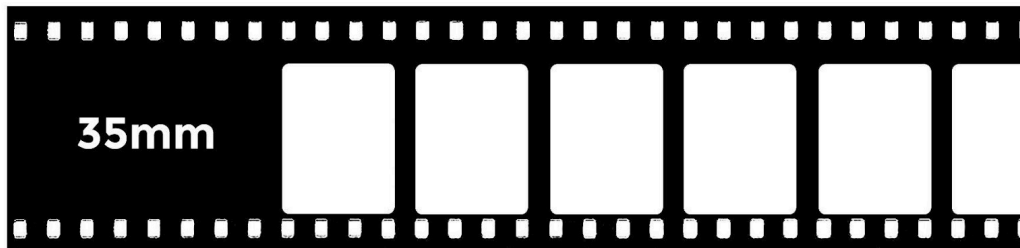
9,5mm (il primo tra i formati ridotti a grande diffusione. Introdotto da Pathé nel 1922, detto anche Pathe Baby)

16mm (Il più utilizzato nel cinema indipendente e d'avanguardia, introdotto da Kodak nel 1923).

8mm (Il primo a diventare di massa, introdotto da Kodak nel 1932)

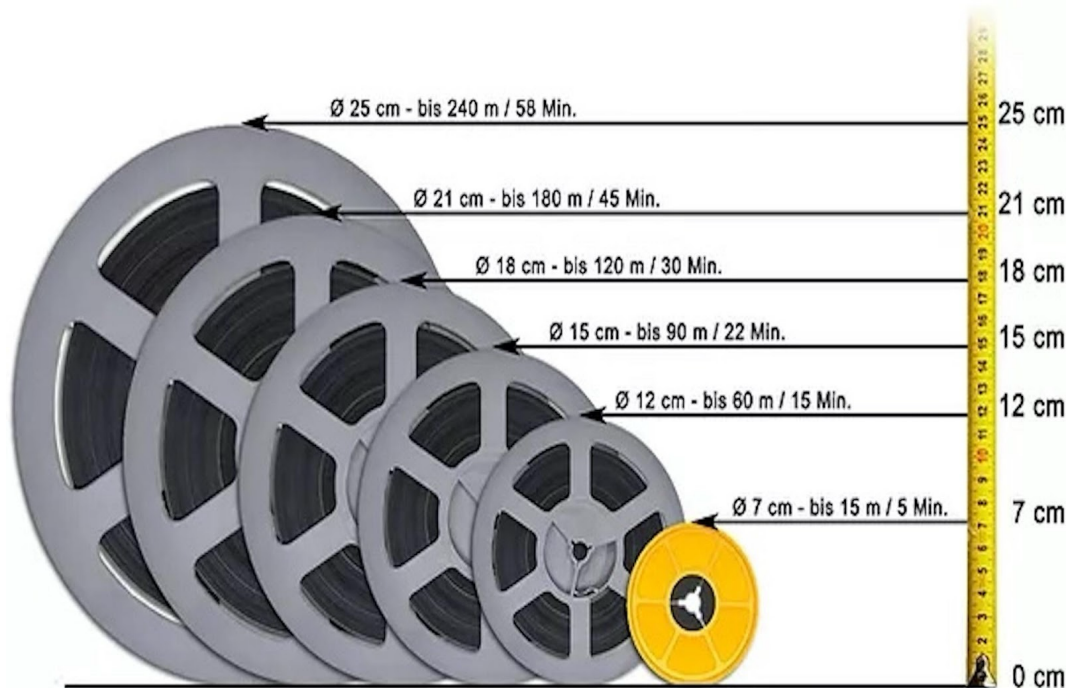
Super8 (il più diffuso tra gli anni '60 e '70, e quello che ha segnato maggiormente l'immaginario contemporaneo. introdotto da Kodak nel 1965)

I formati pellicola più diffusi (scala 1:1)



b. DIMENSIONI BOBINE

Le pellicole si trovano avvolte in bobine. In base alla dimensione della bobina, è possibile calcolare il metraggio della pellicola e la durata in minuti del contenuto audiovisivo. Per quanto riguarda le pellicole 8mm e Super8, le dimensioni delle bobine più diffuse sono: 15 metri, 60 metri, 120 metri.



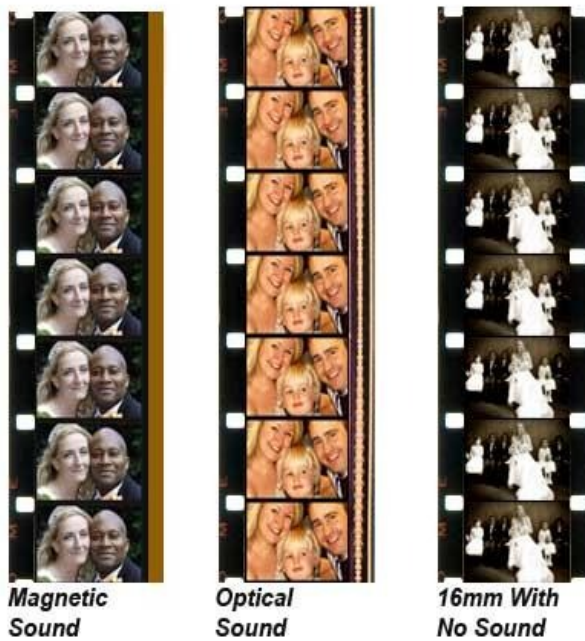
c. LA TRACCIA SONORA SULLA PELLICOLA

La maggior parte dei materiali privati e amatoriali in pellicola non contiene una traccia sonora - sono quindi muti. Non è tuttavia raro trovare delle eccezioni. I principali sistemi di sonoro per le pellicole sono:

Ottico: il suono viene trasformato in vibrazioni ottiche che vengono registrate mediante una sorgente di luce variabile o uno specchio vibrante.

Magnetico: Costituite da un materiale a base di ossido di ferro - simile a quello dei nastri magnetici - le piste audio possono trovarsi ai margini della pellicola, oltre le perforazioni, sia tra queste ultime ed i fotogrammi.

Esempi dei sistemi audio magnetico (a sinistra) e ottico (al centro) su una pellicola 16mm (scala 1:1)



d. FORMATI VIDEOTAPE

La videocassetta è un dispositivo di memorizzazione sequenziale a memoria magnetica (là dove la pellicola utilizza un sistema fisico-ottico) utilizzato per la distribuzione di materiale video, molto diffuso tra gli anni '80 e i primi anni 2000.

Alcuni dei formati videotape più diffusi in ambito privato e non professionale (NON in scala).



U-Matic (3/4")



VHS



8mm, Hi-8, Digital8



Beta SP



Betamax



VHS-C



MiniDV



DVCam

e. SUPPORTI AUDIO

Anche i materiali audio possono avere una rilevanza da non sottovalutare nell'ambito della raccolta di materiali audiovisivi privati. Essi possono contenere sia la traccia sonora di un film [qualora essa non sia inclusa nella pellicola, come nei casi precedentemente visti (vedi sopra ALLEGATO 1.c)] sia registrazioni sonore indipendenti, che a loro volta possono avere un alto valore di interesse.

Alcuni dei formati di registrazione audio più diffusi in ambito non professionale (NON in scala).

AUDIOTAPE



DIGITAL AUDIO TAPE



NASTRO 1/4 DI POLLICE



VINILE 7"

APPENDICE C – INTERVISTE AI DONATORI AR.C.A

INTERVISTA 1 - ARCAISI

1. Hai sempre saputo dell'esistenza di questi film? Li hai cercati appositamente per il progetto?

Sì, ho sempre saputo dell'esistenza, assolutamente... perché per mio padre era un'identità molto importante, quella del cineamatore. Anche quella del fotografo. Anzi, lui nasce prima come fotografo. Poi avevamo la casa piena di libri, per esempio su questioni tecniche: libri sul montaggio, libri sulle cineprese... Quindi eravamo circondati da questa passione di mio padre, ecco, che era un po' fissato. Quindi sì, ho sempre saputo che c'erano. E poi periodicamente li guardavamo, comunque.

2. Dove erano conservati?

Dunque, li ho recuperati per darli a te. Erano conservati in un garage. Però in maniera accurata, dentro una scatola etichettata. Quindi ordinati, tenuti bene. Stavano in questo garage dal 2018. Prima stavano in casa, quando c'erano ancora i miei genitori stavano nello studio di mio padre insieme a fotografie eccetera. Quando ho rinnovato la casa perché sono subentrata nella casa dei miei genitori poi ho messo un po' ordine, e li ho messi là, sapendo che non potevo vederli perché comunque non avevo più il proiettore... il proiettore fino al 2018 ce l'avevo, poi l'ho regalato e avevo lo schermo e tutto.

3. Avevi mai pensato alla possibilità di recuperare questi film?

Sì, ci avevo pensato. E lo avevo già fatto, facendoli riversare su VHS. Poi però il VHS non l'ho più visto, perché non ho più il registratore. Quindi poi è stato casuale... o meglio, io ci pensavo sempre, come

penso a tante altre cose, e rimandavo... poi è stato il caso, invece, a venirmi incontro, nella tua persona.

4. Quanto spesso guardavi/guardavate questi film?

Non lo so ben ricostruire. Dunque, mio padre è morto nel 2004. Mia madre nel 2012. Dopo che è morto mio padre sicuramente mia madre non li ha più visti. Io li ho rivisti un paio di volte dopo che li ho riversati. Prima, quando mio padre era vivo, non tantissimo... veramente molto raramente. Forse quando ero bambina, negli anni '70. Perché sono legati anche a un ricordo molto doloroso per la nostra famiglia... c'è mia sorella in alcuni di questi filmi, e lei è morta nel 1970, a 17 anni. Nei filmi è una bambina, quindi per i miei genitori era straziante vederli. Non erano più cose felici per loro. A me invece piaceva tantissimo vederli, perché erano momenti della mia famiglia in cui io non c'ero, non ero ancora nata. Quindi in realtà non molto spesso. Era una cosa molto rara.

5. Hai ricordi delle visioni di questi film? Cosa ricordi?

Sì, ricordo che mio padre prendeva questo schermo enorme, lo srotolava e ci mettevamo nel salone. Però io ero molto piccola. Era un misto di nostalgia e tristezza. A me, ripeto, piaceva tantissimo. Perché vedevo per esempio mia nonna, che non avevo mai conosciuto. Vedevo per la prima volta mia nonna in movimento. Mi piaceva poi vedere i miei genitori giovani. Mi piaceva vedere lo sfondo di Palermo... perché io sono stata, diciamo, sradicata da Palermo e portata qua quando avevo tre anni. Quindi per me è rimasto sempre per Palermo, questo grande amore per la mia città. Quindi è un ricordo bello, ma anche triste.

6. In che contesto avvenivano queste visioni?

Come detto, familiare.

7. Chi pensi possa apparire in queste immagini?

So che oltre ai miei familiari, mio padre, mia madre, mia sorella, mia nonna... c'è un film con gli amici di mio padre e mia madre, loro coetanei. Loro erano sposini, e c'è, mi sembra, una scampagnata. Cappuccetto Rosso si chiama, quindi non so, avranno inscenato la favola di Cappuccetto Rosso. Insomma, sono queste persone di cui io sapevo un po' i nomi, me li dicevano, ma io non li ricordo neanche più, quindi non li saprei rintracciare. Loro non sanno di essere in questo film. Probabilmente non ci saranno più, perché appunto erano coetanei dei miei. Però insomma, sarebbe stato interessante rintracciarli.

8. Cosa speri di trovare?

Forse paradossalmente la cosa che mi interessa di più da un punto di vista quasi storico non sono tanto i film sulla mia famiglia, perché quelli penso di ricordarmeli abbastanza bene. Ma quello su Ustica, che è una specie di documentario. Mi piacerebbe rivedere come era Ustica allora, quanto è cambiata oggi. I miei ci sono andati per turismo, ma era un turismo iniziale, di pochi. Addirittura c'erano forse i confinati, ancora. Quindi mi interessa più quello. Però sì, nei film della mia famiglia lo so già cosa c'è, ecco.

9. C'è qualche episodio che ti ricordi particolarmente bene?

Sì. Mi ricordo proprio una scena, non so se finale o iniziale, del film... mi sembra si chiamasse *Una giornata qualunque...* o *Una giornata come un'altra...*³⁵² mi ricordo questa scena da famigliola degli anni '50 di mio padre che va in auto... non sono sicura fosse proprio così, comunque c'entra mio padre con la sua auto, e mia mamma con mia sorella in braccio e mia nonna che rimangono sul portone a salutarlo... o mia nonna che va per conto suo a scuola, perché faceva la professoressa. Questa scena un po' tradizionale, e mio padre secondo

³⁵² Il titolo corretto è *Un sabato come gli altri. 10 - 11 -1956*, ed è contenuto nella bobina ARCAISI 0001.

me l'aveva fatta anche con un po' di autoironia. Non è che si prendesse così sul serio. Poi mi ricordo molto bene anche quello con la bambola di mia sorella... il film in stop motion...³⁵³ penso che questo fosse molto originale!

10. Cosa provi adesso, prima di guardarli?

Grandissima curiosità. Non sto nella pelle, non vedo l'ora di vederlo.

³⁵³ Il titolo del film è *La scomparsa di Donatella*, ed è contenuto nella bobina ARCAISI 0002.

INTERVISTA 2 - BROGSAL

1. Hai sempre saputo dell'esistenza di questi film? Li hai cercati appositamente per il progetto?

No, no, li tenevo religiosamente conservati.

2. Dove erano conservati?

Erano conservati in una scatola della Bolex. Non so se originariamente erano lì, ma io li ho sempre tenuti lì.

3. Avevi mai pensato alla possibilità di recuperare questi film?

Sì, e in parte li avevo digitalizzati. Però non so bene con quale risultato. Non tutte, perché sono troppe... ne avevo fatte solo alcune. Quindi sono molto curiosa di vedere il risultato con macchinari più professionali.

4. Quanto spesso guardavi/guardavate questi film?

Capita, soprattutto quando c'era la famiglia riunita, magari. Perché comunque sono tutti filmini di famiglia. Quindi ci sono i miei cugini, mia nonna, le mie zie... insomma, noi eravamo una famiglia, da parte di mia madre, molto unita. Quindi c'era questa idea molto siciliana della famiglia, e questo faceva parte di questi rituali.

5. Hai ricordi delle visioni di questi film? Cosa ricordi?

Sì, sì... è più un immaginario che un ricordo preciso, perché comunque poi a un certo punto non li abbiamo riguardati più. Poi ne ho ritrovati alcuni di quando avevo 16 anni che ho anche inserito in un film.

6. In che contesto avvenivano queste visioni?

A casa.

7. Chi pensi possa apparire in queste immagini?

Tutta la mia famiglia, soprattutto.

8. Cosa speri di trovare?

Siccome in questo momento mia madre è a letto io le sto facendo tantissimi video. Quindi le chiedo: ti ricordi questo? Ti ricordi quello? Ora mi piacerebbe fare un lavoro unendo a questi video che sto facendo a mia madre, che poverina ora ha 92 anni ed è a letto, i filmini, rimettendoli così in circolazione. Alcuni li ho già utilizzati.

9. C'è qualche episodio che ti ricordi particolarmente bene?

Mi ricordo benissimo questo: un mio compleanno. Purtroppo non c'è la musica, ma ci siamo io e le mie amiche che balliamo. Balliamo *Satisfaction* con dei passi particolari, che si facevano all'epoca... c'erano questi balli, come l'*Hully Gully*, e avevano dei passi precisi... questo me lo ricordo benissimo. Poi mi ricordo delle scene di pesca, perché mio padre pescava tantissimo e quindi tornava con tutti questi pesci... c'erano tutti questi trofei, me li ricordo bene. E poi un mare meraviglioso. Molti sono stati fatti a mare.

10. Cosa provi adesso, prima di guardarli?

Adesso li guardo con un altro occhio, perché cerco sempre di capire come potrei utilizzarli... dargli nuova vita. Li guardo con un occhio più... non dico professionale, perché sono cose troppo personali per guardarle con distacco... però cerco di capire cosa può essere ancora oggi funzionale. Chiaramente se li vedi tutti insieme, potresti anche annoiarti... ma se riesci a prendere delle cose più rappresentative di un periodo, di situazioni... allora può funzionare meglio anche per riguardarli. Perché tutti forse sono difficili da riguardare insieme.

INTERVISTA 3 - FALCRIC

1. Hai sempre saputo dell'esistenza di questi film? Li hai cercati appositamente per il progetto?

Lo abbiamo sempre saputo. Mio padre ce li ha anche fatti vedere diverse volte, aveva il proiettore e tutto. Quindi ne eravamo al corrente. Mio padre era un grande estimatore della fotografia, del cinema. Si era anche costruito un ingranditore, e sviluppava le fotografie da solo. Era una passione che lo ha rapito da molto giovane, appena sposato. E ha continuato fin quando ha potuto. Trasmittendola anche a noi, a me più che agli altri fratelli. Parliamo degli anni '50/'60, anni particolarmente fruttuosi da questo punto di vista, perché si entrava in un nuovo mondo, con il boom economico, e queste cose iniziavano a diffondersi.

2. Dove erano conservati?

Erano conservati a casa di mio padre, gelosamente, in un mobile antico, dove appunto lui conservava tutte le sue attrezzature, comprese appunto queste piccole pizze, che ci proiettava di tanto in tanto. Noi eravamo innamorati, perché il mondo in bianco e nero è un mondo affascinante... e poi noi amavamo particolarmente i nostri genitori, quindi tutto quello che ce li può fare ricordare... è prezioso.

3. Avevi mai pensato alla possibilità di recuperare questi film?

Sì, sì. Avevamo anche tentato una volta di convertirli, ma era complicato, ci vuole del tempo... e non avevamo le attrezzature adatte. Avevamo messo una telecamera, che riprendeva la proiezione. Un sistema un po' atavico.

4. Quanto spesso guardavi/guardavate questi film?

Non spessissimo, perché quando poi ognuno di noi ha intrapreso una vita familiare indipendente, ci siamo spostati dalla casa dei genitori, e

quindi non era più così frequente. Quando andavamo da loro avevamo più premura di prenderci cura di loro, fargli compagnia, fare cose di cui avevano bisogno, ecc... Poi sono nati i figli, i nipoti... è diventato nel tempo sempre più raro. Quando eravamo giovani e non sposati era più facile che li vedessimo.

5. Hai ricordi delle visioni di questi film? Cosa ricordi?

Ho dei ricordi abbastanza lontani, nel tempo. Sì, certamente ricordo che mio padre li proiettava. Ci mettevamo lì, nel soggiorno, e lui proiettava questi filmati.

6. In che contesto avvenivano queste visioni?

Spesso e volentieri ora che ci penso li guardavamo insieme a zii, cugini... perché loro ci tenevano particolarmente a questi ricordi. Ad esempio, nelle vacanze natalizie, che passavamo insieme... mio padre tirava fuori questo proiettore, e partivano le risate, ma anche le lacrime di emozione. Era tutto molto bello.

7. Chi pensi possa apparire in queste immagini?

Ho un'idea, ovviamente... i miei genitori in primis. Poi noi da piccoli, sicuramente. Io, mio fratello. Credo che ci siano anche filmati sui cugini, qualcosa del genere. Poi mio padre era anche un amante dello sport, quindi andava ogni tanto a filmare nei campi. E lo ha continuato a fare anche dopo, con Betamax... forse fu uno dei primi a comprare questo sistema, e gli costò un sacco di soldi... comunque ecco, qualsiasi cosa, appena poteva, lui andava a filmarla, o a fotografarla. Era fatto così... e per quei tempi non era affatto una cosa semplice. Piuttosto che spendere soldi in altro, lui preferiva fare questo tipo di acquisti. Che poi si sono dimostrati giusti, visto che ci ha lasciato qualcosa... la memoria, che non guasta mai.

8. Cosa speri di trovare?

Spero di trovare una buonissima parte della mia vita, che onestamente devo ringraziare per come l'ho passata... un'infanzia indimenticabile. E penso anche quella dei miei fratelli, di mia sorella... perché i miei genitori erano persone molto semplici, e ci hanno trasferito un'emotività... il piacere di vivere alcune cose semplici... senza troppi ghirigori. Sicuramente l'emozione sarà forte, soprattutto perché ci sono persone che le guarderanno con noi che non hanno idea di come si viveva in quel periodo, e che quindi possono capire il modus vivendi dell'epoca... appunto semplice, e senza fronzoli. Ho una grande curiosità perché sono sicuro che rivedremo molte persone che adesso non ci sono più, che ci faranno sicuramente sorridere ed emozionare. La fotografia sicuramente aiuta a conservare l'immagine, ma il filmato... con i movimenti, anche un po' accelerati come nei super8... ti dà l'idea della vita, di come si viveva all'epoca. Sì, rivederli sarà molto bello.

9. C'è qualche episodio che ti ricordi particolarmente bene?

Io sono molto affezionato alla casa dove sono nato... ho un ricordo meraviglioso del nostro piccolo giardino. E ho questa voglia di rivedere queste immagini, girate nel nostro piccolo giardino.

10. Cosa provi adesso, prima di guardarli?

Sono emozionato... molto.

INTERVISTA 4 - MAJOSAL

1. Hai sempre saputo dell'esistenza di questi film? Li hai cercati appositamente per il progetto?

No, ho sempre saputo dell'esistenza.

2. Dove erano conservati?

In una libreria nello studio di mio padre.

3. Avevi mai pensato alla possibilità di recuperare questi film?

Sì, vagamente... con i miei fratelli, mia sorella... ma non ci eravamo mai veramente mossi.

4. Quanto spesso guardavi/guardavate questi film?

Li guardavamo fino a una certa età, magari nell'immediatezza, quando arrivava lo sviluppo, papà ce li proiettava. Ma non moltissimo, ecco.

5. Hai ricordi delle visioni di questi film? Cosa ricordi?

Sì, qualcuno. Pochissimi. Mi ricordo che c'era questa cosa un po' magica del rivedersi riflessi sul pannello bianco dove mio padre proiettava il film.

6. In che contesto avvenivano queste visioni?

A casa, nel salotto che anche tu hai visto. Papà aveva il tubo con il cavalletto... tirava lo schermo, accendeva la macchina messa su una specie di colonnina... e proiettava i filmini.

7. Chi pensi possa apparire in queste immagini?

Sicuramente noi quattro, forse anche mia sorella, piccoli. Ho una grande attesa, perché non li ho più rivisti. Poi sono molto incuriosito da quelli più vecchi, quelli degli anni '40, che non ho mai visto.

8. Cosa speri di trovare?

La faccia di mio nonno, di mia nonna... di mia zia, la sorella di mio papà. E anche, forse, mio padre giovane... qualcosa che mi manca, perché quando sono nato mio padre aveva già 50 anni.

9. C'è qualche episodio che ti ricordi particolarmente bene?

Sì, mi ricordo benissimo. Una cosa con i miei due fratelli più grandi in villetta, nel giardinetto qua davanti, che giocavano con le macchinette a pedali, che a quei tempi erano di metallo.

10. Cosa provi adesso, prima di guardarli?

Grande attesa!

INTERVISTA 5 - MASTCOR

- 1. Hai sempre saputo dell'esistenza di questi film? Li hai cercati appositamente per il progetto?**

Ci sono cresciuta!

- 2. Dove erano conservati?**

Adesso in garage.

- 3. Avevi mai pensato alla possibilità di recuperare questi film?**

Sì... qualcuno di questi infatti non l'ho trovato, perché una mia zia paterna si occupò di farlo. E forse, facendo mente locale, alcuni li ho dati a lei, che ci teneva a riversarli... non ne ho più avuto notizie.

- 4. Quanto spesso guardavi/guardavate questi film?**

Spesso... la domenica pomeriggio, periodicamente, ci riunivamo, tutta la famiglia, a vedere tutti i film... era una festa. Per me era una festa.

- 5. Hai ricordi delle visioni di questi film? Cosa ricordi?**

Tanta gioia. Momenti di divertimento, serenità... perché poi erano.... A parte dei ricordi, erano dei filmini che ci facevano divertire. C'erano anche delle scene comiche.

- 6. In che contesto avvenivano queste visioni?**

A casa. C'era una stanza proprio dedicata a questo. La mia stanza.

- 7. Chi pensi possa apparire in queste immagini?**

La mia famiglia... io piccolina, le mie sorelle piccole, il fidanzamento di mia sorella... mio papà, mia mamma, zii, cugini...

- 8. Cosa speri di trovare?**

Forse una gita in montagna... io piccolina. Ho questo vago ricordo.

9. C'è qualche episodio che ti ricordi particolarmente bene?

Sì... una giornata trascorsa in campagna, nella nostra campagna a Fleri, sull'Etna. Era uno di questi filmini divertenti.

10. Cosa provi adesso, prima di guardarli?

Una gioia immensa.

INTERVISTA 6 - PUGLANT

1. Hai sempre saputo dell'esistenza di questi film? Li hai cercati appositamente per il progetto?

Sapevo, anzi, li avevo già messi da parte per poterli un giorno convertire. Poi si è data l'occasione, ma li avevo già pronti. Ero in attesa del momento buono.

2. Dove erano conservati?

Per anni nel garage della casa di famiglia. Quando poi abbiamo dovuto sgomberarlo per vendere la stessa casa, dopo anni dalla morte di mio padre, li ho presi e custoditi gelosamente nella mia nuova casa. Circa due, tre anni fa. Nel garage erano rimasti per un bel po' di decenni.

3. Avevi mai pensato alla possibilità di recuperare questi film?

Sì, come detto... ci speravo vivamente.

4. Quanto spesso guardavi/guardavate questi film?

All'epoca li guardavamo nelle grandi occasioni. Di solito quando veniva prodotto un nuovo filmino si guardava quello, e a volte si guardava qualcuno di quelli realizzati precedentemente. Non so dire la frequenza, ma erano piccole occasioni speciali... non è che succedesse tutti i giorni, ecco. Però considerando che ai tempi la televisione non era come oggi... erano dei piccoli riti, delle piccole cerimonie.

5. Hai ricordi delle visioni di questi film? Cosa ricordi?

C'era quasi un rito. C'era la preparazione, il proiettore da posizionare, lo schermo... che all'inizio era artigianale, poi mio padre comprò uno schermo di quelli, potrei dire, quasi professionale.

6. In che contesto avvenivano queste visioni?

Spesso li si vedeva con qualche altra famiglia di amici, o con qualche parente che veniva in visita... e allora si approfittava per fare questa visione collettiva, che spesso coinvolgeva anche le persone invitate.

7. Chi pensi possa apparire in queste immagini?

Alcune immagini le ho abbastanza nitide nella memoria... una gita alle Gole dell'Alcantara, credo anche delle immagini di carnevale, se non ricordo male risalenti a 50 anni fa... in cui non so se sono vestito con il costume di scena di una recita scolastica che facemmo ai tempi, oppure con un cappottino e una specie di mascherina che mi camuffava con il naso finto e i baffi finti. Potrebbe essere un po' l'uno e un po' l'altro. Sicuramente parenti, qualche scampagnata, ad Augusta, che era il paese di mia mamma... dove andavamo spesso, perché eravamo pieni di parenti. Sì, tanti ricordi che penso mi emozioneranno non poco.

8. Cosa speri di trovare?

Guarda, c'è un particolare... questa recita di cui parlavo prima, che diciamo... facendo io adesso come professione l'attore, potrei – se sono fortunato – trovare qualche immagine di quella recita scolastica che in qualche modo segnò il mio debutto su un palcoscenico vero, di un teatro. Non all'asilo, o a scuola, ma un teatro... il teatro Metropolitan di Catania. Non so se mio padre riuscì a riprendere qualcosa di quella recita. Ne sarei felicissimo. Ma questo non lo ricordo onestamente.

9. C'è qualche episodio che ti ricordi particolarmente bene?

Vivide vivide ho queste immagini di noi bambini che sguazzavamo nel fiume Alcantara, in questa visita alle Gole con degli amici di famiglia. Ne parlavo proprio qualche giorno fa con mia sorella, che dice di non esserci stata da piccola... io ricordo perfettamente invece che ci siamo stati, insieme.

10. Cosa provi adesso, prima di guardarli?

Sono realmente emozionato. Sono felice, anche perché, un'altra cosa che mi piacerebbe, considerando che tanti parenti ormai non ci sono più, e che eravamo molto legati... sarei felicissimo di rivederli nel loro fulgore, nella loro età felice... e in particolare, dovendomi raggiungere a Natale una mia carissima cugina che vive in Val d'Aosta, con cui ci vedevamo in pratica solo d'estate... spero che ci siano delle immagini della nostra famiglia insieme, e fargliele vedere, fare emozionare anche lei, che ha perso tra l'altro la mamma da poco. Per cui rivedere certe immagini sarà penso un pianto collettivo... però liberatorio, catartico.

INTERVISTA 7 - RIMIEMA

1. Hai sempre saputo dell'esistenza di questi film? Li hai cercati appositamente per il progetto?

No! Le bobine sono apparse una decina di anni fa. Le abbiamo trovate per caso, con una mia cugina. E in realtà c'era una parte che sembrava evidentemente legata a un tempo precedente alla mia nascita, quindi alla giovinezza dei miei genitori, dei miei zii. E poi ho invece scoperto che c'erano anche alcune bobine che riguardavano i primi anni di vita mia e di mio fratello. Non li ho mai visti, ed è stata anche un po' una sorpresa perché non credevo di avere queste testimonianze. Sapevo quindi che c'erano, e avevamo – dopo la morte di mio papà – cercato e sperato di trovare il modo per digitalizzarli. Una prima parte di questi materiali, che probabilmente non sono gli stessi che ho prestato per questa ricerca, erano stati digitalizzati da un mio cugino che si appoggiava a uno studio televisivo. Però quelli non sono più riuscita a recuperarli... ne ho trovati per fortuna altri, e sono quelli che ho messo a disposizione per la ricerca.

2. Dove erano conservati?

Erano conservati in alcune scatole di carta, in una busta e in una valigia che conteneva anche molte foto di famiglia; erano in un vano in fondo al giardino, il classico ripostiglio. Mia mamma si ricordava che fossero lì, e li abbiamo quindi recuperati facilmente.

3. Avevi mai pensato alla possibilità di recuperare questi film?

Sì, come detto ci avevo sperato. Sapevo che c'erano delle difficoltà tecniche legate alla mancanza di uno studio, a Catania, dedicato a questo tipo di passaggi, trasformazioni. Però sì, speravo che un giorno si potessero recuperare.

4. Quanto spesso guardavi/guardavate questi film?

Questi film non ricordo che venivano proiettati. Mi ricordo che quando ero piccola mio papà aveva un proiettore, e le uniche visioni pubbliche che facevamo erano dei cartoni Disney in bobina... ed erano dei momenti abbastanza suggestivi. Però, a mia memoria, proiezioni di questi filmini non ne avvenivano.

5. Hai ricordi delle visioni di questi film? Cosa ricordi?

\

6. In che contesto avvenivano queste visioni?

\

7. Chi pensi possa apparire in queste immagini?

Dalle poche ricostruzioni che avevo fatto in modo abbastanza estemporaneo, credo che debbano esserci senz'altro i miei zii. Perché chiacchierando si ricordavano di passeggiate sull'Etna, di ricorrenze familiari. E poi temo che in qualcuna ci sia anche io... però non so bene in che occasioni, perché io non ricordo di essere stata ripresa.

8. Cosa speri di trovare?

Mi piacerebbe ritrovare alcuni momenti anche di svago dei miei genitori, qualche casa che loro hanno abitato... i miei nonni. Per esempio, io mio nonno Mario non l'ho mai conosciuto, ho solo visto delle foto... se ci fosse lui mi farebbe piacere, anche solo vedere come si muoveva. La nostra famiglia è sempre stata abbastanza numerosa, quindi ci può essere di tutto!

9. C'è qualche episodio che ti ricordi particolarmente bene?

Non avendo visto i film, posso provare a ricordare. Gli episodi più ricorrenti nella famiglia, dato anche la numerosità, erano naturalmente i vari battesimi, compleanni, riti di famiglia... pranzi, cene. Avevamo delle consuetudini, queste estati convissute negli stessi spazi, così come

i periodi natalizi. Per quanto riguarda la mia vita più familiare, più intima... io avevo degli appuntamenti fissi. Saggi di scuola... da quando ho memoria, so e mi ricordo che spesso mio papà non c'era, perché in quel periodo lavorava all'estero; quindi, non credo che possa esserci qualcosa. Per il resto, quindi, credo che ci saranno i soliti appuntamenti rituali di tutte le famiglie.

10. Cosa provi adesso, prima di guardarli?

Un misto di curiosità, tenerezza e imbarazzo. Se ci sono filmati che riguardano la me bambina, non potrà che arrivare l'imbarazzo, perché non ho coscienza di me come ero all'epoca. La me già delle scuole elementari la vedrei con più pudore. E poi vi è senz'altro una grande curiosità, perché appunto non ho idea delle circostanze che vi potrei ritrovare.

INTERVISTA 8 - TORRLUI

1. Hai sempre saputo dell'esistenza di questi film? Li hai cercati appositamente per il progetto?

No, no. Sapevo che c'erano questi film!

2. Dove erano conservati?

In un armadio, in fondo in fondo. Perché sono di tantissimi anni fa. Poi questa casa era la casa dei miei genitori, solo dopo sono venuta ad abitarci io... ma sono rimasti credo sempre qui, in questa casa. Poi, saputo di questa opportunità, li abbiamo tirati fuori!

3. Avevi mai pensato alla possibilità di recuperare questi film?

Sì, ci avevo pensato. Ma poi non è mai arrivata l'occasione per poterlo fare.

4. Quanto spesso guardavi/guardavate questi film?

Quando mio padre comprò sia la cinepresa che il proiettore, li vedevamo abbastanza spesso. Poi queste cose, con l'andare del tempo, sono cadute nel dimenticatoio... la tecnologia è andata avanti, e non li abbiamo più ripresi.

5. Hai ricordi delle visioni di questi film? Cosa ricordi?

Stiamo parlando di tantissimi anni fa, almeno 40... 50 forse!

6. In che contesto avvenivano queste visioni?

Mi ricordo nel soggiorno... si metteva questo schermo, e si vedevano lì... con i vicini di casa. Se c'erano parenti, anche loro... insomma, era un po' una visione collettiva! Non era una visione solo familiare.

7. Chi pensi possa apparire in queste immagini?

Beh, naturalmente la famiglia. Poi noi eravamo molto legati ai nostri vicini di casa, che hanno cresciuto anche dei nipoti. E io mi ricordo questi bambini, sempre qui... li abbiamo cresciuti noi, insieme. Allora... non dico che stavamo con le porte aperte, ma insomma... condividevamo abbastanza. Quindi sì, direi che potremmo apparire noi, questi bambini... non so chi altri... io, mio padre, mia madre, mio fratello!

8. Cosa speri di trovare?

Qualcosa che non ricordo più. Se consideri che mio padre, mia madre e mio fratello non ci sono più, qualunque cosa non potrà che farmi piacere.

9. C'è qualche episodio che ti ricordi particolarmente bene?

No, non ricordo nulla...

10. Cosa provi adesso, prima di guardarli?

Sono molto curiosa!

APPENDICE D – INVENTARI FONDI AR.C.A.

Di seguito riporto gli inventari di tutti i fondi raccolti durante il progetto AR.C.A. Sebbene la maggior parte siano stati realizzati seguendo gli standard impiegati da Home Movies fino al 2024, alcuni di questi sono stati redatti seguendo le nuove procedure. Ho preferito riconvertire gli ultimi nella struttura precedente per dare omogeneità all'appendice, anche se ho così dovuto rinunciare ad alcune informazioni previste nei nuovi inventari (ad esempio la variante del titolo).

FONDO ARCAISI

N° Inv	N° Inv	N° Inv	N° Inv	N° Inv	N° Inv	Lunghezza in m	Sonoro
HM ARCAISI 0001 AA	Contenitore plastica grigio e trasparente "grasso", carter plastica trasparente "grasso"	8mm	1956	Un sabato come gli altri. 10 - 11 -1956	Titolo e data riportati su etichetta contenitore.	60m	no
HM ARCAISI 0002 AA	Contenitore plastica grigio e trasparente "grasso", carter plastica trasparente "grasso"	8mm	1956 - 1959	Compleanni e varie - Nov. 1956 - Feb. 1959	Titolo e data riportati su etichetta contenitore.	120m	no
HM ARCAISI 0003 AA	Contenitore plastica grigio e trasparente "grasso", carter plastica trasparente "grasso"	8mm	1957	Cappuccetto Rosso. 6 - 8 -1957	Titolo e data riportati su etichetta contenitore.	120m	no
HM ARCAISI 0004 AA	Contenitore plastica grigio e trasparente "grasso", carter plastica trasparente "grasso"	8mm	1957	La scoperta di Ustica. 12-14.8.1957	Titolo e data riportati su etichetta contenitore.	120m	no
HM ARCAISI 0005 AA	Contenitore plastica grigio e trasparente "grasso", carter plastica trasparente "grasso"	8mm	1958	Catania Fontanarossa IV - VI 1958	Titolo e data riportati su etichetta contenitore.	60m	no
HM ARCAISI 0006 AA	Contenitore plastica grigio e trasparente "grasso", carter plastica trasparente "grasso"	8mm	1958	Viaggio in Sila Agosto 1958	Titolo e data riportati su etichetta contenitore.	120m	no

HM ARCAISI 0007 AA	Contenitore plastica grigio e trasparente "grasso", carter plastica trasparente "grasso"	8mm	1959	Rimini 18/8/59 - Villa D'Orleans 18/11/59	Titolo e data riportati su etichetta contenitore.	60m	no
HM ARCAISI 0008 AA	Contenitore plastica grigio e trasparente "grasso", carter plastica trasparente "grasso"	8mm	1959	Roma 1959 - Agosto 1969	Titolo e data riportati su etichetta contenitore.	60m	no
HM ARCAISI 0009 AA	Contenitore plastica grigio e trasparente "grasso", carter plastica trasparente "grasso"	8mm	1964	Ravello - Agosto 1964	Titolo e data riportati su etichetta contenitore.	120m	no
HM ARCAISI 0010 AA	Contenitore plastica grigio e trasparente "grasso", carter plastica trasparente "grasso"	8mm	1965	Villa D'Orleans Mag. 1964 - S. Martino. Mag-Ago 1965	Titolo e data riportati su etichetta contenitore.	120m	no
HM ARCAISI 0011 AA	Contenitore plastica grigio e trasparente "grasso", carter plastica trasparente "grasso"	8mm	senza data	Cartoni animati e comiche	FILM DI EDIZIONE. Titolo e data riportati su etichetta contenitore.	120m	no
	VUOTO "Contenitore plastica grigio e trasparente ""grasso"", carter plastica trasparente ""grasso""					120m	
	VUOTO carter plastica trasparente					120m	

FONDO BROGSAL

N° Inv	Note contenitore	Formato	Anno	Titolo originale	Note	Lunghezza in m	Sonoro
HM BROGSAL 0001 AA	Contenitore plastica trasparente rotondo, carter plastica trasparente "PTA"	8mm	1959	Acitrezza Luglio/Agosto 1959. Nascita Massimo e Battesimo. Bianco e nero.	Titolo e data scritti a penna su fogliettino di carta inserito nel contenitore.	60m	No
HM BROGSAL 0002 AA	Scatolina verde "Ferrania" 2x8mm, carter plastica nero "Ferrania"	8mm	1960	Gita [Rappis] Lunedì Pasqua 1960	Titolo e data scritti a penna su scatolina.	15m	No
HM BROGSAL 0003 AA	Contenitore metallo grigio "POSSO", carter metallo grigio "POSSO"	8mm	1960	1° Villaggio Madonna degli Ulivi (Viagrande) - Giugno 1960 2° Acitrezza (Perrotta-Paratore) - Agosto 1960 3° Villaggio Madonna degli Ulivi - Settembre 1960 4° Pesca - Lungomare Cannizzaro - Ott./Nov. 1960 5° Matrimonio Maria Pia - Novembre 1960 6° Carnevale 1961 (Giovanna - Nello - Massimo) 7° Aprile 1961 Carlentini ([illegibile] Valeria)	Titolo e data scritti a penna su fogliettini di carta: uno attaccato al contenitore e uno inserito dentro.	120m	No
HM BROGSAL 0004 AA	Contenitore latta grigio rotondo; carter metallo grigio.	8mm	1960	1960 [illegibile] Gita cam[illegibile] [illegibile] gita a Catania [illegibile]	Titolo e data scritti a penna su etichetta attaccata al contenitore. In parte strappata/cancellata.	60m	No
HM BROGSAL 0005 AA	Contenitore metallo grigio "POSSO", carter metallo grigio "POSSO"	8mm	1961-1962	1° Compleanno Giovanna Aprile 61. 2° Apertura Caccia Agosto 61. 3° Siracusa - Catania Primavera 61 4° e 5° Gita Macauto aprile 62. Nello e Massimo in costumi carnevale. 6°, 7° e 8° Matrimonio Silvana.	Titolo e data scritti a penna su foglietto attaccato al contenitore.	120m	No
HM BROGSAL 0006 AA	Contenitore plastica blu trasparente e grigia "LUKO", carter plastica trasparente "LUKO".	8mm	1962	Agosto 62 = Apertura caccia Sabella Settembre 62 = Cortina d'Ampezzo - gita Caminetto \\ 62 = \\ \\ Bimbi Simona \\ 62 = Cannatello con i Paratore \\ 62 = Cannatello pesca cernia	Titolo e data scritti a penna su fogliettino di carta inserito nel contenitore.	60m	No
HM BROGSAL 0007 AA	Contenitore plastica trasparente rotondo; carter plastica trasparente	8mm	1963	Aprile 63 = Lunedì Pasqua gita Cannatello Maggio 1963 = Giovanna Prima Comunione Giugno 1963 = Battesimo gemelli Giuliano	Titolo e data scritti a penna su fogliettino di carta inserito nel contenitore.	60m	No

HM BROGSAL 0008 AA	Contenitore metallo grigio rotondo "Paillard"; carter metallo "Bolex Paillard"	8mm	1963	Maggio/Giugno 1963 = Domenica a Cannatello (Paratore - Lamantia - Rizzo - Dell'Aria [sci Maria Paratore]) Luglio 1963 = Cannatello spiaggia - Bimbi Agosto 63 = compleanno Nelluccio Iano Stipa Compleanno Massimo (Cannatello) Agosto settembre ottobre 63 = Ischia	Titolo e data scritti a penna su fogliettino di carta inserito nel contenitore.	120m	No
HM BROGSAL 0009 AA	Contenitore plastica grigio e trasparente "grasso"; carter plastica trasparente	8mm	1963- 1964	1963 = Natale 1964 = Cow boy Cannatello 1964 Luglio = Spiaggia, Cernie, Iano e Paola fidanzati, Bimbi. 1964 Ottobre = Con Fulvio, Maria Pia, Cernie, Panoramica e Baia Riccio 1967 = Spiaggia. Andrea, Paola, Silvana, Maria Pia Sapiemz, Nello Sesto e nipoti..	Titolo e data scritti a penna su fogliettino di carta inserito nel contenitore.	60m	No
HM BROGSAL 0010 AA	Contenitore plastica grigio e trasparente "grasso"; carter plastica trasparente	8mm	1967	Agosto 1967 = Crociera in Spagna e Palma di Maiorca. Finale Baia Riccio. Cefali [illegibile] Cernie.	Titolo e data scritti a penna su fogliettino di carta inserito nel contenitore.	120m	No
HM BROGSAL 0011 AA	Scatolina verde "Ferrania" 2x8mm, carter plastica nero "Ferrania"	8mm	Anni '60	Carlentini (Giorno dei morti)	Titolo scritto sulla scatolina. Data desunta da scadenza riportata (2-1961)	15m	No
HM BROGSAL 0012 AA	Scatolina verde "Ferrania" 2x8mm, copricarter plastica nero, carter plastica grigio "Kodak".	8mm	Anni '60	Valeria	Titolo scritto sulla scatolina. Riportato accanto al titolo: "Pellicola rotta". Data desunta da scadenza riportata (1962)	15m	No
HM BROGSAL 0013 AA	Contenitore plastica grigio "BC Italian", carter plastica trasparente	8mm	Senza data	Pasqua e compleanno mio. Cannatello	Titolo scritto con pennarello verde su contenitore.	120m	No
HM BROGSAL 0014 AA	Contenitore plastica grigio e trasparente "grasso"; carter plastica trasparente	8mm	Senza data	Cannatello Pallone Landmann Mangiata ricotta Cernie [illegibile] Messa	Titolo scritto a penna su fogliettino di carta inserito nel contenitore.	120m	No
HM BROGSAL 0015 AA	Scatolina bianca e rossa "Ferrania" 8mm, carter plastica nero "Ferrania"	8mm	Senza data	Con le Sesto	Titolo scritto a penna su scatolina.	15m	No
HM BROGSAL 0016 AA	Scatolina bianca e rossa "Ferrania" 8mm, carter plastica nero "Ferrania"	8mm	Senza data	Carezze con le Sesto	Titolo scritto a penna su scatolina.	15m	No
HM BROGSAL 0017 AA	Bustina gialla "Kodak", copricarter plastica giallo "Kodak", carter plastica grigio "Kodak"	8mm	Senza data	Gambarie	Titolo scritto a penna su busta.	15m	No
HM BROGSAL 0018 AA	Bustina gialla "Kodak", copricarter plastica giallo "Kodak", carter plastica grigio "Kodak"	8mm	Senza data	Delia Brogna. Massimo. Crociera Spagna Navigazione Sardegna Ingresso Barcellona	Titolo scritto a penna su busta.	15m	No

HM BROGSAL 0019 AA	Copricarter plastica nero, carter plastica nero "Agfa"	8mm	Senza data	senza titolo		15m	No
HM BROGSAL 0020 BB	Copricarter plastica nero, carter plastica nero	Super8	Senza data	Nonna Vienna	Titolo scritto con pennarello nero su copricarter.	15m	No

FONDO CALVANT

N° Inv	Note contenitore	Formato	Anno	Titolo originale	Note	Lunghezza in m	Sonoro
HM CALVANT 0001	Copricarte plastica blu; carter plastica nero "Ferrania"	8mm	1959	5 anni di Alberto	Titolo su contenitore; data desunta da informazioni famiglia	15m	no
HM CALVANT 0002	Carter plastica nero "Ferrania"; scatola cartone azzurro-gialla "Ferrania"	8mm	1959	Napoli 1959	Titolo e data su scatola	15m	no
HM CALVANT 0003	Carter plastica nero "Ferrania"	8mm	1960	4 anni di Aldo	Titolo su etichetta attaccata con scotch sul carter [STACCATA]; ritrovato insieme all'elemento 0017 dentro scatola di cartone azzurro-rossa "Ferrania" con scritto "Battesimo di Giovanna" (8mm)	15m	no
HM CALVANT 0004	Scatolina di cartone azzurra "Ferrania"; carter plastica nero "Ferrania".	8mm	1960	Primo biscotto di Duilio	Titolo scritto sulla scatola; data presunta da informazioni famiglia	15m	no
HM CALVANT 0005	Scatolina di cartone azzurra "Ferrania"; carter plastica nero "Ferrania".	8mm	1961	5 Anni di Aldo e Duilio nel Girello	Titolo scritto sulla scatola; data presunta da informazioni famiglia	15m	no
HM CALVANT 0006	Bustina di carta gialla "Kodak"; copricarter plastica giallo; carter plastica grigio "Kodak"	8mm	1967	Ottobre 1967 (NAVE)	Titolo e data scritti sulla bustina	15m	no
HM CALVANT 0007	Bustina di carta bianca "Ferrania"; carter plastica nero "Ferrania"	8mm	1967	Alessandro il Mangione	Titolo scritto sulla bustina; data presunta da informazioni famiglia	15m	no
HM CALVANT 0008	Bustina di carta bianca "Ferrania"; carter plastica nero "Ferrania"	8mm	1967	Primi passi di Alessandro	Titolo scritto sulla bustina; data presunta da informazioni famiglia	15m	no
HM CALVANT 0009	Bustina di carta gialla "Kodak"; copricarter plastica giallo; carter plastica grigio "Kodak"	8mm	1968	Visita a Pompei e a Monte Ca [gnan?]	Titolo e data scritti sulla bustina	15m	no

HM CALVANT 0010	Bustina di carta gialla "Kodak"; copricarter plastica giallo; carter plastica grigio "Kodak"	8mm	1968	I comunione di Gery e Duilio		15m	no
HM CALVANT 0011	Bustina di carta gialla "Kodak"; copricarter plastica giallo; carter plastica grigio "Kodak"	8mm	1968	14 anni di Alberto a Napoli, Visita a Pozzuoli; Napoli: estate 1968	Titolo scritto sulla bustina; data presunta da informazioni famiglia	15m	no
HM CALVANT 0012	Bustina di carta gialla "Kodak"; copricarter plastica giallo; carter plastica grigio "Kodak"	8mm	1969	Scuola "F. Corridoni" nel 1969	Titolo e data scritti sulla bustina.	15m	no
HM CALVANT 0013	Bustina di carta gialla "Kodak"; carter plastica grigio "Kodak"	8mm	1970	In montagna Inverno 1970	Titolo e data scritti sulla bustina.	15m	no
HM CALVANT 0014	Bustina di carta bianca-arancione-blu "Agfa"; carter plastica arancione "Agfa"	8mm	1971	Primavera - Estate 1971 C.T. - P.A. Gery gamba ingessata Milano-Duomo	Titolo e data scritti sulla bustina.	15m	no
HM CALVANT 0015	Bustina di carta bianca-azzurra "Ferrania"; copricarter plastica azzurro "Ferrania"; carter plastica nero "Ferrania"	8mm	1972 ca.	Stretto Messina - Campagna - Lido Aurora	Titolo scritto sulla bustina; data presunta da informazioni famiglia	15m	no
HM CALVANT 0016	Scatolina di cartone rossa e bianca "Ferrania"; carter plastica nero "Ferrania"	8mm	s.d.	A casa nostra Zio Saro e Zia Maria Fidanzati Casa Nostra	Titolo scritto sulla scatolina; scritto anche: "ROTTO 10/77"	15m	no
HM CALVANT 0017	Carter plastica nero "Ferrania"	8mm	s.d.	Scuola di Alberto	Titolo su etichetta attaccata con scotch sul carter [STACCATA]; ritrovato insieme all'elemento 0003 dentro scatolina di cartone azzurro-rossa "Ferrania" con scritto "Battesimo di Giovanna" (8mm)	15m	no
HM CALVANT 0018	Bustina di carta gialla "Kodak"; carter plastica grigio "Kodak"	8mm	s.d.	Viaggio di Ritorno da Napoli; con zio Filippo che ci accompagnò fino a Salerno; Passeggiata ad Aci Trezza e Misterbianco	Titolo scritto sulla bustina	15m	no
HM CALVANT 0019	Carter plastica nero "Ferrania"	8mm	s.d.	senza titolo	Ritrovato dentro scatolina cartone bianca-azzurra-rossa "Ferrania" con su scritto "Prima comunione di Alberto e Aldo" a penna, sovrascritto da "5 anni di Alberto" in pennarello rosso. I "5 anni di Alberto" sono però segnati sul carte dell'elemento 0001: quindi difficile associare la scatolina alla pellicola	15m	no
HM CALVANT 0020	Carter plastica trasparente "grasso"	8mm	s.d.	senza titolo	Messo dentro due pezzi di carta gialla	45m	no
HM CALVANT 0021	Copricarte plastica blu; carter plastica nero "Ferrania"	8mm	s.d.	senza titolo		15m	no
HM CALVANT 0022	Copricarte plastica blu; carter plastica nero "Ferrania"	8mm	s.d.	senza titolo		15m	no
HM CALVANT 0023	Bustina di carta bianca e arancione "Agfa"; carter plastica nero "Agfa"	Super8	1978-1979	Finale Sez.b- Sez. e. A. Scolastico 1978-79	Titolo scritto sulla bustina. Sull'altro lato della bustina scritto "Agrifogli". Carter ritrovato con copricarter plastica blu "Ferrania" con attaccata etichetta "Biscottino di Duilio". Non corrispondente per data, marca carter e formato. Probabilmente appartenente all'elemento 0004.	15m	no

HM CALVANT 0024	Bustina di carta bianca e arancione "Agfa"; carter plastica nero "Agfa"	Super8	s.d.	Ciancio	Titolo scritto sulla bustina	15m	no
-----------------------	---	--------	------	---------	------------------------------	-----	----

FONDO CARBPAO

N° Inv	Note contenitore	Formato	Anno	Titolo originale	Note	Lunghezza in m	Sonoro
HMCARBPAO-0001AA	Busta in carta arancione "Kodak", copricarter in plastica blu "Ferrania", carter in plastica nera da 15 metri	8 mm		Gab 3 anni	Sul retro della busta è indicata a penna "Carbone Paolo Via Cifali 13 Catania"	15	no
HMCARBPAO-0002AA	Copricarter in plastica arancione "Kodak", carter in plastica grigia "Kodak" da 15 metri	8 mm		Carnevale all'asilo Gab 3/4 anni	L'elemento era conservato in una scatola in cartone azzurro insieme alla HMCARBPAO-0004AA, HMCARBPAO-0005AA, HMCARBPAO-0006AA, HMCARBPAO-0007AA, HMCARBPAO-0009AA, HMCARBPAO-0010AA, HMCARBPAO-0011AA, HMCARBPAO-0012AA	15	no
HMCARBPAO-0003AA	Busta in carta arancione "Kodak", copricarter in plastica blu "Ferrania", carter in plastica nera da 15 metri	8 mm		3 anni Gab o 4? La piana di Catania	Sul retro della busta è indicata a penna "Carbone Paolo Via cifali 13 Catania"	15	no
HMCARBPAO-0004AA	Copricarter in plastica arancione "Kodak", carter in plastica grigia "Kodak" da 15 metri	8 mm		4° o 5° compleanno Gabriella	L'elemento era conservato in una scatola in cartone azzurro insieme alla HMCARBPAO-0002AA, HMCARBPAO-0005AA, HMCARBPAO-0006AA, HMCARBPAO-0007AA, HMCARBPAO-0009AA, HMCARBPAO-0010AA, HMCARBPAO-0011AA, HMCARBPAO-0012AA	15	no
HMCARBPAO-0005AA	Copricarter in plastica arancione "Kodak", carter in plastica grigia "Kodak" da 15 metri	8 mm		Compleanno 5/6 anni Gabriella	L'elemento era conservato in una scatola in cartone azzurro insieme alla HMCARBPAO-0002AA, HMCARBPAO-0004AA, HMCARBPAO-0006AA, HMCARBPAO-0007AA, HMCARBPAO-0009AA, HMCARBPAO-0010AA, HMCARBPAO-0011AA, HMCARBPAO-0012AA	15	no
HMCARBPAO-0006AA	Copricarter in plastica arancione "Kodak", carter in plastica grigia "Kodak" da 15 metri	8 mm		2° compleanno Sandro	L'elemento era conservato in una scatola in cartone azzurro insieme alla HMCARBPAO-0002AA, HMCARBPAO-0004AA, HMCARBPAO-0005AA, HMCARBPAO-0007AA, HMCARBPAO-0009AA, HMCARBPAO-0010AA, HMCARBPAO-0011AA, HMCARBPAO-0012AA	15	no
HMCARBPAO-0007AA	Copricarter in plastica arancione "Kodak", carter in plastica grigia "Kodak" da 15 metri	8 mm		1° comunione a	L'elemento era conservato in una scatola in cartone azzurro insieme alla HMCARBPAO-0002AA, HMCARBPAO-0004AA, HMCARBPAO-0005AA, HMCARBPAO-0006AA, HMCARBPAO-0009AA, HMCARBPAO-0010AA, HMCARBPAO-0011AA, HMCARBPAO-0012AA	15	no
HMCARBPAO-0008AA	Busta in carta arancione "Kodak", copricarter in plastica arancione "Kodak", carter in plastica grigia "Kodak" da 15 metri	8 mm		1° comunione (1)	Sul retro della busta è indicata a penna "Carbone Paolo Via cifali 13 Catania" // Complemento scritto a pennarello sul copricarter	15	no
HMCARBPAO-0009AA	Copricarter in plastica arancione "Kodak", carter in plastica grigia "Kodak" da 15 metri	8 mm		Boschetto Playa e Playa	L'elemento era conservato in una scatola in cartone azzurro insieme alla HMCARBPAO-0002AA, HMCARBPAO-0004AA, HMCARBPAO-0005AA, HMCARBPAO-0006AA, HMCARBPAO-0007AA, HMCARBPAO-0010AA, HMCARBPAO-0011AA, HMCARBPAO-0012AA	15	no

HMCARBPAO-0010AA	Copricarter in plastica arancione "Kodak", carter in plastica grigia "Kodak" da 15 metri	8 mm		Campagna "Belsito" e Compleanno Gabriella	L'elemento era conservato in una scatola in cartone azzurro insieme alla HMCARBPAO-0002AA, HMCARBPAO-0004AA, HMCARBPAO-0005AA, HMCARBPAO-0006AA, HMCARBPAO-0007AA, HMCARBPAO-0009AA, HMCARBPAO-0011AA, HMCARBPAO-0012AA	15	no
HMCARBPAO-0011AA	Copricarter in plastica arancione "Kodak", carter in plastica grigia "Kodak" da 15 metri	8 mm		Carnevale in villa Bellini	L'elemento era conservato in una scatola in cartone azzurro insieme alla HMCARBPAO-0002AA, HMCARBPAO-0004AA, HMCARBPAO-0005AA, HMCARBPAO-0006AA, HMCARBPAO-0007AA, HMCARBPAO-0009AA, HMCARBPAO-0010AA, HMCARBPAO-0012AA	15	no
HMCARBPAO-0012AA	Copricarter in plastica arancione "Kodak", carter in plastica grigia "Kodak" da 15 metri	8 mm		Pzza Nettuno Valverde	L'elemento era conservato in una scatola in cartone azzurro insieme alla HMCARBPAO-0002AA, HMCARBPAO-0004AA, HMCARBPAO-0005AA, HMCARBPAO-0006AA, HMCARBPAO-0007AA, HMCARBPAO-0009AA, HMCARBPAO-0010AA, HMCARBPAO-0011AA	15	no
HMCARBPAO-0013AA	Busta in carta arancione "Kodak", copricarter in plastica nera, carter in plastica nera da 15 metri	8 mm		Foligno "Quintana"	Sul retro della busta è indicata a penna "Carbone Paolo Via cifali 13 95123 Catania"	15	no
HMCARBPAO-0014AA	Scatola in cartone azzurra con immagini	8 mm		Merrie Melodies	Complemento stampato sul retro della scatola	15	no

FONDO CASEANG

N° Inv	Note contenitore	Formato	Anno	Titolo originale	Note	Lunghezza in m	Sonoro
HMCASEANG-0001BB	Busta in carta gialla Kodak, copricarter in plastica nera, carter in plastica nera da 15 metri	Super 8		Casella Angelo (A.?)	Su entrambi i lati della busta in carta timbro verde "H.F. Professional -Anastasi F. s.a.s. Via Guido Gozzso 41 95100 Catania 022193 Z8"	10	no
HMCASEANG-0002BB	Busta in carta gialla Kodak, copricarter in plastica nera, carter in plastica nera da 15 metri	Super 8		25° Anniversario	Sulla busta scritte a penna "Mario Russo Via Libertà 202 95019 - Zafferana et. Prov. Catania" e "1" // Su entrambi i lati della busta in carta timbro verde poco leggibile "Print center snc di Zaccone F. Via Minissale n.3 Messina 938310 S7" e timbro nero: "Cine foto Alberto Russotto Via Garibaldi 331 Tel. 951497 Zafferana etnea"	12	no
HMCASEANG-0003BB	Busta in carta gialla Kodak, copricarter in plastica nera, carter in plastica nera da 15 metri	Super 8		25° Anniversario	Sulla busta scritte a penna "Mario Russo Via Libertà 202 95019 - Zafferana et. Prov. Catania" e "2" // Su entrambi i lati della busta in carta timbro verde poco leggibile "Print center snc di Zaccone F. Via Minissale n.3 Messina 938310 S7" e timbro nero: "Cine foto Alberto Russotto Via Garibaldi 331 Tel. 951497 Zafferana etnea"	10	no
HMCASEANG-0004BB	Busta in carta gialla Kodak, copricarter in plastica nera, carter in plastica nera da 15 metri	Super 8		HF 25	Sulla busta in carta scritta a penna: "Casella più idee Alfredo Zafferana via Garibaldi 357 95019 Zafferana Etnea (CT)" // Su entrambi i lati della busta in carta timbro rosso Foto: più idee di Ignazio Russo Via Roma, 250 Zafferana" // La busta contiene anche la pellicola 0005 // La busta è attaccata insieme alla busta in carta contenente la pellicola 0006	10	no
HMCASEANG-0005BB	Busta in carta gialla Kodak, copricarter in plastica nera, carter in plastica nera da 15 metri	Super 8		HF 25	Sulla busta in carta scritta a penna: "Casella più idee Alfredo Zafferana via Garibaldi 357 95019 Zafferana Etnea (CT)" // Su entrambi i lati della busta in carta timbro rosso Foto: più idee di Ignazio Russo Via Roma, 250 Zafferana" // La busta contiene anche la pellicola 0004 // La busta è attaccata insieme alla busta in carta contenente la pellicola 0006	12	no
HMCASEANG-0006BB	Busta in carta gialla Kodak, copricarter in plastica nera, carter in plastica nera da 15 metri	Super 8		HF 25	Sulla busta in carta scritta a penna: "Casella più idee Alfredo Zafferana via Garibaldi 357 95019 Zafferana Etnea (CT)" // Su entrambi i lati della busta in carta timbro rosso Foto: più idee di Ignazio Russo Via Roma, 250 Zafferana" // La busta è attaccata insieme alla busta in carta contenente le pellicole 0004 e 0005	12	no

FONDO FAILCAT

N° Inv	Note contenitore	Formato	Anno	Titolo originale	Note	Lunghezza in m	Sonoro
HMFAILCAT-0001AA	Scatola in cartone rossa, bianca e grigia "Mupi", custodia quadrata in plastica grigia "Mupi", carter in plastica grigia Eumig da 120 metri	8 mm	1962	1962 - 1966 Battesimi - Primi Passi	Sulla scatola in cartone è attaccato un foglio in carta con la scritta a penna blu: "3° di 11" // Elemento forse invertito con l'elemento codice 0002AA all'interno delle scatole in cartone // Pellicola in sindrome // Accanto alla prima variante scritta a penna blu "2°"	120	no
HMFAILCAT-0002AA	Scatola in cartone rossa, bianca e grigia "Mupi", custodia quadrata in plastica grigia "Mupi", carter in plastica trasparente da 120 metri	8 mm	1966	1966-1968 Città - Domenica - Venezia Capri -	Accanto al titolo è riportato a penna blu il numero "2°" // Sulla scatola è attaccato un foglio in carta con scritto a penna blu "2° di 11" // Elemento forse invertito con l'elemento codice 0001AA all'interno delle scatole in cartone // Accanto alle varianti, scritte rispettivamente "1°" a penna blu e "1°" a penna rossa	120	no
HMFAILCAT-0003AA	Custodia quadrata in plastica grigia Hermetic, carter in plastica trasparente H da 120 metri	8 mm	1968	1968-1970 Roma - Eur - Carnevale - [...?] - Compleanni	Sull'etichetta del titolo scritta a penna rossa "3°" // Sul fronte della custodia è applicato un foglio in carta con la scritta a penna blu: "4° di 11" // Pellicola in sindrome	120	no
HMFAILCAT-0004AA	Custodia quadrata in plastica grigia Hermetic, carter in plastica trasparente H da 120 metri	8 mm	1972	1972 Comunione Ernesto 1975 Comunione Rosa	Sull'etichetta del titolo scritta a penna blu "4°" // Sul fronte della custodia è applicato un foglio in carta con la scritta a penna blu: "5° di 11" // Pellicola in sindrome	140	no
HMFAILCAT-0005AA	Custodia quadrata in plastica grigia Hermetic, carter in plastica trasparente H da 120 metri	8 mm	1977	1977 Cless (?)	Sul fronte della custodia è applicato un foglio in carta con la scritta a penna blu: "8° di 11"	120	no
HMFAILCAT-0006AA	Copricarter in plastica blu Agfa, carter in plastica nera Ferrania da 15 metri	8 mm			Sul fronte della custodia è applicato un foglio in carta con la scritta a penna blu: "1° di 11"	15	no

FONDO FALCRIC

N° Inv	Note contenitore	Formato	Anno	Titolo originale	Note	Lunghezza in m	Sonoro
HM FALCRIC 0001 AA	Scatola bianca e verde "Optex", contenitore plastica verde "Optex", carter plastica trasparente	8mm	1964 - 1967	Benedetto Benedetto a Maggio del 1964 A 3 anni in giardino e a mare Benedetto a luglio del 64 Benedetto a 4 anni Benedetto costruttore a 4 e anni e mezzo Recita Benedetto 21-3-67	Titoli e date scritti a mano su fogliettino inserito nel contenitore.	120m	No
HM FALCRIC 0002 AA	Scatola bianca e verde "Optex", contenitore plastica verde "Optex", carter plastica trasparente	8mm	1964	6 Giugno 64 pomeriggio a mare e passeggiata [illegibile] 29 Giugno 64 giardino di casa /// /// [illegibile] /// /// Taormina giugno 64 - giocatori di birilli agoato 64	Titoli e date scritti a mano su fogliettino inserito nel contenitore.	120m	No
HM FALCRIC 0003 AA	Contenitore plastica grigio e nero "B", carter plastica grigio "B"	8mm	1964	Vacanze luglio 64 Sicilia	Titolo scritto su etichetta attaccata al carter (staccata, riattaccata durante inventario)	120m	No
HM FALCRIC 0004 AA	Scatola azzurra "B", contenitore plastica grigio e nero "B", carter plastica grigio "B"	8mm	1964	Vacanze settembre 64 Italia	Titolo scritto su etichetta attaccata al carter.	120m	No
HM FALCRIC 0005 AA	Busta bianca e azzurra "Ferraniacolor", carter plastica nero "Ferrania"	8mm	1965	19 - 4 - 965 Cerimonia di chiusura 1a Mostra d'Arte Sala consiliare [illegibile]	Titolo e data scritti a penna sulla bustina. Anno riportato come "965".	15m	No
HM FALCRIC 0006 AA	Scatola azzurra "Duplex", contenitore plastica grigio "Hermetic", carter plastica trasparente	8mm	1965	Pasqua 65 - 19 - 4 Lunedì di Pasqua 65 - Concetta Maggio 65 - 27 - 5 2 Giugno 65 29 Giugno 65 Pasqua 66 [Cianciana] cerimonia di Pasqua	Titoli e date scritti a mano su fogliettino inserito nel contenitore.	120m	No
HM FALCRIC 0007 AA	Scatolina rossa "Ferraniacolor", carter plastica nero "Ferrania"	8mm	1965	5 - 9 - 965 1° Trofeo Rivazzurra	Titolo scritto a penna su scatolina. Anno riportato come "965"	15m	No
HM FALCRIC 0008 AA	Copricarter plastica giallo "Kodak", carter plastica grigio "Kodak"	8mm	1966	Pochi minuti dopo la nascita di Donatella 32° Compleanno di Riccardo	Titolo scritto a mano su etichetta attaccata al copricarter. Data desunta da dati anagrafici (Riccardo è nato il 16/12/1934)	15m	No

HM FALCRIC 0009 AA	Copricarter plastica giallo "Kodak", carter plastica grigio "Kodak"	8mm	1966	Battesimo Donatella 26-12-66	Titolo e data scritti a mano su etichetta attaccata al copricarter.	15m	No
HM FALCRIC 0010 AA	Copricarter plastica giallo "Kodak", carter plastica grigio "Kodak"	8mm	1967	Donatella mesi 3 10-3-67	Titolo e data scritti a mano su etichetta attaccata al copricarter.	15m	No
HM FALCRIC 0011 AA	Scatolina gialla "Kodak", carter plastica grigio "Kodak"	8mm	1967	Australia 1967	Titolo e data scritti a penna sulla scatola.	15m	No
HM FALCRIC 0012 AA	Busta bianca e azzurra "Ferraniacolor", copricarter plastica blu "Ferrania", carter plastica nero "Ferrania"	8mm	1968	Battesimo Mariella	Titolo scritto a penna sulla bustina. Data desunta da dati anagrafici (Mariella è nata il 12/04/68)	15m	No
HM FALCRIC 0013 AA	Copricarter plastica giallo "Kodak", carter plastica grigio "Kodak"	8mm	1972	Mareggiata Gennaio 1972	Titolo e data scritti a mano su etichetta attaccata al copricarter.	15m	No
HM FALCRIC 0014 AA	Contentitore plastica grigio e trasparente "grasso", carter plastica trasparente "grasso"	8mm	1972	Campionato Juniores 1971-1972	Titolo e data scritti a mano su etichetta attaccata al carter.	60m	No
HM FALCRIC 0015 AA	Copricarter plastica giallo "Kodak", carter plastica grigio "Kodak"	8mm	senza data	Matrimonio zia [illegibile]	Titolo e data scritti a mano su etichetta attaccata al copricarter.	15m	No
HM FALCRIC 0016 AA	Scatolina azzurra "Ferrania", carter plastica nero "Ferrania"	8mm	senza data	[illegibile] Vecchia casa	Titolo scritto a matita sulla scatola. Data scritta a penna ma cancellata dalla matita (27 Maggio 965)	15m	No
HM FALCRIC 0017 AA	Copricarter plastica blu "Ferrania"; carter plastica nero "Ferrania"	8mm	senza data	Senza titolo			

FONDO MAJOSAL

N° Inv	Note contenitore	Formato	Anno	Titolo originale	Note	Lunghezza in m	Sonoro
HM-MAJOSAL-0001 DD	Contenitore cilindrico plastica nero; busta di carta "Centracolor"	16mm	1949	Spezzone ricevimento matrimonio Giovanna - Totò	Frammento senza carter nè nucleo; data fornita da donatore	5M	no
HM-MAJOSAL-0002 AA	Scatolina "Gevaert Film" bianca, carter in metallo nero "Kodak".	8mm	1941	Milano 1941. Wolfango, Rosina e Werner. Maria, Valentino e io. Val. D'Albergo e la bicicletta.	Titolo e data scritte a penna sulla scatolina. Varie scritte di difficile lettura. Scritta a matita: "1°". Timbro "SOTTOESPOSTO"	15m	no
HM-MAJOSAL-0003 AA	Scatolina "Gevaert Film" bianca, carter in metallo nero "Ferrania".	8mm	1941	Viagrande Settembre 1941. Papà, Claudio a colazione. Mamma [illegibile] Scuderi [illegibile]. Matrimonio Barbagallo-[Zipper]. Angelo [illegibile]. Vittoria e Luciano [illegibile]. Mamma, papà, Claudio [illegibile]. [illegibile] con Album di Fotografie.	Titolo e data scritte a penna sulla scatolina. Varie scritte di difficile lettura. Scritta a matita: "3°". Timbro "BUONO SOTTOESPOSTO"	15m	No
HM-MAJOSAL-0004 AA	Scatolina "Gevaert Film" bianca, carter in metallo nero "Kodak".	8mm	1941	Viagrande. Pino Zuccarello.	"Titolo e data scritte a penna sulla scatolina. Varie scritte di difficile lettura. Scritta a matita: "4°". Scritta a penna "Questa pellicola ha preso luce".	15m	No
HM-MAJOSAL-0005 AA	Scatolina "Gevaert Film" bianca, carter in metallo nero "Gevaert".	8mm	1941	Radek luglio 1941. [Arrivo] della commissione per Lubiana. Angelo.	"Titolo e data scritte a penna sulla scatolina. Varie scritte di difficile lettura. Titolo secondario "Radek estate 1941".	15m	No
HM-MAJOSAL-0006 AA	Scatolina bianca "Ferrania"; carte metallo nero "Ferrania".	8mm	1943	1943	"Titolo/data scritto a penna sulla scatolina. Varie scritte di difficile lettura.	15m	No
HM-MAJOSAL-0007 AA	Scatolina gialla 16mm "Ferrania"; carte metallo verde "Agfa".	8mm	1945	Milano 1945 - [Como]	"Titolo/data scritto a penna sulla scatolina. Varie scritte di difficile lettura.	15m	No
HM-MAJOSAL-0008 AA	Scatolina bianca "Ferrania"; carte metallo nero "Ferrania".	8mm	1945	Milano 1945/Catania giugno 1946	"Titolo/data scritto a penna sulla scatolina. Varie scritte di difficile lettura.	15m	No
HM-MAJOSAL-0009 AA	Scatolina bianca "Ferrania"; carter metallo nero "Tobis degenti".	8mm	1948	Zio Quirino e Zia Vincenina Catania - Festa di [Salvatore] - V. E. Orlando in casa Lombardo e alla stazione.	"Titolo e data scritti a penna sulla scatolina. Varie scritte di difficile lettura.	15m	no

HM-MAJOSAL-0010 AA	Scatolina bianca "Ferrania"; carter metallo nero "Ferrania"	8mm	1949	La commissione teatrale e famiglia in visita alla villa del sovrintendente [illegibile]. M. Gioacchino di Stefano 1 Maggio 1949	"Titolo e data scritti a penna sulla scatolina. Varie scritte di difficile lettura.	15m	no
HM-MAJOSAL-0011 AA	Scatolina gialla "Cinè-Kodak", carter metallo nero "Gevaert"	8mm	anni '50	Scene marine - Via A. Di San Giuliano Catania	Titoli scritti sulla scatolina. Data desunta dalla scadenza pellicola (Novembre 1951)	15m	no
HM-MAJOSAL-0012 AA	Scatolina bianca "Ferrania", carte metallo nero "Ferrania".	8mm	anni '50	senza titolo	Data dedotta da timbro sulla scatola (27 Feb. 1951)	15m	no
HM-MAJOSAL-0013 AA	Scatolina bianca "Ferrania", carter plastica nera ""Ferrania"	8mm	1950	Pagano 1950 via Messina 93-Battesimo di Vittorio Emanuele 21 Maggio 1950	Titolo e data scritti a penna sulla scatolina. Varie scritte di difficile lettura.	15m	no
HM-MAJOSAL-0014 AA	Scatolina arancione "Gevaert Cine Service" 8mm, carter metallo nero "Gevaert"	8mm	1951	1951 Catania Via Androne 18. Sabato Santo, Pasqua. Nonno Dante, Sara, Zio Angelo, e Ina. Vittorio Emanuele prende la pappa.	Titolo e data scritti a penna sulla scatolina. Varie scritte di difficile lettura.	15m	no
HM-MAJOSAL-0015 AA	Scatolina arancione "Gevaert Cine Service" 16mm, carter metallo nero "Gevaert"	8mm	1951	V. E. M. 1951 [illegibile]	"Titolo/data scritto a penna sulla scatolina. Varie scritte di difficile lettura.	15m	no
HM-MAJOSAL-0016 AA	Scatolina bianca "Ferrania", carter plastica nera ""Ferrania"	8mm	1951 - 1952	V. E. E. C. Q. Nel giardino. Milano 1951-1952 (Compleanno S. C. Q. Scura.	"Titolo/data scritto a penna sulla scatolina.	15m	no
HM-MAJOSAL-0017 AA	Scatolina arancione "Gevaert Cine Service" 8mm, carter metallo nero "Gevaert"	8mm	1952	V.E.M. A Viagrande [illegibile] - Matrimonio Vittoria 1952	Titolo e data scritti a penna sulla scatolina. Varie scritte di difficile lettura.	15m	no
HM-MAJOSAL-0018 AA	Scatolina arancione "Gevaert Cine Service" 8mm, carter metallo nero "Gevaert"	8mm	1952	Cesare Quirino [illegibile] a Viagrande con i nonni Dante e Sara. V. E. M. , Carla, Giovanna e Biagio ad Arcerito.	Titolo e data scritti a penna sulla scatolina. Varie scritte di difficile lettura.	15m	no
HM-MAJOSAL-0019 AA	Scatolina arancione "Gevaert Cine Service" 8mm, carter metallo nero "Gevaert"	8mm	1952-1953	Visita a [San Giovanni Galermo da Rosina]	Titolo e data scritti a penna sulla scatolina. Varie scritte di difficile lettura.	15m	no
HM-MAJOSAL-0020 AA	Scatolina bianca "Ferrania", carter plastica nero "Ferrania"	8mm	1953	1953 - [Cesare Quirino a Comiso] - Etna	Titolo e data scritti a penna sulla scatolina. Varie scritte di difficile lettura.	15m	no
HM-MAJOSAL-0021 AA	Scatolina arancione "Gevaert", carter metallo nero "Gevaert".	8mm	1953	Luglio-Agosto 1953. V. E. Puntasecca, ing. Noto [illegibile] Nifosi. (Gran ponte Arcerito) V. E. E. C. Q.	Titolo e data scritti a penna sulla scatolina. Varie scritte di difficile lettura.	15m	no
HM-MAJOSAL-0022 AA	Scatolina arancione "Gevaert", carter metallo nero "Gevaert".	8mm	1953	1953. Via Androne. Pasqua [illegibile]	Titolo e data scritti a penna sulla scatolina. Varie scritte di difficile lettura.	15m	no
HM-MAJOSAL-0023 AA	Scatolina bianca "Ferrania", carter plastica nera "Ferrania"	8mm	1954	Pranzo da Pagano 1954 per la Cresima di Valeria.	Titolo e data scritti a penna sulla scatolina. Varie scritte di difficile lettura.	15m	no
HM-MAJOSAL-0024 AA	Scatolina bianca "Ferrania", carter plastica nera "Ferrania"	8mm	1954	8 Settembre 1954. Visita dell'On. Dominedò.	Titolo e data scritti a penna sulla scatolina.	15m	no

HM-MAJOSAL-0025 AA	Scatolina arancione "Gevaert" 2x8mm, carter 16mm metallo nero "Kodak".	8mm	prima del 54	senza titolo	Data dedotta da scadenza pellicola (1 Feb 1954)	15m	no
HM-MAJOSAL-0026 AA	Scatola bianca "Ferrania", carter metallo nero "Ferrania"	8mm	1955	Compleanno V.E. 1955. Vinadio [illegibile]	Titolo e data scritti a penna sulla scatolina.	15m	no
HM-MAJOSAL-0027 AA	Scatolina bianca e rosa "Ferraniacolor", carter plastica nero "Ferrania"	8mm	1955	Agosto 1955. Vinadio.	Titolo e data scritti a penna sulla scatolina.	15m	no
HM-MAJOSAL-0028 AA	Scatola bianca "Ferrania",	8mm	1956	Primi passi d'Alessandro. Bormio	Titolo e data scritti a penna sulla scatolina.	15m	no
HM-MAJOSAL-0029 AA	Scatolina arancione "Agfa", carter plastica trasparente "Agfa"	8mm	1956	Bormio 1956. Giardino di Villa Pantò. Stelvio [illegibile]	Titolo e data scritti a penna sulla scatolina. Varie scritte di difficile lettura.	15m	no
HM-MAJOSAL-0030 AA	Scatolina arancione "Agfa", carter plastica trasparente "Agfa"	8mm	1956	Bormio II 1956	Titolo e data scritti a penna sulla scatolina.	15m	no
HM-MAJOSAL-0031 AA	Scatolina arancione "Agfa", carter plastica nero "Ferrania"	8mm	1956	Compleanno 1956 di Alessandro. Roma V. Mario Romagnoli 12. Giardino Zoologico. Merlino (Comiso)	Compleanno Alessandro 23 Settembre (1954). Via Mario Romagnoli 12: casa di Nonna Sara a Roma. Merlino: possesso di Nonno Biagio. Titolo e data scritti a penna sulla scatolina.	15m	no
HM-MAJOSAL-0032 AA	Scatolina arancione "Agfacolor" 2x8, carte plastica trasparente "Agfa"	8mm	1960	Villa Schesie. 1960 15 Settembre. Villa Arole. Chalet.	Titolo e data scritti a penna sulla scatolina.	15m	no
HM-MAJOSAL-0033 AA	Scatolina arancione "Agfacolor" 2x8, carter plastica nero "Ferrania"	8mm	1962	[illegibile] [1962]	Titolo e data scritti a penna sulla scatolina. 09.11.1965 scritto a matita e sbarrato. Scritta illegibile	15m	no
HM-MAJOSAL-0034 AA	Scatola verde "Ferrania" 2x8mm, carter plastica arancione "Agfa"	8mm	circa 1962	Bormio. Cresima e comunione di Alessandro. [Nipote di zia Lina]	Titolo scritto a penna sulla scatolina. Data dedotta da dati anagrafici (Alessandro è del 54 e fa la comunione a 8 anni circa. Pellicola sviluppata nel 1962. Varie scritte di difficile lettura.	15m	no
HM-MAJOSAL-0035 AA	Scatola verde "Ferrania" 2x8mm, carter plastica nera "Ferrania"	8mm	1962	Bormio 9 Settembre 1962. [illegibile]	Titolo scritto a matita sulla scatolina. Varie scritte di difficile lettura.	15m	no
HM-MAJOSAL-0036AA	Scatola verde "Ferrania" 2x8mm, carter plastica nera "Ferrania"	8mm	1962	18 IX 62. Bormio	Titolo scritto a matita sulla scatolina.	15m	no
HM-MAJOSAL-0037 AA	Scatolina verde "Perutz", carter plastica azzurro	8mm	anni '60	senza titolo	data dedotta da timbro postale "Milano 19.7.1960"	15m	no
HM-MAJOSAL-0038 AA	scatolina verde "Ferrania" 2x8mm,	8mm	anni '60	senza titolo	data dedotta da scadenza "4-1960"	15m	no
HM-MAJOSAL-0039 AA	scatolina rossa "ferraniacolor" 2x8mm, carter plastica nera "Ferrania"	8mm	anni '60	senza titolo	data dedotta da scadenza "10 - 1961". PELLICOLA QUASI INTERAMENTE NERA	15m	no
HM-MAJOSAL-0040 AA	scatolina verde "Ferrania" 2x8mm, carter plastica nero "Ferrania"	8mm	anni '60	senza titolo	data dedotta da scadenza "2 - 1963"	15m	no
HM-MAJOSAL-0041 AA	bustina di carta bianca e arancione "Agfa", carter plastica arancione "agfa"	8mm	1971	Funerale di Sara Majorana 6-8-1971	Titolo e data scritti a pennarello sulla bustina.	15m	no
HM-MAJOSAL-0042 AA	bustina bianca e verde 3M, copricarter plastica blu, carter plastica grigio "3M".	8mm	1971	Matrimonio di Gabriella. Nacchero. Etna.	Titolo e data scritti a penna sulla bustina. Nacchero era il gatto.	15m	no
HM-MAJOSAL-0043 AA	scatolina verde "Perutz", carter plastica nero "Kodak"	8mm	senza data	senza titolo	Scritta sulla scatolina: "Kodak".	15m	no
HM-MAJOSAL-0044 AA	scatolina bianca "Ferrania", carter metallo nero "Ferrania"	8mm	senza data	senza titolo	Scritta su scatolina illegibile.	15m	no
HM-MAJOSAL-0045 AA	scatolina bianca "Ferrania", carter plastica nera "Ferrania"	8mm	senza data	senza titolo	Scritta sulla scatolina: "Film vuoto"	15m	no
HM-MAJOSAL-0046 AA	carter metallo "Kodaskop - Acht - Spule"	8mm	senza data	senza titolo		20m	no
HM-MAJOSAL-0047 AA	carter metallo nero "Gevaert"	8mm	senza data	senza titolo		15m	no
HM-MAJOSAL-0048 AA	carter plastica nero, copricarter plastica nero	8mm	senza data	senza titolo		15m	no
HM-MAJOSAL-0049 AA	carter alluminio	8mm	senza data	senza titolo		15m	no

HM-MAJOSAL-0050 AA	scatola bianca contenente frammenti	8mm	senza data	senza titolo	Diversi pezzi di pellicola 8mm	15m	no
HM-MAJOSAL-0051 AA	scatolina latta "Pastiglie Valda"	8mm	senza data	senza titolo	Bobina senza nucleo nè carter.		no
HM-MAJOSAL-0052 AA	scatolina latta "Pastiglie Flavoran"	8mm	senza data	senza titolo	Frammento		no
HM-MAJOSAL-0053 AA	scatolina bianca "Ferrania"	8mm	senza data	senza titolo	Frammento. Scritte sulla scatola . "Catania Giugno 1946. Papà, Mamma, Angelo e Vittoria". Altre scritte illeggibili.		no
HM-MAJOSAL-0054 AA	scatolina arancione "agfacolor" 2x8mm, carter metallo 7,5M 2x8mm	8mm	senza data	senza titolo	Pellicola non esposta o sviluppata, nè tagliata (doppio8)	7,5m	no
HM-MAJOSAL-0055 KK	scatolina verde "Geloso", carter plastica trasparente "Geloso"	1/4'	senza data	Ing. Majorana	Nastro audio. Scritte a matita illeggibile. Titolo scritto a penna. Ing. Majorana è Claudio, fratello di Salvatore.		
HM-MAJOSAL-0056 KK	scatolina verde "Geloso", carter plastica trasparente "Geloso"	1/4'	senza data	Petralia Salvatore. Di Simone Via Remanti 41 CT	Nastro audio. Scritte a matita illeggibile. Titolo scritto a penna. Dubbia appartenenza al fondo.		

FONDO MASTCOR

N° Inv	Note contenitore	Formato	Anno	Titolo originale	Note	Lunghezza in m	Sonoro
HM MASTCOR 0001 AA	Carter plastica rosso "Agfa"	8mm	1965	Natale '65	Titolo e data scritti su elastico che avvolge bobina	15m	no
HM MASTCOR 0002 AA	Carter plastica rosso "Agfa"	8mm	1965	Natale 1965	Titolo e data scritti su elastico che avvolge bobina. Presente etichetta adesiva con su scritto "2".	15m	no
HM MASTCOR 0003 AA	Carter plastica rosso "Agfa"	8mm	1967	9 - 1 - 67	Titolo/data scritto a matita sul carter	15m	no
HM MASTCOR 0004 AA	Copricarter plastica giallo "Kodak", carter plastica grigio "Kodak"	8mm	1967	Compleanno Anna 6 - 2 - 1967. Campagna	Titolo e data scritti a matita sul copricarter e a penna su etichetta adesiva. Sull'etichetta adesiva scritto anche "6".	15m	no
HM MASTCOR 0005 AA	Copricarter plastica giallo "Kodak", carter plastica rosso "Agfa"	8mm	senza data	Nunzia e Franco. Fidanzamento	Titolo corredato da cuoricini scritto su copricarter. Presente etichetta adesiva con scritto "N 3".	15m	no
HM MASTCOR 0006 AA	Copricarter plastica giallo "Kodak", carter plastica grigio "Kodak"	8mm	senza data	Pino e Luciana. Nunzia e Franco. Siracusa	Titolo scritto a matita sia sul copricarter che sul carter.	15m	no
HM MASTCOR 0007 AA	Carter plastica rosso "Agfa"	8mm	senza data	Onomastico Nina	Titolo scritto su etichetta adesiva. Sull'etichetta è scritto anche "7".	15m	no
HM MASTCOR 0008 AA	Copricarter plastica blu "Agfa", carter plastica rosso "Agfa".	8mm	senza data	25 Aprile. Gita a [Linguaglossa]	Titolo scritto in parte su etichetta adesiva attaccata al copricarter, in parte con graffi sul copricarter.	15m	no
HM MASTCOR 0009 AA	Copricarter plastica giallo "Kodak", carter plastica grigio "Kodak"	8mm	senza data	Mastropasqua. Siracusa [P.N.L.F.]	Titolo scritto a matita su copricarter. Presente etichetta adesiva con su scritto "9". In parte copre titolo.	15m	no

HM MASTCOR 0010 AA	Copricarter plastica blu "Agfa", carter plastica nero.	8mm	senza data	Compleanno di Zia Netta	Titolo scritto a matita su copricarter. Presente etichetta adesiva con su scritto "10". In parte copre titolo.	15m	no
HM MASTCOR 0011 AA	Copricarter plastica blu "Agfa", carter plastica rosso "Agfa".	8mm	senza data	Compleanno di Nina	Titolo e data scritti su elastico che avvolge bobina. Presente etichetta adesiva con su scritto "N 11".	15m	no
HM MASTCOR 0012 AA	Copricarter plastica blu "Agfa", carter plastica nero.	8mm	senza data	Compleanno [Netta]	Titolo scritto con graffi su copricarter. Presente etichetta adesiva con su scritto "N. 12". In parte copre titolo, poco leggibile.	15m	no
HM MASTCOR 0013 AA	Copricarter plastica blu "Agfa", carter plastica nero.	8mm	senza data	25 Aprile. Compleanno [Mamma]	Titolo scritto a matita su copricarter. Presente etichetta adesiva con su scritto "N. 14". In parte copre titolo, poco leggibile.		
HM MASTCOR 0014 AA	Copricarter plastica grigio "BC ITALIANA", carter plastica trasparente	8mm	1964	INTER - DINAMO 6 - 0	EDIZIONE. Titolo letto nei cartelli nei primi fotogrammi. La partita Tra Inter e Dinamo Bucarest finito 6 a 0 risale al 11/11/64.		

FONDO PUGLANT

N° Inv	Note contenitore	Formato	Anno	Titolo originale	Note	Lunghezza in m	Sonoro
HM PUGLANT 0001	Scatola cartone grigia "Optex"; contenitore plastica grigio "Optex"; carter 120m plastica trasparente	8mm	nd	Etna - neve. Siracusa	SINDROME ACETO GRAVE. Titolo scritto su etichetta attaccata al contenitore. Sulla scatola è invece scritto "S. Agata". Dall'altro lato "1°". L'elemento 0002 riporta il titolo del 0001 sulla scatola. L'elemento 000 riporta "S. Agata" sulla scatola.	90m	no
HM PUGLANT 0002	Scatola cartone grigia "Optex"; contenitore plastica grigio "Optex"; carter 120m plastica trasparente	8mm	nd	Vecchi - S. [non leggibile]	SINDROME ACETO INIZIALE. Titolo scritto su etichetta attaccata al contenitore. Sulla scatola è invece scritto "Etna - neve - lava - Siracusa - Messina", titolo dell'elemento 0001. È scritto anche "2°". Dall'altro lato "Cenerentola carnevale e varie", cancellato. L'elemento 0003 riporta il titolo del 0002 sulla scatola.	120m	no
HM PUGLANT 0003	Scatola cartone verde e bianca "Optex"; carter plastica grigio "Optex"; carter plastica trasparente	8mm	nd	Primi. S. Agata.	Titolo scritto su etichetta attaccata al contenitore. Sulla scatola è scritto "Roma e comunione", cancellato.	120m	no
HM PUGLANT 0004	Scatola cartone verde e bianca "Optex"; carter plastica verde "Optex"; carter plastica trasparente	8mm	nd	Cenerentola e carnevale	Titolo scritto su scatola e su etichetta attaccata al contenitore.	120m	no
HM PUGLANT 0005	Contenitore a libro verde e bianco in plastica; carter 60m plastica trasparente "grasso"	8mm	nd	Spiaggia- Melina, Tano e lava etna [illegibile] (1)	Inserita nello stesso contenitore a libro con l'elemento 0006. Titoli scritti uno su una linguetta di cartoncino dentro la custodia, l'altro scritto a penna sulla plastica dell'alloggio interno del contenitore.	60m	no
HM PUGLANT 0006	Contenitore a libro verde e bianco in plastica; carter 60m plastica trasparente "grasso"	8mm	nd	Melina, Tano e lava etna [illegibile] (2)	Inserita nello stesso contenitore a libro con l'elemento 0005. Titolo scritto a penna sulla plastica dell'alloggio interno del contenitore.	30m	no
HM PUGLANT 0007	Scatola cartone verde e bianca "Optex"; carter plastica grigio "BC Italiana"; carter 120m plastica trasparente	S8	1984	25° matrimonio [suoceri] - 25 Aprile 1984	Titolo e data scritti sulla scatola	15m	no
HM PUGLANT 0008	Scatola cartone verde e bianca "Optex"; carter plastica verde "Optex"; carter plastica trasparente	S8	nd	AOSTA	Titolo scritto sulla scatola. (La scatola però potrebbe appartenere in realtà al film contenuto nell'elemento 0009)	120m	no
HM PUGLANT 0009	Scatola cartone verde e bianca "Optex"; carter plastica verde "Optex"; carter plastica trasparente	S8	nd	DALL'ALCANTARA AD AOSTA	Titolo scritto su etichetta attaccata al contenitore. Sulla scatola è scritto "18 anni di [illegibile] + 18 anni e cresima [illegibile].	120m	no

HM PUGLANT 0010	Scatola cartone bianca e verde "Marine"; custodia plastica bianca con tappo trasparente; carter plastica grigio "Marine"	S8	nd	Comunione Emanuele - Cresima Rita - Gita a Roma	Titolo scritto sulla scatola.	120m	no
HM PUGLANT 0011	Scatola cartone bianca e verde "Marine"; custodia plastica bianca e nera "Marine"; carter plastica grigio "Marine"	S8	nd	nd		120m	no
HM PUGLANT 0012	Contentitore plastica grigio con tappo trasparente "Hermetic"; carter 120m plastica trasparente "Muri"	S8	nd	nd	SINDROME ACETO AVANZATS	90m	no

FONDO PULVFAM

N° Inv	Note contenitore	Formato	Anno	Titolo originale	Note	Lunghezza in m	Sonoro
HM PULVFAM 0001 AA	Contenitore plastica grigio e trasparente "grasso", carter plastica trasparente "grasso"	8mm	1951	Fam. Fichera	Titolo e data riportati su etichetta adesiva attaccata al contenitore. Scritto anche "N. 3" corrispondente all'inventariazione fatta dal donatore.. Titolo scritto anche su fogliettino di carta dentro al contenitore.	60m	No
HM PULVFAM 0002 AA	Contenitore plastica grigio e trasparente "grasso", carter plastica trasparente "grasso"	8mm	1951 - 1955	1951/1955 Fam. Fichera [Giarre]	Titolo e date riportati su etichetta adesiva attaccata al contenitore. Scritto anche "N. 2" corrispondente all'inventariazione fatta dal donatore.. Titolo scritto anche su fogliettino di carta dentro al contenitore.	120m	no
HM PULVFAM 0003 AA	Contenitore plastica grigio e trasparente "grasso", carter plastica trasparente "grasso"	8mm	1954 - 1955	1954/55 - Bianco e nero Gita a Roma Giarre Viagrande Matrimonio Mariuccia Inauguraz. sede IACP	Titolo e date scritti su foglietto scritto a macchina inserito nel contenitore. Data riportata anche su due etichette adesive attaccate al contenitore. Scritto anche "N. 1" corrispondente all'inventariazione fatta dal donatore.	120m	no
HM PULVFAM 0004 AA	Contenitore plastica grigio rotondo "FINS Milano", carter plastica grigio "FINS Milano"	8mm	1962	1962 - Bianco e nero Fondahcello Viagrande Acitrezza Viagrande Plaia Viagrande Etna	Titolo e date scritti su foglietto scritto a macchina inserito nel contenitore. Data riportata anche su due etichette adesive attaccate al contenitore. Scritto anche "N. 4" corrispondente all'inventariazione fatta dal donatore.	120m	no
HM PULVFAM 0005 AA	Contenitore plastica grigio rotondo "FINS Milano", carter plastica grigio "FINS Milano"	8mm	1962	Luglio-Agosto 1962	Titolo e data scritti su etichetta adesiva attaccata al contenitore. CONTIENE FILM DI EDIZIONE		
HM PULVFAM 0006 AA	Contenitore plastica grigio e trasparente "grasso", carter plastica trasparente "grasso"	8mm	1963	1963 - a colori Fondachello Plaia Viagrande	Data (1963) riportata su etichetta laterale contenitore, antecedente alle altre. Titolo e data (1962) scritti su foglietto scritto a macchina inserito nel contenitore. Data (1962) riportata anche su etichetta adesiva attaccata al contenitore. Scritto anche "N. 4" corrispondente all'inventariazione fatta dal donatore.	120m	no
HM PULVFAM 0007 AA	Contenitore plastica grigio e trasparente "grasso", carter plastica trasparente "grasso"	8mm	1964	1964 - a colori Matrimonio Francesca Praia a mare Messina Riposto Siracusa Fondachello Viagrande	Titolo e date scritti su foglietto scritto a macchina inserito nel contenitore. Data riportata anche su due etichette adesive attaccate al contenitore. Scritto anche "N. 8" corrispondente all'inventariazione fatta dal donatore.	120m	no

HM PULVFAM 0008 AA	Contenitore plastica grigio e trasparente "grasso", carter plastica trasparente "grasso"	8mm	1964	1964 - Bianco e nero, A Colori Viagrande Compleanno Etna Viagrande	Titolo e date scritti su foglietto scritto a macchina inserito nel contenitore. Data riportata anche su etichetta adesiva attaccata al contenitore. Scritto anche "N. 9" corrispondente all'inventariazione fatta dal donatore.	60m	no
HM PULVFAM 0009 AA	Contenitore plastica grigio e trasparente "grasso", carter plastica trasparente "grasso"	8mm	1964 - 1970	1970 Tunisia Tardaria Nicolosi Viagrande Matrimonio zia Alda (Catania) 13/06/64 I liceo Cutelli sez A (Catania)	Titoli e date scritti su foglietto scritto a mano inserito nel contenitore e su inventario donatore. Data riportata anche su etichetta adesiva attaccata al contenitore. Scritto anche "N. 12" corrispondente all'inventariazione fatta dal donatore.		
HM PULVFAM 0010 AA	Contenitore plastica grigio e trasparente "grasso", carter plastica trasparente "grasso"	8mm	1965	1965 Lipari Forza Agrò Messina Milia Viagrande	Data(1965) riportata su etichetta laterale contenitore, antecedente alle altre. Titolo ripreso da inventario fatto dal donatore.. Data (1963) riportata anche su etichetta adesiva attaccata al contenitore. Scritto anche "N. 4" corrispondente all'inventariazione fatta dal donatore. Presente post it con su scritto "Verso la fine Spitfire".	120m	no
HM PULVFAM 0011 AA	Contenitore plastica grigio e trasparente "grasso", carter plastica trasparente "grasso"	8mm	1965 - 1967	1965/67 - a colori 1965 - Schisò (Ciccio, Franca) 1965 - Milia (Luccio, Franca, zie) 1966 - Pasqua a Roma 1966 - Targa Florio 1966 - Milia (Franca, Luccio, Gianni e Teresa Fichera) 1966 - Tardaria (Fichera, Francesca)	Titolo e date scritti su foglietto scritto a macchina inserito nel contenitore e su inventario donatore. Data riportata anche su etichetta adesiva attaccata al contenitore. Scritto anche "N. 10" corrispondente all'inventariazione fatta dal donatore.	120m	no
HM PULVFAM 0012 Bm	Contenitore plastica grigio "optex", carter plastica trasparente "ROLLPLEX"	Super8	1969	6 - 12 -1969 Matrimonio Guido e Graziella	Titolo e data scritti con etichettatrice su contenitore (cancellato e poco leggibile). Riportati anche su due etichette adesive attaccate al contenitore. Scritto anche "N. 11" corrispondente a inventariazione fatta dal donatore.	120m	Si
HM PULVFAM 0013 Bm	Contenitore plastica blu e trasparente; carter plastica trasparente "R"	Super8	1976	Via Vaccaro 1977	Titolo scritto su etichetta adesiva attaccata al carter; titolo e data scritti su etichetta adesiva attaccata al contenitore. Scritto anche "N. 13" corrispondente a inventariazione fatta dal donatore.	120m	Si
HM PULVFAM 0014 Bm	Contenitore plastica blu e trasparente; carter plastica trasparente "R"	Super8	1977	03/07/77 - Nicolosi (Casa nonni Fichera, viale della Regione) Luglio - Viagrande (Giovanna) Agosto - Nicolosi (Santa Nicola)(Nica e Vittorio Perla a cena) 22/08/77 - Etna (Crateri Silvestri - Giovanna, Graziella, Ernesto e Antonio, Mario ed Ernesto) 18/09/77 - Trecastagni (A Pranzo da Ciccio. Papà, De Maria, ecc.) 22/10/77 - Nicolosi (Santa Nicola)(Nonnina, nonni Fichera, Melita e Giovanna) 12/12/77 - Catania (Compleanno di Ernesto - Nonno Ernesto, nonni Fichera, Nina, Giovanna, Ciccio, fam.	Titolo ricavato da inventario fatto dal donatore. Data scritta su etichetta adesiva attaccata al carter e su etichetta adesiva attaccata al contenitore. Scritto anche "N. 13" corrispondente a inventariazione fatta dal donatore.	120m	Si

				Catania e Marletta, vari bambini)			
HM PULVFAM 0015 Bm	Contenitore a libro plastica rosso e bianco; carter plastica trasparente "grasso"	Super8	1978	5/2 - 78 Carnevale Aci Castello 19/3 - Festa in casa di Micio 26 - 3 Pasqua, Pranzo di Pasqua Matrimonio Roberto e Rita	Stesso contenitore dell'elemento 0016. Data scritta su diverse etichette adesive attaccate al contenitore. Titolo scritto a mano su foglietto attaccato al contenitore. Su etichetta rotonda scritto anche "N. 15", corrispondente all'inventariazione fatta dal donatore. Presente altra ticchetta con su scritto "N.1" (legato al contenitore degli elementi 0017 e 0018).	60m	Si
HM PULVFAM 0016 Bm	Contenitore a libro plastica rosso e bianco; carter plastica trasparente "grasso"	Super8	1978	7-6 - Ultimo giorno di Scuola di Ernesto. Lezione di Inglese luglio - Viagrande - Villa di Luccio 12 - 8 - Brucoli	"Stesso contenitore dell'elemento 0015. Data scritta su diverse etichette adesive attaccate al contenitore. Titolo scritto a mano su foglietto attaccato al contenitore. Su etichetta rotonda scritto anche "N. 16", corrispondente all'inventariazione fatta dal donatore. Presente altra ticchetta con su scritto "N.1" (legato al contenitore degli elementi 0017 e 0018). Presente anche la scritta, cancellata: 27/30 - Sampieri (Scicli).	60m	Si
HM PULVFAM 0017 Bm	Contenitore a libro plastica rosso e bianco; carter plastica trasparente "grasso"	Super8	1978	27/30 Agosto 1978 - Sampieri (Scicli) 12 - dicembre - Compleanno di Ernesto 25 Dicembre - Natale 1978 - Scambio dei doni 26 Dic - Zio Mario e Ciccio 31/12 - Notte di Capodanno	"Stesso contenitore dell'elemento 0018. Data scritta su diverse etichette adesive attaccate al contenitore. Titolo scritto a mano su foglietto attaccato al contenitore. Su etichetta rotonda scritto anche "N. 17", corrispondente all'inventariazione fatta dal donatore. Presente altra ticchetta con su scritto "N.2" (legato al contenitore degli elementi 0015 e 0016).	60m	Si
HM PULVFAM 0018 BB	Contenitore a libro plastica rosso e bianco; carter plastica trasparente "grasso"	Super8	1979 - 1980	1979 - Illuminazione di S. Agata 4 - 5 - 1980 - Comunione di Ernesto	"Stesso contenitore dell'elemento 0017. Data scritta su diverse etichette adesive attaccate al contenitore. Titolo scritto a mano su foglietto attaccato al contenitore. Su etichetta rotonda scritto anche "N. 18", corrispondente all'inventariazione fatta dal donatore. Presente altra ticchetta con su scritto "N.2" (legato al contenitore degli elementi 0015 e 0016).	60m	no
HM PULVFAM 0019 BB	Scatola nera "BC Italiana", contenitore a libro plastica rosso e bianco; carter plastica trasparente "grasso"	Super8	1981	1981 Gita con camper (muto) Compleanno di Ernesto (Sonoro) 31 Dicembre	Titolo e data scritti su foglietto scritto a mano inserito dentro al contenitore. Adesivo sulla scatola con su scritta date e "N.20", riferito all'inventariazione fatta dal donatore, ma non corrispondente all'elemento il riportato (corrisponde invece al N. 19).	60m	Si
HM PULVFAM 0020 BB	Scatola verde e bianca "S asmatic" 8mm, carter plastica trasparente "S"	Super8	senza data	Cresima di Ernesto	Titolo scritto sul retro della scatola	60m	Si
	Contenitore plastica trasparente e grigio; carter plastica arancione "grasso"	Super8	senza data	Senza titolo	Presente solo un fogliettino con su scritto "Super8". Film di edizione (due super pierpiedi quasi plating)	60m	Si

FONDO RICCFIL

N° Inv	Note contenitore	Formato	Anno	Titolo originale	Note	Lunghezza in m	Sonoro
HMRICCFIL-0001AA	Copricarter in plastica gialla Kodak, carter in plastica nera 3M da 15 metri	8 mm		Matrimonio Mariolina	Titolo scritto a penna rossa sul copricarter	15	no
HMRICCFIL-0002BB	Carter in plastica nera da 15 metri	Super 8				15	no
HMRICCFIL-0003BB	Copricarter in plastica gialla Kodak, carter in plastica nera da 15 metri	Super 8				12	no
HMRICCFIL-0004BB	Copricarter in plastica nera, carter in plastica nera da 15 metri	Super 8				12	no
HMRICCFIL-0005BB	Copricarter in plastica gialla Kodak, carter in plastica nera da 15 metri	Super 8				15	no
HMRICCFIL-0006BB	Copricarter in plastica gialla Kodak, carter in plastica nera da 15 metri	Super 8				12	no
HMRICCFIL-0007BB	Copricarter in plastica gialla Kodak, carter in plastica nera da 15 metri	Super 8				15	no
HMRICCFIL-0008BB	Copricarter in plastica gialla Kodak, carter in plastica nera da 15 metri	Super 8				15	no
HMRICCFIL-0009BB	Copricarter in plastica nera, carter in plastica nera da 15 metri	Super 8				12	no

FONDO RIMIEMA

N° Inv	Note contenitore	Formato	Anno	Titolo originale	Note	Lunghezza in m	Sonoro
HM RIMIEMA 0001	Bustina di carta gialla "Kodak"; copricarter plastica giallo; carter plastica grigio "Kodak"	8mm	nd	Visita diga + Arrivo stefano e Acitrezza	Titolo scritto sulla busta. Scritta sulla busta, dall'altro lato "DA GIRARE. Elemento inserito nella stessa busta con 0002.	15m	no
HM RIMIEMA 0002	Bustina di carta gialla "Kodak"; copricarter plastica rosso "Agfa"	8mm	nd	V NOZZE MENA RO	Titolo scritto su elastico attorno alla bobina. Scritta sulla busta, dall'altro lato "DA GIRARE. Elemento inserito nella stessa busta con 0001.	15m	no
HM RIMIEMA 0003	Copricarter plastica blu "Agfa", carter plastica rosso "Agfa"	8mm	nd	NA + CT PEL	Titolo scritto su elastico attorno alla bobina.	15m	no
HM RIMIEMA 0004	Carter plastica rosso "Agfa"	8mm	nd	TROPEA - AGNONE	Titolo scritto su elastico attorno alla bobina.	15m	no
HM RIMIEMA 0005	Carter 120m plastica nero	8mm	nd	nd		75m	no
HM RIMIEMA 0006	Carter 120m plastica trasparente	8mm	nd	nd		45m	no
HM RIMIEMA 0007	Contenitore plastica grigio con coperchio trasparente "Grasso"; Carter 120m plastica trasparente	8mm	nd	nd		15m	no
HM RIMIEMA 0008	carter plastica grigio "Kodak"	8mm	nd	nd		15m	no
HM RIMIEMA 0009	carter plastica arancione "Agfa"	8mm	nd	nd		15m	no

HM RIMIEMA 0010	Copricarter plastica blu "Agfa", carter plastica rosso "Agfa"	8mm	nd	nd		15m	no
HM RIMIEMA 0011	Copricarter plastica blu "Agfa", carter plastica rosso "Agfa"	8mm	nd	nd		15m	no
HM RIMIEMA 0012	Copricarter plastica blu "Agfa", carter plastica rosso "Agfa"	8mm	nd	nd		15m	no
HM RIMIEMA 0013	Bustina di carta arancione e bianca "Agfa"; copricarter plastica blu "Agfa", carter plastica rosso "Agfa"	8mm	nd	nd	Tenuta insieme all'elemento 0013 (Super8)	15m	no
HM RIMIEMA 0014	Carter plastica rosso	8mm	nd	Bambi si innamora.	Film d'Edizione (Bambi si innamora). Titolo letto su un frame.	60m	no
HM RIMIEMA 0015	Bustina di carta arancione e bianca "Agfa"; copricarter plastica nero; carter plastica rosso	S8	1971	Bambini a Battiate, Natale '71.	Titolo e data scritti sulla busta. Tenuta insieme all'elemento 0015 (8mm)	15	no
HM RIMIEMA 0016	Busta di carta bianca "ARPA". Copricarter plastica gialla "Kodak"; carter plastica rosso.	S8	1975	Magnolia 75 Aprile. Stefania	Titolo e data scritti sulla busta. Tenuto insieme all'elemento 0020.	15m	no
HM RIMIEMA 0017	Bustina di carta gialla "Kodak"; copricarter plastica nero; carter plastica nero	S8	1979	S. Giuseppe 1979	Titolo e data scritti sulla busta.	15m	no
HM RIMIEMA 0018	Bustina di carta gialla "Kodak"; copricarter plastica nero; carter plastica nero	S8	1979	Pasqua 79 Roma + S. Giuseppe	Titolo e data scritti sulla busta.	15m	no
HM RIMIEMA 0019	Bustina di carta gialla "Kodak"; copricarter plastica nero; carter plastica nero	S8	1979	Roma Pasqua 79. Zoo	Titolo e data scritti sulla busta. Presente la scritta "3"	15m	no
HM RIMIEMA 0020	Busta di carta bianca "ARPA". copricarter plastica nero; carter plastica nero	S8	ND	CT Stefania piccola.	Titolo scritto sulla busta. Tenuto insieme all'elemento 0020.	15m	no
HM RIMIEMA 0021	Bustina di carta gialla "Kodak"; copricarter plastica nero; carter plastica nero	S8	ND	nd	Busta pinzettata insieme a quella dell'elemento 0022.	15m	no
HM RIMIEMA 0022	Bustina di carta gialla "Kodak"; copricarter plastica nero; carter plastica nero	S8	ND	nd	Busta pinzettata insieme a quella dell'elemento 0021	15m	no
HM RIMIEMA 0023	Scatola di cartoncino nero "BC ITALIANA"; contenitore plastica grigio "BC ITALIANA"; carter plastica trasparente 120m "BC ITALIANA"	S8	ND	nd		60m	si
HM RIMIEMA 0024	Bustina di carta arancione e bianca "Agfa"; carter plastica nera	S8	nd	nd	Scritta sulla busta "Espresso"	15m	no

HM RIMIEMA 0025	Bustina di carta arancione e bianca "Agfa"; carter plastica nera	S8	nd	nd	Scritta sulla busta "Espresso"	15m	no
HM RIMIEMA 0026	Bustina di carta arancione e bianca "Agfa"; carter plastica nera	S8	nd	Magnolia. Stefania piccola. Festa Viviana e Stefano Battati	Titolo scritto sulla busta. Sulla busta scritto "Sig. Giuffrida"	15m	no
HM RIMIEMA 0027	Carter plastica verde/giallo.	s8	nd	I wanna be like you	Film d'Edizione (I wanna be like you). Titolo letto su un frame.	15m	no
HM RIMIEMA 0028	Caricatore S8	S8	ND	ND	Caricatore non sviluppato	15m	

FONDO SALUFRA

N° Inv	Note contenitore	Formato	Anno	Titolo originale	Note	Lunghezza in m	Sonoro
HM SALUFRA 0001 AA	Contenitore plastica grigio e trasparente "grasso", carter plastica trasparente "grasso"	8mm	1969	Kenya 1969	Titolo riportato su etichetta adesiva attaccata al contenitore	60m	No
HM SALUFRA 0002 AA	Contenitore plastica grigio "SICILFOTO ENZO DI GIORGIO CATANIA" (Etichettato "ROLLPLEX"), carter plastica trasparente "ROLLPLEX"	8mm	1970	Marzo 1970 Amazzonia	Titolo e data riportati su etichetta adesiva attaccata al contenitore	60m	No
HM SALUFRA 0003 AA	Copricarter plastica giallo "Kodak", carter plastica grigio "Kodak"	8mm	1971	Venezia 1971	Titolo e data riportati su etichetta adesiva attaccata al copricarter	15m	No
HM SALUFRA 0004 AA	Copricarter plastica giallo "Kodak", carter plastica arancione "Agfa"	8mm	1974	Giuseppe 1974	Titolo e data riportati su etichetta adesiva attaccata al carter	15m	No
HM SALUFRA 0005 AA	Copricarter plastica giallo "Kodak", carter plastica verde "Perutz"	8mm	1975	Naxos 75	Titolo e data riportati su etichetta adesiva attaccata al copricarter e a penna sul carter.	15m	No
HM SALUFRA 0006 AA	Copricarter plastica giallo "Kodak", carter plastica grigio "Kodak"	8mm	senza data	Alitalia	Titolo riportato su etichetta adesiva attaccata al copricarter e a penna sul carter.	15m	No
HM SALUFRA 0007 AA	Copricarter plastica giallo "Kodak", carter plastica grigio "Kodak"	8mm	senza data	Cortina	Titolo riportato su etichetta adesiva attaccata al copricarter e a penna sul carter.	15m	No
HM SALUFRA 0008 AA	Copricarter plastica giallo "Kodak", carter plastica grigio "Kodak"	8mm	senza data	Metti	Titolo riportato su etichetta adesiva al carter.	15m	No
HM SALUFRA 0009 AA	Contenitore latta grigio rotondo "FINS MILANO"; carter metallo "FINS MILANO"	8mm	senza data	Africa	Titolo riportato su etichetta adesiva attaccata al contenitore.	120m	No

HM SALUFRA 0010 AA	Contenitore latta grigio rotondo "FINS MILANO"; carter metallo "FINS MILANO"	8mm	senza data	Hawai	Titolo riportato su etichetta adesiva attaccata al contenitore.	120m	No
HM SALUFRA 0011 AA	Contenitore plastica grigio e trasparente, carter plastica trasparente "grasso"	8mm	senza data	Isole Baleari	Titolo riportato su etichetta adesiva attaccata al contenitore.	60m	No
HM SALUFRA 0012 AA	Scatola protettiva bianca, contenitore plastica grigio "BC Italiana"	8mm	senza data	senza titolo		60m	No
HM SALUFRA 0013 BB	Contenitore plastica grigio e trasparente, carter plastica trasparente "FLORENTIA"	Super8	senza data	Eugenia e Rachele Brasile	Titolo riportato su etichetta adesiva attaccata al contenitore.	60m	No
HM SALUFRA 0014 KK	Carter plastica grigio "techno film"	1/4" audio	senza data	senza titolo		15m	Si
	VUOTO Carter plastica grigio "Kodak"		senza data	Brasile	VUOTO Titolo riportato su etichetta adesiva attaccata al carter.		
	VUOTO Copricarter plastica giallo "Kodak", carter plastica grigio "Kodak"		senza data	Piana 1968	VUOTO Titolo e data riportati su etichetta adesiva attaccata al copricarter e a penna sul carter.		
	VUOTO Carter plastica grigio "Kodak"		senza data	Troina 1968	VUOTO Titolo riportato su etichetta adesiva attaccata al carter.		
	VUOTO Copricarter plastica giallo "Kodak", carter plastica grigio "Kodak"		senza data	Africa 71	VUOTO Titolo riportato su etichetta adesiva attaccata al carter.		
	VUOTO Copricarter plastica giallo "Kodak", carter plastica grigio "Kodak"		senza data	Eruzione Etna	VUOTO Titolo e data riportati su etichetta adesiva attaccata al copricarter e a penna sul carter.		

FONDO SALUMAR

N° Inv	Note contenitore	Formato	Anno	Titolo originale	Note	Lunghezza in m	Sonoro
HM SALUMAR 0001 AA	Contenitore plastica grigio e trasparente "grasso", carter plastica trasparente "grasso"	8mm	1973	30/7/73	Titolo/data scritto su etichetta attaccata al carter.	120m	no
HM SALUMAR 0002 AA	Contenitore plastica grigio "ROLLPLEX", carter plastica trasparente	8mm	1973-1975	Matrimonio Moggi - Giuseppe da piccolo	<p>Titolo scritto con pennarello rosso su contenitore. Etichetta lato contenitore: "32". Data scritta su biglietto scritto a macchina trovato incastrato dentro al contenitore:</p> <p>SCATOLA N.32</p> <p>30.7.1973 Matrimonio Meggy e Ciccio</p> <p>Pasqua '74 Sicilia e Meggy</p> <p>Agosto '74 Beppino Saluzzo</p> <p>Novembre '74 Beppino Saluzzo</p> <p>6.1.1975 Cortina - Beppino</p> <p>Gennaio 1975 Cortina Beppino</p> <p>Maggio 1975 Sicilia Centrale - viaggio per Cefalù</p> <p>Giugno 1975 Beppino - Taormina - Troina - Vogalonga - Venezia - Beppino</p> <p>Agosto 1975 Braies - Dobbiaco</p>		

FONDO TORRLUI

N° Inv	Note contenitore	Formato	Anno	Titolo originale	Note	Lunghezza in m	Sonoro
HM TORRLUI 0001 AA	Busta da lettere rossa carta ruvida; carter plastica nero	8mm	senza data	senza titolo		15m	no
HM TORRLUI 0002 AA	Copricarter plastica nero, carter plastica nero	8mm	senza data	senza titolo		15m	no
HM TORRLUI 0003 AA	Copricarter plastica nero, carter plastica nero	8mm	senza data	senza titolo		15m	no
HM TORRLUI 0004 AA	Copricarter plastica nero, carter plastica nero	8mm	senza data	senza titolo		15m	no
HM TORRLUI 0005 AA	Copricarter plastica giallo "Kodak", carter plastica nero	8mm	senza data	senza titolo		15m	no
HM TORRLUI 0006 AA	Copricarter plastica giallo "Kodak", carter plastica nero	8mm	senza data	senza titolo		15m	no
HM TORRLUI 0007 AA	Copricarter plastica giallo "Kodak", carter plastica grigio "Kodak"	8mm	senza data	senza titolo		15m	no
HM TORRLUI 0008 AA	Copricarter plastica giallo "Kodak", carter plastica grigio "Kodak"	8mm	senza data	senza titolo		15m	no
HM TORRLUI 0009 BB	Contenitore plastica grigio "ROLLPLEX", carter plastica trasparente	Super8	1972	6-16 Agosto 1972 Gita - Bruxelles - Londra - Parigi	Titolo e data scritti su etichetta adesiva attaccata a contenitore.	120m	no

HM TORRLUI 0010 BB	Scatola verde e bianca "Optex", contenitore plastica verde "Optex", carter plastica trasparente	Super8	1972	Agosto 1972 Trieste - Venezia	Titolo e data scritti su etichetta adesiva attaccata a contenitore.	60m	no
HM TORRLUI 0011 BB	Contenitore plastica grigio "BC Italiana", carter plastica trasparente	Super8	1977	15 - 21 Agosto 1977 Istanbul	Titolo e data scritti su etichetta adesiva attaccata a contenitore.	120m	no
HM TORRLUI 0012 BB	Bustina gialla "Kodak", copricarter plastica nero, carter plastica nero	Super8	Senza data	Con salvo	Titolo scritto a mano sulla bustina	15m	no

BIBLIOGRAFIA

- S. Aasman, *Saving Private Reels: Archival Practices and Digital Memories (Formerly Known as Home Movies) in the Digital Age*, in L. Rascaroli, G. Young, B. Monahan (a cura di), *Amateur Filmmaking: The Home Movie, the Archive, the Web*, Londra–New York, Bloomsbury, 2014.
- R. van den Akker, A. Gibbons, T. Vermeulen (a cura di), *Metamodernism. Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism*, Londra, Rowman & Littlefield, 2017.
- Association Européenne Inedits, *Jubilee Book. Rencontres autour des Inedits. Essays on amateur film*, Charleroi, Nancy Kapstein, 1997.
- R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Parigi, Éditions du Seuil, 1953.
- ., *Rhétorique de l'image*, in «Communications», 4, 1964.
- ., *La chambre claire. Note sur la photographie*, Parigi, Éditions du Seuil, 1980.
- J. A. Bastian, *Owning Memory. How n Caribbean Community Lost its Archives and Found Its History*, Westport Conn. e Londra, Libraries Unlimited, 2003.
- J. A. Bastian, B. Alexander (a cura di), *Community Archives: The Shaping of Memory*, London, Facet Publishing, 2009.
- A. Bazin, *Che cos'è il cinema?*, trad. it. di A. Aprà, Milano, Garzanti, 1973.
- W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in W. Benjamin, tr. it. di E. Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino, Einaudi, 1966 [ed. orig. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1935].
- ., *Tesi di Filosofia della storia*, in W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, tr. it. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1962, eBook, 2013 [ed. orig. *Über den Begriff der Geschichte*, 1940].
- M. Bertozzi, *Recycled Cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Venezia, Marsilio, 2013.
- C. Bishop (a cura di), *Participation*, London – Cambridge (MA), Whitechapel – MIT Press, 2006.
- ., *Antagonism and Relational Aesthetics*, in «October», n. 110, Cambridge (MA), MIT Press, 2004.
- N. Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon, Les Presses du Réel, 1998.

- R. Braidotti, *The Posthuman*, Cambridge, Polity Press, 2013.
- S. Brakhage, *In defense of Amateur* (1967), pubblicata su «Filmmakers Newsletter» 4 (9-10), Estate 1971, ristampata in S. Brakhage, R. A. Haller (a cura di), *Brakhage Scrapbook: Collected Writings 1964–1980*, New Paltz (NY), Documentext / Anthology Film Archives, 1982.
- G. Bruno, *Atlas of emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*, New York: Verso Books, 2002.
- D. Brunow, *Curating Access to Audiovisual Heritage: Cultural Memory and Diversity in European Film Archives*, in «Image & Narrative», Vol. 18, No. 1, Aprile 2017P. Caneppele, *Sguardi privati. Teorie e prassi del cinema amatoriale*, Milano, Meltemi, 2022.
- G. Bursi, S. Venturini, *Quel che brucia (non) ritorna /What burns (never) returns. Lost and found films*, Pasian di Prato (UD), Campanotto, 2011.
- F. Cameron, S. Kenderdine (a cura di), *Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse*, Cambridge-London, The MIT Press, 2007.
- J. Campbell, *L'eroe dai mille volti*, tr. it. F. Piazza, Torino, Lindau, 2012 [Ed. orig. *The Hero with a Thousand Faces*, 1949].
- P. Caneppele, *Sguardi privati. Teorie e prassi del cinema amatoriale*, Milano, Meltemi, 2022.
- L. Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland, Londra*, Penguin, 2017 [I Ed. 1865].
- P. Carucci, M. Guercio, *Manuale di Archivistica*, Roma, Carocci, 2008.
- A. Cati, *Auto/Rappresentazioni. La messa in forma del sé nel film di famiglia*, in «Comunicazioni Sociali», n. 3, 2007.
- , *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, Milano, Vita&Pensiero, 2009.
- , *Figure del sé nel film di famiglia*, Fata Morgana, n. 15, 2011.
The Center for Home Movies, *Digitization and Access Summit, Final Report*, 2011.
- M. Caswell, *Seeing Yourself in History: Community Archives and the Fight Against Symbolic Annihilation*, in «The Public Historian», 36 (4), 2014.
- M. Caswell, M. Cifor, M. H. Ramirez, *To Suddenly Discover Yourself Existing: Uncovering the Affective Impact of Community Archives*, in «The American Archivist», 79 (1), 2016.

R. Catanese, C. Petrucci, *Rimediazione degli archivi di film: Digital Humanities e patrimonio audiovisivo*, Università degli Studi della Tuscia, «Magazén», Vol. 5, Num. 1, Giugno 2024.

L. Ceccarelli, *Italian Family Films: The Case of the Archivio Nazionale di Bologna*, in A. Cristiano, C. Coen (a cura di), *Experimental and Independent Italian Cinema Legacies and Transformations into the Twenty-First Century*, Edimburgo University Press, 2020.

P. T. Clough, J. Halley (a cura di), *The Affective Turn. Theorizing the social*, Durham, Duke University Press, 2007.

S. Combe, *Archives interdites. Les peurs françaises face à l'histoire contemporaine*, Parigi, Albin Michel, 1994.

T. Cook, *What is Past is Prologue: A History of Archival Ideas since 1898, and the Future Paradigm Shift*, in «Archivaria», n. 43, Winter 1997.

–, *Archival science and postmodernism: new formulations for old concepts*, in «Archival science» I: 3-24. 2001, Netherlands, Kluwer Academic Publishers, 2001.

– *Fashionable Nonsense or Professional Rebirth: Postmodernism and the Practice of Archives*, in «Archivaria», n. 51, Primavera 2001.

– *Evidence, Memory, Identity, and Community: Four Shifting Archival Paradigms*, in «Archival Science», vol. 13, n. 2–3, Dordrecht, Springer, 2013.

A. Cvetkovich, *An Archive of Feelings*, Durham, Duke University Press, 2003.

S. Dale, *Anyone Can Do It: Empowerment, Tradition and the Punk Underground*, London, Verso, 2012.

A. De Bernardi e P. P. D'Attorre (a cura di), *Studi sull'agricoltura*, Milano, 1994.

G. Debord, *La société du spectacle*, Parigi, Buchet-Chastel, 1967.

A. del Amo García (a cura di), *FIAF – Fédération Internationale des Archives du Film*, Film Preservation, FIAF, 2004.

G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka: Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.

G. Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Parigi, Minuit, Parigi 1968.

M. Deren, *Amateur versus Professional*, in «Movie Makers Annual», 1959, ristampato in M. Deren, Bruce R. McPherson (a cura di), *Essential Deren: Collected Writings on Film*, Kingston (NY), Documentext / McPherson & Company, 2005.

J. Derrida, *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Parigi, Galilée, 1993.

–, *Mal d'Archivio. Un'impressione freudiana*, trad. G. Scibilia, Napoli, Filema, 1996 [ed. orig. *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995].

D.Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, *Codice dei beni culturali e del paesaggio*.

T. M. Eastood, *Reflections on the Development of Archives in Canada and Australia*, in S. McKemmish, F. Upward (a cura di), *Archival Documents: Providing Accountability Through Recordkeeping*, Melbourne, 1993.

R. Edmondson, *Audiovisual Archiving: Philosophy and Principles*, Parigi, UNESCO, 2004.

T. Elsaesser, *Film History as Media Archaeology: Tracking Digital Cinema*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2016.

W. Ernst, J. Parikka, (a cura di), *Digital Memory and the Archive*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013.

N. Fairbairn, M. A. Pimpinelli, T. Ross (autori), L. Tadic (a cura di), N. Goldman (project manager), *The FIAF Moving Image Cataloguing Manual*, Bruxelles, FIAF, 2016.

L. Ferro, *Sul cinema privato – percorsi originali d'espressione e di memoria*.
S. Filippelli, *Le donne e gli home movies: il cinema di famiglia come scrittura del sé*, Pisa, ETS, 2015.

K. Fiorini (I red.), B. Menghi Sartorio (II red.), *Film amatoriali*, scheda sul sito del SIUSA - Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche, I red. 2012, II red. 2015.

A. Flinn, *Archival Activism: Independent and Community-led Archives, Radical Public History and the Heritage*, in «InterActions: UCLA Journal of Education and Information Studies», 7(2), 2011

G. Fossati, *From Grain to Pixel. The archival life of Film in Transition*, Amsterdam University Press, 2009.

M. Foucault, D. Trombadori (a cura di), *Conversazione con Michel Foucault*, Paris, fin 1978), «Il Contributo», anno IV, n° 1, Gennaio-Marzo 1980, pp. 23-84, ora in D. Defert, F. Ewald, J. Lagrange (a cura di), *Michel Foucault. Dits et écrits 1954-1988. Vol. IV 1980-1988*, Parigi, Gallimard, 1978.

– *L'archeologia del sapere*, trad. G. Bogliolo, Milano, BUR, 2009 [ed. orig. *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

J. Freeman, *Blood, Sweat & Theory: Research Through Practice in Performance*, Oxford, Libri Publishing, 2010

S. Freud, *Il disagio della civiltà*, in *Opere*, 10, tr. it. di E. Sagittario, Boringhieri, Torino 1981.

A. Flinn, *Archival Activism: Independent and Community-Led Archives, Radical Public History and the Heritage Professions*, *InterActions: UCLA Journal of Education and Information Studies*, 7(2), 2011

A. Gilliland, A. Flinn, *Community Archives: What Are We Really Talking About?*, Keynote al CIRN 2013 Community Informatics Conference (Prato, Italy, 28–30 ottobre 2013).

A. Gilliland, *Conceptualizing 21st-Century Archives*, Chicago, Society of American Archivists, 2014.

T. Georgiakakis, T. van der Heijden, *Immersive 3D Visualizations of Early-Twentieth-Century Home Cinema*, Luxembourg, DH Benelux Journal, 2024.

F. Gooding, *What is Amateur Film?*, «Critical Quarterly», Volume 63, Issue 2, Luglio 2021

A. Gorz, *L'idéologie sociale de la bagnole*, «Le Sauvage», Parigi, Settembre-Ottobre 1973, tr. it. A. Coccia, *L'ideologia sociale della macchina*, su Slow News <https://www.slow-news.com/serie/realismo-automobilista/ideologia-sociale-della-macchina/>

B. Groys, *Die Topologie der Aura. Über Original, Kopie un einen breühmten Begriff Walter Benjamins*, «Neue Rundschau» 113, 2002.

M. Halbwachs, *On collective memory*, Chicago e Londra, The University of Chicago Press, 1992.

O. Hanley, *In the best seat in the house? Observation on online viewing and access to archival film*, in G. Torri (a cura di), *Open Access Cinema*, cit., ebook.

D. Haraway, *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, in «Feminist Studies», vol. 14, n. 3, 1988, p. 583.
S. Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*, Londra, Routledge, 1979.

T. van der Heijden, *Hybrid Histories: Technologies of Memory and the Cultural Dynamics of Home Movies, 1895-2005*, Maastricht, Maastricht University, 2018.

–, *Technologies of Memory: Amateur Storage Media and Home Movie Practices in the Longue Durée*, Amsterdam, Le Temps des Médias, 2022

T. van der Heijden, A. Kolkowski, *Doing Experimental Media Archaeology: Practice*, Berlin, De Gruyter Oldenbourg, 2023.

T. van der Heijden, M. Santi, *Thinkering with the Pathé Baby: Materiality, Histories and (Re)use of 9.5 mm Film*, Amsterdam, NECSUS – European Journal of Media Studies, 2022.

T. van der Heijden, C. Wolf, *Replicating the Kinora: 3D Modelling and Printing as Heuristics in Digital Media History*, Luxembourg, Journal of Digital History, 2022.

E. Hielscher, *Towards a definition of amateur film. Amteur film, Benjamin's Aura and the Archive*, Amsterdam, University of Amsterdam, 2007.

J. Hilderbrand, *Inherent Vice: Bootleg Histories of Videotape and Copyright*, Durham, Duke University Press, 2009.

M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, Columbia University Press, 2012.
C. Honoré, *Elogio della lentezza. Rallentare per vivere meglio*, tr. it. di R. Zuppet, Milano, BUR Rizzoli, 2006 Ed. orig. *In Praise of Slow. How a Worldwide Movement is Challenging the Cult of Speed*, 2004].

b. hooks, *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*, Boston, South End Press, 1989.

J.-C. Horak, *Out of the attic: archiving the amateur film*, FIAF Symposium 1997, in «Journal of Film Preservation» n. 56, Giugno 1998.

T. Huhtamo, J. Parikka (a cura di), *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*, Berkeley, University of California Press, 2011.

F. Kessler, *Notes on Dispositif*, 2007, <http://frankkessler.nl/wp-content/uploads/2010/05/Dispositif-Notes.pdf>

G. H. Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 2004

E. Ketelaar, *Sharing: collected memories in communities of records*, in «Archives & Manuscripts», 33(1), 2005.

A. Kuhn, *Family secrets: acts of memory and imagination*, London-New York, Verso, 1995.

Image Permanence Institute (IPI), *Storage Guide for Acetate Film*, Rochester (NY), IPI, 2006.

- K. L. Ishizuka, P. R. Zimmerman (a cura di), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*, Berkeley e Los Angeles,, University of California Press, 2008.
- ISO, *ISO 18911:2010 – Imaging materials — Processed safety photographic films — Storage practices*, Ginevra, ISO, 2010.
- F. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Londra, Verso, 1991.
- H. Jenkinson, *The English Archivist: A New Profession (1947)*, in: R.H. Ellis, P. Walne (a cura di), *Selected Writings of Sir Hilary Jenkinson*, Gloucester, Alan Sutton, 1980.
- G. H. Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 2004
- M. Knobel, C. Lankshear (a cura di), *DIY Media: Creating, Sharing and Learning with New Technologies*, New York, Peter Lang, 2010.
- S. Lacy (a cura di), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle, Bay Press, 1995.
- R. Lupu, *The Home Movie 4.0: (co)creative strategies for a tacit, embodied and affective reading of the Sicilian home movie archive*, University of Leeds, 2020.
- S. Mallarmé, *Brise marine*, Vers et Prose, 1893.
- K. Marx, F. Engels, *Manifest der Kommunistischen Partei*, Londra, 1848.
- B. Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham, Duke University Press, 2002.
- D. McKay, *DIY Culture: Party and Protest in Nineties Britain*, Londra, Verso, 1998.
- J. Mekas, *Anti-100 Years of Cinema Manifesto*, in «point d'ironie», no. 1 (Parigi, agnès b., 1996).
- C. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Parigi (F) 1968.
- W. J. T. Mitchell, *The Pictorial Turn*, in «ArtForum», n° 5, 1992.
- E. Monacelli, *Bassa fedeltà. Musica lo-fi e fuga dal capitalismo*, Roma, Nero Editions, collana Not, 2024.

P. Monier, *Le Cinéaste Amateur*, Parigi, Publications Photo-cinéma Paul Montel, 1963 [1a ed. 1957], tr. it. di E. Balmas, A. Tronconi, *Il libro completo del Cine Amatore. Tecnica. Pratica. Estetica*, 3a ed., Milano, U. Mursia & co, 1963.

S. Muller, J.A. Feith, R. Fruin, *Handleiding voor het ordenen en beschrijven van archieven*, La Aia, Martinus Nijhoff, 1898.

National Archives and Records Administration (NARA), *NARA 1571 – Archival Storage Standards for Permanent Records*, Washington D.C., 2004.

National Film Preservation Foundation – Library of Congress, *The Film Preservation Guide: The Basics for Archives, Libraries, and Museums*, San Francisco, NFPF, 2004.

R. Nelson, *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013-

— *Practice As Research in the Arts (and Beyond): Principles, Processes, Contexts, Achievements*, London – New York, Routledge, 2022.

R. Odin, *Le film de famille dans l'institution familiale*, in R. Oding (a cura di), *Le film de famille : usage privé, usage public*, Parigi, Éditions Méridiens Klincksieck, 1995.

Ordonnance n° 2004-178 du 20 février 2004, *Code du patrimoine*, Art. L211-1, modificato dalla LOI n°2016-925 du 7 juillet 2016 - art. 59.

S. Osthoff, *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*, New York, Atropos Press, 2009.

J. Parikka, *What is Media Archaeology?*, Cambridge, Polity Press, 2012.

P. P. Pasolini, *La lingua scritta della realtà*, 1966, in P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972.

A. Pepe, *Trasformazioni agrarie e movimento contadino nell'Italia del '900*, Publications de l'École Française de Rome, Roma, 2004.

G. Petino, B. Sambataro, *Il Cammino per la Madonna Nera di Tindari come strumento di rigenerazione territoriale*, in L. Spagnoli (a cura di), *Itinerari per la rigenerazione territoriale tra sviluppi reticolari e sostenibili*, FrancoAngeli, Milano, 2022.

C. Petrucci, *Le donne e gli home movies. Esistenze (e resistenze) davanti alla cinepresa*, in L. Cardone, B. Seligardi, G. Simi (a cura di), *“Ho ucciso l'angelo*

del focolare. Lo spazio domestico e la libertà ritrovata”, «Arabeschi», n. 21, gennaio-giugno 2021.

I. Pezone, *Il cinema di prossimità. Privato, amatoriale, sperimentale e d'artista*, Alessandria, Falsopiano, 2018.

M. Puig de la Bellacasa, *Matters of Care*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017.

J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008

L. Rascaroli, *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*, Wallflower Press, 2009.

Recommendation for the Safeguarding and Preservation of Moving Images adottata il 27 Ottobre 1980, dalla Conferenza Generale UNESCO Consultabile sul sito ufficiale dell'UNESCO <https://www.unesco.org/en/legal-affairs/recommendation-safeguarding-and-preservation-moving-images> [Ultimo accesso 03/06/25].

L. Richardson, *Writing: A Method of Inquiry*, in N. Denzin, Y. Lincoln (a cura di), *Handbook of Qualitative Research*, Thousand Oaks, Sage, 2000.

E. Riccobene, *Ontologia del fotogramma: Bazin, Pasolini, Barthes*, in «Studi Comparatistici», n.27, Anno XIV, Fascicolo I, Gennaio-Giugno 2022.

N. Simon, *The Participatory Museum*, Museum 2.0, 2010

–, *Suleiman. Per una cinematografia minore. Ovvero, l'Assurdo come condizione dell'esule ne Il Paradiso Probabilmente di Elia Suleiman*, in A. Bivona, C. Rizzo (a cura di), *Migrazioni e appartenenze. Identità composite e plurilinguismo*, Milano, Mimesis, 2022.

–, *L'arte del reale. Barthes, Bazin, Pasolini, Nancy, Morin*, in « Studi Comparatistici», n.28, Anno XIV, Fascicolo II, Luglio-Dicembre 2022.

–, *In Amateur Death. A Reflection on Snuff Movies*, Davide Ciprandi, Mirko Lino (a cura di), *Forme ed estetiche del disgusto*, in «Itinera», n. 28, 2025.

C. Rovelli, *Helgoland*, Milano, Adelphi, 2020, ebook.

C. Russell, *Archiveology. Walter Benjamin and Archival Film Practices*, Durham – London, Duke University Press, 2018.

G. Sartori, *Homo videns. Televisione e post-pensiero*, Laterza, Bari, 1997.

- T.R. Schellenberg, *The Appraisal of Modern Records*, in «Bulletin of the National Archives», n. 8, Washington D.C., National Archives and Records Administration, 1999 [ed. orig. 1956].
- C. N. Schloemer, *The Impact of Cars on Cities*, «The Saber and Scroll Journal», Vol. 4, Issue 3, December 01, 2015.
- S Sevenhuijsen, *Citizenship and the Ethics of Care: Feminist Considerations on Justice, Morality, and Politics*. Londra, Routledg, 1998.
- W. Shakespeare, *Hamlet*.
- G. Simi, *Jonas Mekas: pratiche di spostamento dai diari scritti ai diari filmati*, in «Arabeschi n.1», gennaio-giugno 2013, <http://www.arabeschi.it/jonas-mekas-pratiche-di-spostamento-dai-diari-scritti-ai-diari-filmati/>
- , *Jonas Mekas. Cinema e Vita*, Pisa, Edizioni ETS, 2022.
- P. Simoni, *La morte al lavoro. E in vacanza. Film di famiglia, tra riscoperta e oblio*, in «Cinegrafie», anno XV, n° 16, 2003.
- , *La nascita di un archivio per il cinema amatoriale: il caso dell'Associazione Home Movies*, in «Comunicazioni sociali», N.3, giugno 2005.
- , *Lost landscapes. Il cinema amatoriale e la città*, Torino, Kaplan, 2018.
- A. Smith, *The Archival Life of Home Movies Regional Reflections and Negotiated Visions of a Shared Past*, Department of Media Studies, Stockholm University, 2018.
- S. Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1966.
- A. Spencer, *DIY: The Rise of Lo-Fi Culture*, London, Marion Boyars, 2005.
- G. Spina, *Artificial Intelligence in archival and historical scholarship workflow: HTS and ChatGPT*, arXiv preprint, 2023, <https://arxiv.org/abs/2308.02044>
- C. Steedman, *Dust: The Archive and Cultural History*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2001.
- L. Suchman, *Human-- Machine Reconfigurations: Plans and Situated Actions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- G. Torri (a cura di), *Open Access Cinema. Ri-pensare la curatela cinematografica nello spazio digitale*, Pesaro, Fondazione Pesaro Nuovo Cinema Onlus, 2021, ebook.

J. Tronto, *Moral Boundaries. A Political Argument for an Ethic of Care*, New York, Routledge, 1993.

Universal Declaration on Archives (UDA).

P. Vermeulen, *Contemporary Literature and the End of the Novel Creature*, Affect, Form, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015.

T. Vermeulen, R. van den Akker, *Notes on metamodernism*, Stockholm, Aesthetics and Culture, 2010.

R. Williams, M. Orrom, *Preface to Film*, Londra, Film Drama Limited, 1954, ripubblicato in S. MacKenzie (a cura di), *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*, University of California Press, 2021.

P. R. Zimmermann, *Reel families. Social History of Amateur Film*, Indiana University Press, 1995.

SITOGRAFIA

<https://apps.apple.com/it/app/scaniverse-3d-scanner/id1541433223> [Ultimo accesso 30/08/25]

<https://www2.archivists.org/american-archivist/AI-statement>, adottato il 15/02/24 [Ultimo accesso 07/09/25]

<https://cinetecadellostretto.it> [Ultimo accesso 01/07/25]

<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/home-movie> [Ultimo accesso 01/07/25]

<https://www.comune.parma.it/it/novita/notizie/archivi-vivi> [Ultimo accesso 01/09/25]

<https://www.cricd.it/pages.php?idpagina=435#:~:text=Il%20progetto%20della%20Filmoteca%20regionale,per%20mancanza%20dei%20vecchi%20proiettori.>

<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/home-movie> [Ultimo accesso 01/07/25]

<https://www.english-corpora.org/coha/> [Ultimo accesso 01/07/25]

<https://www.facebook.com/arcacatania/>
https://homemovies100.it/it/stories/8_filmare-se-stessi-e-la-storia-il-caso-della-famiglia-chierici [Ultimo accesso 10/08/25]

<https://www.instagram.com/arca.catania/>

https://www.oed.com/dictionary/home-movie_n [Ultimo accesso 01/07/25]

https://homemovies100.it/it/stories/8_filmare-se-stessi-e-la-storia-il-caso-della-famiglia-chierici [Ultimo accesso 10/08/25]

https://icar.cultura.gov.it/attivita-e-progetti/progetti-icar-1/il-censimento-dei-fondi-filmici-di-famiglia?utm_source=chatgpt.com

<https://inedits.eu> [Ultimo accesso 01/07/25]

<https://memoryscapes.it/it/project> [Ultimo accesso 19/08/25]

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/home%20movie> [Ultimo accesso 01/07/25]

https://napoleoncat.com/stats/facebook-users-in-italy/2024/12/?utm_source=chatgpt.com [Ultimo accesso 01/09/25]

<https://napoleoncat.com/stats/instagram-users-in-italy/2024/12/> [Ultimo accesso 01/09/25]

<https://sab-ero.cultura.gov.it/notifiche-web/cgi-bin/pagina.pl?Scheda=arc-277&RicFrmPagArc=1&Sezione=risultati-sim&RicFrmParole=film>
<https://scaniverse.com> [Ultimo accesso 30/08/25]

<https://safe-project.uniud.it/il-progetto/> [Ultimo accesso 10/10/25]

https://support.apple.com/en-us/111828?utm_source=chatgpt.com [Ultimo accesso 30/08/25]

<https://www.unict.it/it/terza-missione/news/al-il-progetto-arca-archivio-cinema-amatoriale-catanese> [Ultimo accesso 01/09/25]