

Diritto allo sguardo

Film di famiglia e patrimonio immateriale: il 'caso' veneziano

Valentina Re

(Link Campus University, Roma, Italia)

Mirco Santi

(Università degli Studi di Udine, Italia)

Abstract The value of home movies in relation to the study and the safeguard of the intangible cultural heritage and the related right to cultural identity are at the heart of the study. The first two parts of the essay are aimed at defining the scope of the analysis from a perspective both historical and theoretical. The first part provides a historical account of the emergence of amateur and private technologies in filmmaking at the beginning of 20th century. The second part offers a survey of the theoretical reflections on the documentary value of home movies and on their capacity to arouse memories and build a sense of community. Based on these reflections, the great role that home movies, in their being ways of experiencing a space, more than representations of a space, can play in enhancing the intangible cultural heritage and safeguarding the right to cultural identity is discussed. On the one hand, this potential of home movies has already emerged in the activities of the Home Movies Archive in Bologna, and especially in the projects already developed in the cities of Bologna and Reggio Emilia; on the other hand, this potential remains almost unexplored in relation to the city of Venice. The analysis of home movies shot in Venice could show the city of Venice also as a habitat and an experienced city, making interact these ideas with the more stereotyped images of Venice as a stage city and tourist city.

Sommario 1. Ambito di intervento: il film di famiglia. – 2. Film di famiglia, patrimonio immateriale e diritti culturali. – 3. Home movies, archivio, territorio, identità: i progetti di Bologna e Reggio Emilia. – 4. Film di famiglia, patrimonio immateriale e identità culturale: il 'caso' veneziano.

Keywords Home movies. Intangible cultural heritage. Cultural rights. Venice.

Ogni città è viva narrazione della propria storia, ma anche volto e traduzione in pietra del popolo che la abita, la conserva e la trasforma. La città e il suo popolo sono una cosa sola, un solo nodo lega l'esperienza dei viventi e la memoria delle cose. Ma quale è il popolo di Venezia? (Settis 2014, p. 9).

1 Ambito di intervento: il film di famiglia

Cinema privato, formato ridotto, riprese in famiglia, la proiezione nel proprio soggiorno: termini che ci parlano di una prassi nata quasi in contemporanea con l'invenzione del cinema stesso, si pensi ai soggetti di molti fra i primi film dei fratelli Lumière, e affermatasi pienamente fra gli anni Venti e gli anni Ottanta del Novecento (Santi, Fiorini, 2005). Portare il cinema in casa, in sicurezza, e in piena autonomia, è di fatto un assunto rivoluzionario se pensiamo poi che le più avanzate conseguenze di tutto ciò sono evidentemente riscontrabili nella contemporaneità.

Potersi raccontare e rappresentare attraverso le immagini in movimento; poter raccontare e studiare il mondo con strumenti nuovi e potenti, ma anche semplici, accessibili e trasversali. È il manifestarsi di una *nuova arte* che surclassa quella vecchia (la fotografia): «Come l'aeroplano alla diligenza, come la moderna radio al primo fonografo, così oggi la fotografia animata, la cinematografia, sta alla fotografia per l'effetto mille volte più emozionante e completo» (Anon. 1929, pp. 2-3).

A partire dal secondo decennio del Novecento si evidenziano in effetti i margini per un allargamento costante a quelle fasce sociali borghesi, non necessariamente quelle più abbienti, che si immedesimano in uno stile di vita affrancato alla modernità, al progresso, al dinamismo, alla velocità. L'industria che sulla modernità investe in termini di produzione massificata e innovazione tecnologica non si lascia sfuggire l'opportunità di allargare l'ambito d'accesso a beni simbolo di questo mutamento come il cinema, attraverso la progressiva semplificazione, l'alleggerimento, la riduzione d'ingombro, e di conseguenza il ribasso del prezzo delle attrezzature.

In tal senso possiamo parlare anche di una progressiva 'democratizzazione' del lessico tecnologico, oltre all'effettiva 'addomesticazione' degli apparati. Nella pubblicistica del Pathé Baby, primo formato amatoriale ad aver raggiunto negli anni Venti un'importante diffusione, le parole che descrivono la tecnologia, le apparecchiature, le stesse pratiche cineamatoriali, sono volutamente spogliate del tecnicismo che solitamente pervade certi settori. Non solo il padre di famiglia, il giovane uomo moderno che si cala nei panni dell'uomo di mondo, ma anche la donna emancipata e, sotto l'occhio attento dei genitori, anche i bambini, possono ambire all'uso di questa tecnologia. L'uomo della strada può, grazie a questi piccoli oggetti, diventare *reporter*, proiettarsi nel mondo della produzione e della *pratica del film*.

L'intrattenimento cambia volto e per la prima volta, grazie al formato Pathé Baby e ai suoi piccoli proiettori e cineprese, chiunque (purché do-

Questo saggio è stato pensato, discusso ed elaborato dai due autori in stretta collaborazione. Per quanto riguarda la stesura materiale, Valentina Re ha scritto le sezioni 2 e 4, Mirco Santi le sezioni 1 e 3.

tato di risorse economiche sufficienti) può riprodurre a casa propria la magia del cinema. Secondo Alice Cati, in questo specifico contesto, fatto di interazioni e sinergie significative fra le *pratiche* cinedilettantesche *private*, le ricadute estetiche degli apparati tecnologici e le loro funzioni e le *pratiche sociali* che in un certo senso le inglobano, viene a crearsi il mito della *cinematografia per tutti* (Cati 2009, p. 4).

Una sentita partecipazione emotiva sembra accompagnare il pensiero di un intellettuale di cinema che guarda con occhi nuovi alle potenzialità espressive ma anche alla vocazione intimamente documentaristica e fortemente memoriale della pratica cinematografica individuale. Memoria a beneficio del 'diletto' personale, dello stupore e del piacere, da condividere in famiglia, certo, ma non solo: «Il domani della cinematografia dilettantistica è imprevedibile; ad essa è concesso di fare dell'arte e l'arte non ha limiti» (Solito 1931, p. 3). E se Solito si riferisce in particolar modo ai possibili sbocchi professionali, le sue parole, indirettamente, ci rimandano al contemporaneo, al rinnovato valore sociale e culturale, ideologico e politico, che oggi si attribuisce loro, nell'approccio archivistico ai materiali privati.

La successiva evoluzione tecnologica e la diffusione di altri formati *sub-standard* infatti coprirà circa sei decenni del Novecento prima di lasciare il passo alla registrazione in video. Il 16mm è del 1923, praticamente coevo del formato francese 9,5mm; l'8mm nasce e si diffonde nel mondo dal 1932; il Super8 (come il 16mm e l'8mm è un brevetto Kodak), rivestirà in concreto il paradigma della registrazione delle immagini in movimento in ambito familiare, amatoriale e talvolta in ambito semi-professionale in un periodo che va dal 1965 e fino agli anni Ottanta del secolo scorso. La progressiva 'democratizzazione tecnologica', che si compirà con le tecnologie video, per diventare parte integrante del nostro quotidiano grazie al digitale e alla telefonia, è iniziata quindi nel Novecento con l'affermazione del 'tempo libero' e con lo sviluppo della 'società di massa'.

Al padre di famiglia e al cineamatore, tali tecnologie semplificheranno la vita, ma gli sarà chiesto un investimento emotivo, affettivo e sociale verso le nuove 'camere' amatoriali: l'utilizzo in luoghi pubblici e durante rituali della vita privata attiva una riconfigurazione degli spazi privati della casa e della vita in famiglia. In prospettiva storica possiamo parlare quindi di una *rilocazione* simbolica del dispositivo cinematografico in casa e, in riferimento ai film prodotti oramai decenni fa, associarli all'identificazione di una sorta di spazio di 'archiviazione' domestico della memoria.

Oggi i frutti di questa rilocazione, quelli che l'oblio non ha divorato, grazie al lavoro di specialisti e appassionati, possono uscire nuovamente dal confine domestico e privato che li ha avviluppati nel tempo: un nuovo spazio fisico e un nuovo ruolo spettano a queste memorie fissate su supporti filmici obsoleti.

Presso l'Archivio Nazionale del Film di Famiglia di Bologna sono conservati migliaia di elementi filmici in formato sub-standard, eredità

culturale iconografica diffusa del XX secolo. Il patrimonio attualmente custodito ammonta a 16400 pellicole donate e 1540 pellicole depositate nei formati ridotti 9,5mm-Pathè Baby, 16mm, 8mm e Super8, e 4140 film acquisiti solo in copia digitale. La durata totale di tutto il patrimonio è stimabile in circa 5000 ore di materiale audiovisivo proveniente da tutta Italia. Ad oggi l'Archivio Nazionale del Film di Famiglia dispone di un patrimonio di quasi 1000 fondi filmici, di cui più di 700 donati, 84 depositati e il rimanente (circa 250) presenti in archivio solo in versione digitale. In caso di progetti di raccolta, infatti, non necessariamente i materiali filmici originali entrano a far parte integrante dell'archivio. Come vedremo nella terza parte di questo testo, il materiale raccolto e digitalizzato nell'ambito di progetti di raccolta territoriale, tornerà presso le case delle famiglie salvo volontà espressa della famiglia di partecipare alla 'modalità archivio'.

2 Film di famiglia, patrimonio immateriale e diritti culturali

All'interno dei *film studies*, i film di famiglia sono stati prevalentemente indagati a partire dall'approccio semio-pragmatico che Roger Odin ha sviluppato nel corso di ricerche ormai decennali, e che ha avuto la sua più recente sistematizzazione nel volume *Gli spazi di comunicazione* (Odin 2013).

Qui, Odin colloca i processi di produzione, ricezione e funzionamento degli *home movies* all'interno dello «spazio di comunicazione della memoria familiare»¹ e, più precisamente, li ascrive a un modo di produzione testuale che definisce «privato», incentrato sulla trasmissione di una memoria familiare istituzionale e ufficiale: allineata, cioè, su modelli e sistemi di valori più generali, della società in cui la comunità familiare è inserita, che determinano che cosa va tramandato ed 'esteriorizzato' e secondo quali configurazioni.² Il modo privato appare caratterizzato in maniera particolare dalla capacità di generare, da un lato, 'effetti euforici', andando ad alimentare e consolidare il senso di appartenenza al gruppo familiare, dall'altro, sul piano relazionale, l'interazione dei membri del gruppo e il riconoscimento di una identità condivisa.

In quest'ottica, il film di famiglia costituisce un operatore di comunicazione con una doppia funzione. Come già per Bourdieu la fotografia ama-

1 Con particolare riferimento, precisa Odin, all'istituzione della famiglia patriarcale borghese per come si configura in un periodo compreso tra il 1945 e il 1975.

2 Vale la pena ricordare che al modo privato si aggiunge anche un secondo modo, definito 'intimo', che riguarda il rapporto del singolo con il passato familiare e che resta tendenzialmente non esteriorizzato. Siamo dunque nel quadro di una memoria ufficiale, più individuale che collettiva, e spesso conflittuale.

toriale e la *home mode communication* per Chalfen, anche per Odin il film di famiglia assolve innanzi tutto a una funzione ideologica di rafforzamento dell'istituzione, riaffermazione di norme e valori condivisi, consolidamento del senso di integrazione, comportandosi come una «tecnica di reiterazione della festa» (Bourdieu et al. 2004, p. 65) che appunto fissa e celebra i momenti più euforici della vita domestica.³

In aggiunta a ciò, il film di famiglia ha una funzione relazionale essenziale: sebbene l'ambito del 'filmabile' (come estensione del 'fotografabile' di Bourdieu) sia fissato in un repertorio piuttosto rigido e normativizzato (le vacanze, le festività, gli avvenimenti particolari nella vita familiare), il 'dire', ricorda Odin, conta più di ciò che 'viene detto', e il film di famiglia vale più per la sua capacità di attivare scambi tra i membri del gruppo nel rituale della visione collettiva e partecipata che per ciò che racconta. E in effetti, a ben vedere, il film di famiglia non 'racconta' e non è propriamente un 'film', se con 'film' intendiamo una narrazione aristotelicamente organizzata attraverso un inizio, un centro e una fine. Per consentire a ogni membro del gruppo familiare di identificarsi nella rievocazione della memoria ufficiale, ma senza che ciò possa generare conflitti con i 'racconti memoriali' dei singoli, il film di famiglia si comporta come un 'album di fotografie animate', limitandosi a riproporre secondo una successione cronologica gli eventi della vita familiare (meno il film è costruito, ricorda Odin, più intenso il lavoro di ricostruzione del racconto memoriale affidato al gruppo familiare).

In questo senso, il film di famiglia costituisce un prolungamento, o perfezionamento, della «fotografia amatoriale di ricordo» (Odin 2001). C'è dunque un problema essenziale di paradigma: leggere il film di famiglia come un 'film fatto male', identificando le sue particolari configurazioni stilistiche e discorsive come 'errori',⁴ significa appunto sbagliare paradigma, andando a collocare il film di famiglia nel paradigma del cinema (documentario o di finzione) piuttosto che in quello della fotografia di ricordo, a cui di diritto appartiene.⁵

Uno dei meriti dell'approccio di Odin consiste inoltre nella sua capacità di fornire strumenti per spiegare i processi di rilocazione e ricontestualiz-

3 Seppure si possa tenere conto di una dimensione negoziale, per cui, nei film di famiglia, all'interno di una generale enfaticizzazione dell'integrazione a una più ampia comunità, si cerca comunque di affermare l'unicità del singolo nucleo familiare, e si verificano forme di 'riappropriazione' di modelli collettivamente codificati e riconosciuti. Cfr. in particolare Fanchi 2005.

4 Per esempio l'assenza di chiusura, la temporalità indeterminata, le interpellazioni o i falsi raccordi. Su questi aspetti si veda in particolare Odin 1979 e 1995.

5 Seppure Zimmermann abbia giustamente sottolineato come le funzioni memoriali interagiscano con processi di assimilazione e 'naturalizzazione' della continuità narrativa e della trasparenza hollywoodiana (Zimmermann 1995).

zazione a cui i film di famiglia partecipano. In questa sede, a interessarci in maniera particolare sono i processi di migrazione verso gli archivi:⁶ i film di famiglia entrano negli archivi in virtù della possibilità di effettuare una lettura secondo il «modo documentarizzante» (Odin 2004, 2013). In questo caso, a essere fondamentali sono la capacità delle produzioni testuali di fornire informazioni e la dimensione enunciativa: all'interno del modo documentarizzante, lo spettatore costruisce un enunciatore reale interrogabile, spiega Odin, in termini di identità (che ruolo riveste), fare (le competenze possedute) e verità.

Inquadrare il valore documentale dei film di famiglia all'interno del modo documentarizzante ha il vantaggio di eliminare da subito il rischio di una concezione ingenua del documento, recuperando la riflessione storiografica sul «documento-monumento» (Zumthor 1960; Foucault 1969; Le Goff 1978). Infatti, il modo documentarizzante riconosce il 'documento' esattamente come 'oggetto di conoscenza' che si dà e si costruisce proprio attraverso la lettura e l'analisi (e non è preesistente ad esse). Ma c'è qualcosa di forse più interessante. Rispetto al 'documento-monumento' come atto di autorappresentazione delle società storiche rispetto alla posterità, e all'idea di documento come 'traccia' di eventi o situazioni 'eccezionali', piuttosto che di prassi ordinarie e quotidiane, il film di famiglia occupa una posizione ambivalente. Da un lato, e lo si vedrà più nel dettaglio in seguito, rispetto ad altri tipi di documentazioni o rappresentazioni, il film di famiglia si distingue per la sua capacità di dare spazio e voce a una storia 'minore', non ufficiale, al quotidiano e all'ordinario; dall'altro, in relazione al modo privato nello spazio di comunicazione della memoria familiare, il film di famiglia condivide con l'idea di 'documento-monumento' una modalità di funzionamento in termini di autorappresentazione tendenzialmente conforme (è la sua funzione ideologica) a una rigida normativizzazione di ciò che deve/non deve, può/non può essere filmato.

In relazione al valore documentale del film di famiglia, c'è ancora un altro aspetto da considerare e un assunto da confutare, vale a dire l'idea che i film di famiglia, così come le fotografie amatoriali di ricordo, siano copie obiettive della realtà. Su questo tema, le ricerche di Bourdieu e Chalfen hanno già sgombrato il campo da ogni possibile equivoco, e ci basti qui richiamarne brevemente i principali tratti. Per entrambi gli studiosi, la questione non è esattamente quella del film come copia della realtà: piuttosto, e più precisamente, il problema consiste nel comprendere le condizioni che, all'interno di un dato contesto, permettono di considerare le immagini (filmiche o fotografiche) come «la riproduzione esatta e obiettiva della realtà» (Bourdieu et al. 2004, p. 133).

Spiega Bourdieu: «Se la fotografia è considerata una registrazione

6 Per una discussione degli altri spazi di migrazione si veda in particolare Odin 2013.

perfettamente realistica e obiettiva è perché dalle origini le sono stati assegnati usi sociali 'realistici' e 'obiettivi'» (2004, p. 130); «l'album di famiglia» precisa Bourdieu «esprime la verità del ricordo sociale» (p. 69). Sulla base di tali usi sociali, la fotografia opera dunque «secondo le categorie che organizzano la visione comune del mondo» (p. 133) o, in altri termini, in maniera totalmente conforme «alla rappresentazione del mondo che si è imposta in Europa a partire dal Quattrocento» (p. 130). Conclude Bourdieu: «Assegnando alla fotografia un brevetto di realismo, la società non fa nient'altro che confermare se stessa nella certezza tautologica che un'immagine del reale conforme alla propria rappresentazione dell'obiettività è veramente obiettiva» (p. 133).

Anche per Chalfen il punto di partenza è che, all'interno dell'*home mode communication*, le immagini funzionano come 'copie della realtà'. Ma ciò che più lo interessa è comprendere in che modo i partecipanti alla comunicazione *home mode*⁷ rendano operative «le condizioni che generano la convinzione che sia reale ciò che sta al di qua e al di là della macchina fotografica» (Chalfen 1997, p. 155) – così che di questo 'reale' le immagini possano funzionare come copie fedeli. Per Chalfen il conferimento di un 'senso di realtà' al rappresentato è un passaggio fondamentale per comprendere il valore memoriale dei film di famiglia: i film di famiglia possono funzionare da 'stimolatori di memoria' solo a condizione che conservino e tramandino, appunto, 'pezzi di realtà'.

L'accostamento tra modo privato nello spazio familiare e modo documentarizzante nello spazio dell'archivio permette infine di spiegare, con particolare efficacia, la rilevanza dei film di famiglia nel contesto di istituzioni archivistiche regionali o locali: qui, infatti, in relazione alle preoccupazioni identitarie che animano le istituzioni territoriali, la dimensione relazionale così forte nel modo privato va a integrare con grande efficacia gli aspetti più propriamente documentari.

Il film di famiglia conservato, studiato e guardato in archivio si trova dunque contemporaneamente ad agire in due spazi di comunicazione distinti, seppur interrelati (lo spazio di comunicazione del documento e lo spazio di comunicazione della memoria), e a funzionare come un doppio operatore. Da un lato, ovviamente, letto secondo il modo documentarizzante, è veicolo di informazioni (su un determinato 'mondo' e sul punto di vista da cui quel 'mondo' viene dato a vedere); dall'altro, il film di famiglia è soprattutto uno 'stimolatore di memoria e di relazioni', andando dunque a intervenire con particolare incisività nei processi di integrazione e di affermazione/consolidamento di un'identità condivisa che si sviluppano nella comunità in cui l'archivio opera.

7 O, per essere più precisi, i partecipanti a quella che Chalfen definisce *Kodak culture* (1997).

Ovviamente, questa 'particolare incisività' può comportare dei rischi, e occorre fare attenzione a quello che Odin ha definito, con particolare riferimento a certi usi mediali degli home movies (per esempio in alcuni programmi televisivi), «effetto film di famiglia» (Odin 2013). Secondo Odin, le immagini dei film di famiglia, girate da 'gente come noi', al di fuori dunque dei circuiti istituzionali e professionali, producono un particolare effetto di 'prossimità' e tendono a caricarsi di una forza 'affettiva' che rischia di compromettere il modo documentarizzante. Tale forza, infatti, può impedire che le immagini (e l'enunciatore reale che nella lettura documentarizzante costruisco) vengano interrogate in termini di verità, e favorire invece una lettura che le accetta come sono, prendendole per intrinsecamente, o 'naturalmente', 'autentiche'.

Esplicitati e tenuti in debita considerazione i rischi connessi all'effetto film di famiglia, possiamo approfondire quell'interrelazione tra valore documentario, memoria e identità che caratterizza i film di famiglia, e che gli strumenti messi a punto da Odin ci hanno aiutato a delineare.

La letteratura in merito, piuttosto vasta e articolata, ha trovato recentemente una sintesi nel saggio di Annacarla Valeriano, «I film di famiglia come fonte storica: dibattiti, ricerche, prospettive» (Valeriano 2007). Secondo Valeriano, la «ricchezza documentaria» e il «valore di testimonianza etnografica, sociologica e storica» dei film di famiglia, a lungo trascurati o sottovalutati, si avviano ormai verso una fase di ampio riconoscimento. Gli studi di Patricia Zimmermann (1995 e 2001), Susan Aasman (1995), Richard Chalfen (1975, 1982, 1986, 1997) e Roger Odin (1979, 1995, 1999, 2001, 2005, 2013) ne hanno attestato il ruolo in termini di partecipazione alla costruzione della nostra memoria collettiva e ne hanno valorizzato le implicazioni in termini di autorappresentazione, vale a dire in termini di capacità di dare accesso a un punto di vista interno sul mondo di un gruppo (a una visione del mondo, un sistema di valori). Secondo Odin, i film di famiglia «hanno la capacità di offrire una documentazione di prima mano e dall'interno su interi settori di una società» e permettono di «studiare come la nostra società vede se stessa [...]. Questi film costituiscono meravigliosi documenti di vita locale (feste, costumi, tradizioni, modi di vivere...)» (Odin 2001, pp. 329-330 e 338).

Ancora: i film di famiglia vengono definiti come 'pratiche' che permettono di *raccontare*, attraverso processi di 'autorappresentazione', i rituali festivi e quotidiani della vita familiare, (Simoni 2003b), e di «mostrare un modo di vita scomparso e di cui i testimoni si fanno rari» (Bonazzetti Pelli 2006, p. 208). Sempre Paolo Simoni ha rimarcato l'apporto degli home movies in relazione alle professioni e al tempo libero, i trasporti, la moda, gli sport, le celebrazioni religiose, i rituali sociali, sottolineandone in particolare il ruolo nel tramandare quegli aspetti dell'esperienza quotidiana generalmente più trascurati (Simoni 2003a).

Vita locale (feste, costumi, tradizioni, modi di vivere...), pratiche, rituali,

modi di vita: è giunto il momento di esplicitare quello che costituisce il cuore di questo breve intervento, vale a dire le connessioni tra patrimonio dei film di famiglia, patrimonio culturale immateriale e identità culturale,⁸ con tutte le implicazioni che da tali connessioni derivano.

Partendo dalla evidente rilevanza che l'apporto documentale dei film di famiglia ha in relazione ai caratteri definitivi del patrimonio culturale immateriale (PCI), per come sono stati formulati nella Convenzione Unesco del 2003, si intende qui più precisamente esaminare tale rilevanza in relazione ai rapporti tra PCI e diritti culturali, seguendo una linea già solidamente tracciata da Lauso Zagato (Zagato 2012).

Seguendo Zagato, successivamente alla formulazione proposta nella *International Covenant on Economic, Social and Cultural Rights* (United Nations 1966), due sono gli interventi che in maniera più interessante vanno a incidere sulla definizione e sulla predisposizione di iniziative di salvaguardia dei diritti culturali. Il primo è *Les droits culturels, Déclaration de Fribourg* (Group of Freeburg 1998), utile a precisare soprattutto in due direzioni il diritto culturale: da un lato come diritto all'identità e al patrimonio, e quindi all'identificazione con la comunità di appartenenza; dall'altro come diritto alla partecipazione alla vita culturale, da intendersi in senso più ampio come diritto all'accesso alla cultura. Il secondo documento è costituito dal *General Comment No. 21 all'Articolo 15 Paragrafo 1(a) della International Covenant on Economic, Social and Cultural Rights (Right of everyone to take part in cultural life)* (Committee on Economic, Social and Cultural Rights 2009), che di nuovo approfondisce il senso e la portata del diritto alla partecipazione alla vita culturale. In particolare, il *General Comment No. 21* si rivela interessante per il chiaro nesso che istituisce tra beni culturali intangibili e identità culturale: «Intangible cultural goods, such as languages, customs, traditions, beliefs, knowledge and history, as well as values, [...] make up identity and contribute to the cultural diversity of individuals and communities» (Articolo 16).

Ecco che il quadro complessivo comincia a delinarsi: se il patrimonio immateriale (o i beni intangibili) costituisce un elemento fondamentale nel costruirsi dell'identità culturale e della diversità culturale, la sua tutela e valorizzazione costituisce condizione imprescindibile per la tutela e valorizzazione di un diritto culturale da intendersi come diritto all'identità e all'identificazione con la comunità di appartenenza (che, dopo Faro, possiamo chiamare «comunità patrimoniale», o «di eredità»; cfr. COE 2005).

Proviamo dunque a ricapitolare. Se pensiamo alla rilevanza dei film di famiglia nel 'manifestare' (documentare, rappresentare, raccontare) i beni culturali intangibili, e la accostiamo alla loro capacità di funzionare come

⁸ Per come emerge, seguendo Zagato, nella legislazione internazionale. Non si farà dunque riferimento in questa sede alla problematicità del concetto nell'ambito degli studi antropologici. Su questo si vedano, almeno, Remotti 1996 e 2010.

operatori e stimolatori di memoria (familiare e collettiva) e di relazioni identitarie all'interno di un gruppo e di una comunità (familiare innanzi tutto, più ampia quando il film di famiglia migra in contesti come gli archivi), il potenziale degli *home movies* in relazione ai processi di valorizzazione del PCI e di tutela del diritto all'identità culturale non può che apparire in tutta la sua ricchezza.

E tuttavia, possiamo aggiungere ancora qualcosa. L'ipotesi che vogliamo qui provare a sostenere è che i film di famiglia, oltre a rappresentare 'manifestazioni' di beni culturali intangibili, *possono essere considerati essi stessi, in una certa misura, dei beni culturali intangibili.*

Questa ipotesi⁹ prende forma dalle recenti ricerche di Alice Cati (2009, 2013), che individua una particolare rilevanza della componente spaziale nei film di famiglia (anche in relazione alla costruzione di una memoria spaziale, che al contempo ha per oggetto e si trova localizzata nei luoghi, che diventano veicoli di appartenenza) e un particolare nesso tra film di famiglia e luogo: oltre che come rappresentazione di uno spazio agito, infatti, il film di famiglia si dà come azione in uno spazio, *forma di relazione con uno spazio, di esperienza di un luogo.*

Come già notava Chalfen, nella comunicazione *home mode* non c'è 'set', e i due 'sfondi' (davanti e dietro l'obiettivo) coincidono. Ribadisce Cati: «L'amatoriale, inteso come dispositivo filmico, sembra non accettare più alcuno scarto tra *esperienza vissuta* ed *esperienza di rappresentazione*. Il soggetto che filma è sempre in situazione, definito dal suo stesso esperire il mondo circostante» (2013, p. 82). In questo loro darsi non solo come 'registrazioni' di esperienze, ma anche, e forse soprattutto, come esperienze essi stessi (di un luogo, certo, ma anche di una festa, un rituale, una celebrazione), i film di famiglia acquisiscono una rilevanza ancora maggiore e del tutto peculiare in relazione ai temi del PCI e dell'identità culturale.

3 Home movies, archivio, territorio, identità: i progetti di Bologna e Reggio Emilia

Alcune cineteche adottano politiche culturali che privilegiano la semplice conservazione; per altre, oltre ai tradizionali progetti di raccolta di fonti filmiche e non filmiche, [...] è importante avviare più ampie progettualità: seminari sulle città e sui paesaggi rappresentati, musicazioni dal vivo in film-concerto, laboratori cinematografici del riuso pubblico, esposizioni multimediali in musei e gallerie d'arte, proiezioni

⁹ Che certo ha una valenza più teorica che giuridica in senso stretto, e ha soprattutto l'obiettivo di contribuire alla riflessione sulla natura e le forme di valorizzazione del PCI.

con i cineamatori, o i loro eredi che illustrano dal vivo persone e luoghi rappresentati nei 'filmini'. Sino alla realizzazione di documentari, o di serie filmiche a base d'archivio, in una messe di attività che può divenire centro di propulsione culturale per l'intera comunità urbana. Questo lavoro sul cinema amatoriale non cessa di arricchire una più lunga parabola della cultura visiva contemporanea. Sono le direttrici su cui si sviluppano le attività di Home Movies - Archivio Nazionale del Film di Famiglia (Bertozzi 2012, pp. 51-52).

I formati cinematografici *sub-standard* concretizzano l'opportunità di documentare con semplicità e fissare in memoria immagini personali (in movimento) su un supporto ridotto, maneggevole e relativamente economico. Questa cinematografia privata, amatoriale, quasi sempre di famiglia, di fatto inedita (se confrontata al panorama cinematografico tout-court), negli ultimi anni ha risvegliato un notevole interesse. Come si è visto, studiosi di aree disciplinari diverse hanno contribuito a uno sguardo nuovo con una riflessione teorica sul piano storico e sociale grazie agli impulsi di sociologi e antropologi.

L'impulso archivistico contemporaneo permette di contestualizzare e render conto della complessità significativa e dei processi della memoria insiti nei documenti e, ancor prima, nelle pratiche stesse del dispositivo. La 'rimappatura' di questo cinema nell'ambito mediale deve naturalmente tener conto della stratificazione e della complessità emozionale delle immagini. Per farlo risulta utile poter disporre di strumenti vari, per esempio sarà fondamentale cercare l'assistenza 'testimoniale' di osservatori privilegiati, in grado di rendere intelligibile il contesto privato.

Secondo Richard Chalfen, lo abbiamo visto, le immagini non sono copie o raffigurazioni della realtà, ma affermazioni *su* di essa, ossia delle soggettive sul mondo. Dotarsi degli strumenti necessari a una pratica che in prospettiva realizza l'accumulo di oggetti del visibile, collezioni di foto, film e video di famiglia, risulta una modalità specifica di costruzione del mondo, un sistema per strutturare il proprio mondo e poterlo comunicare agli altri.

Il lavoro sull'archivio intrapreso da Home Movies si basa su questi aspetti, e ne permette una ri-attualizzazione per raccogliere le possibilità offerte dai luoghi di ripresa e dai contesti storici (la loro modificazione, o la loro, a volte apparente, inalterabilità nel rapporto col tempo) e la costante trasformazione che il tempo deposita sulle persone e sui contesti delle famiglie (sotto il profilo fisico è ben visibile nei cambiamenti sul corpo, ma anche nelle modalità di ripresa, specialmente nei fondi più strutturati e temporalmente estesi).

Poter analizzare la comunicazione visuale *autoprodotta* (*home mode*) significa anche poter intravedere come gente comune (seppur di estrazione sociale differenziata, a seconda del supporto, quindi dell'epoca analizzata) traduce in forme visive le interpretazioni delle proprie vite. La specificità e

l'interesse per queste registrazioni fotochimiche che restituiscono in movimento le loro immagini instabili, fugaci e pregnanti, sta proprio nel loro essere, non semplici dati, rivestiti di una qualsivoglia oggettività, quanto piuttosto «in sé fatti di cultura che riflettono il sistema di valori, i codici interpretativi ed i processi cognitivi del loro autore» (Gross 1981, p. 6).

I concetti di identità e autorappresentazione traspaiono nelle immagini di un fondo filmico, probabilmente ben oltre la consapevolezza percepita dall'autore stesso delle immagini che all'epoca girò la manovella o schiacciò il pulsante che attivava il meccanismo a orologeria della cinecamera. Per noi osservatori contemporanei queste immagini, lontane e instabili, rivelano in qualche modo il meccanismo stesso delle memoria: l'archivio privato come unità minima di un rinnovato modo di leggere il mondo, la storia sociale, il passato, ricorrendo alle immagini filmiche che sono, nel Novecento, una forma nuova e originale di *autorappresentazione* ed *elaborazione della memoria*.

La memoria filmica privata è da un lato traccia oggettiva della realtà, dall'altro, intrinsecamente, espressione intimistica e memoriale. I film realizzati in casa fondono perfettamente queste due prerogative. E se la memoria vive nella gestualità, negli sguardi di cui i film portano tracce evidenti, è in quella direzione che ci sembra si debba spingere la ricerca degli snodi teorici che rilanciano una pratica d'archivio collettiva, moderna, che raccoglie e parte dalle collezioni di singole realtà private. Quindi la logica archivistica oltre ad occuparsi del film come oggetto, nella sua materialità fisica, va praticata partendo dalle biografie degli autori delle immagini, dalle testimonianze di chi conosce quei materiali, di chi li ha conservati negli anni e con loro intrattiene un legame affettivo.

In primo luogo va considerato che il patrimonio audiovisivo è per la maggior parte costituito da beni 'effimeri', piccole produzioni inedite la cui esistenza non è né registrata, né tracciata. Fare un censimento è il primo e fondamentale passo. Grazie ai formati *sub-standard* è stata impressionata la memoria visiva dei luoghi: in questi documenti si trovano le testimonianze di come gli individui e i gruppi si auto-rappresentano, nonché tracce di avvenimenti, abitudini, modi di vivere e comportarsi, soprattutto in occasioni rituali. Recupero fisico e salvaguardia delle immagini in movimento restano obiettivi primari, propedeutici alle fasi di catalogazione e condivisione. I progetti di raccolta sul territorio dovrebbero ambire a questo risultato.

Tra il 2008 e il 2013, insieme a enti pubblici e privati, sono state realizzati da Home Movies in stretta collaborazione con il Dipartimento di Comunicazione ed Economia dell'Università di Modena e Reggio Emilia numerosi progetti e attività concernenti il recupero, l'archiviazione, la digitalizzazione e la rielaborazione del patrimonio audiovisivo reggiano, tra questi: Osservatorio Reggio Emilia, Cinema di famiglia, Cinema d'impresa.

Osservatorio Reggio Emilia è un progetto universitario che nasce nel contesto delle attività di Relabtv - Laboratorio di produzione audiovisiva

del Dipartimento di scienze sociali cognitive e quantitative dell'Università di Modena e Reggio Emilia. Il progetto parte dalla convinzione che le fonti audiovisive siano elementi fondamentali per lo studio delle trasformazioni sociali di un territorio, e dalla consapevolezza che queste fonti siano soggette a forte dispersione e a inevitabile distruzione. Nel 2008, attraverso il bando «Cinema di Famiglia», ci si è rivolti alla popolazione di Reggio Emilia e provincia, per censire e digitalizzare le pellicole presenti nel territorio. L'appello è stato rivolto al recupero dei film in pellicola, prima dell'avvento della tecnologia video. Film di famiglia, film di cineamatori, documentari o *fiction*, realizzati singolarmente e nel contesto di gruppi, associazioni, istituzioni. Sono state raccolte oltre tremila bobine per un totale di oltre quattrocento ore di film, principalmente nei formati 8 millimetri, Super8 e 16 millimetri. Circa cent'ottanta le famiglie coinvolte, con numerosi casi, anche sorprendenti, di archivi non legati direttamente alla cerchia familiare. Così, tra i fondi di particolare rilevanza storica, ci sono i film di don Artemio Zanni, il prete di Felina che ha documentato la vita dei 'bimbi di Casa nostra', il centro per orfani e disagiati che lui stesso fondò e gestì per decenni: una preziosissima testimonianza della storia di una comunità degli Appennini.

Un obiettivo notevole è stato raggiunto con il coinvolgimento, nel progetto, di istituzioni che già conservano collezioni audiovisive di rilievo nei propri archivi, al momento non accessibili. Così sono state avviate collaborazioni con la Biblioteca Panizzi per il recupero dell'importante fondo dei film di Franco Cigarini, la cui personalità di filmmaker è oggi in fase di rivalutazione (Ferretti, Simoni 2013, pp. 57-69)¹⁰ e con l'Istituto per la storia della Resistenza e della società contemporanea in provincia di Reggio Emilia, in possesso di pellicole che documentano la storia politica locale.

Già nel dicembre 2008 e nella primavera del 2009, attraverso una serie di iniziative, sono stati presentati i risultati delle attività. Sono stati prodotti dei piccoli documentari e, per la quarta edizione del festival Fotografia Europea, è stata realizzata la mostra «Expanded Frames»,¹¹ un percorso espositivo con stampe di fotogrammi e installazioni video. I film di don Zanni sono stati oggetto di un corso di formazione sul riuso di materiali audiovisivi inediti e privati, rivolto a studenti, videomakers, ricercatori e docenti interessati alla rielaborazione di fonti filmiche e alla raccolta di videotestimonianze e oggi quel percorso è in parte confluito in un DVD.¹²

10 <http://panizzi.comune.re.it/Sezione.jsp?idSezione=1215> (2015-08-31).

11 <http://archivio.fotografiaeuropea.it/2009/Sezione.jsp?titoLo=Expanded+Frames++Cinema+di+famiglia&idSezione=123> (2015-08-31).

12 *Il prete con la macchina da presa. Don Zanni e il cinema di Casa Nostra*, DVD, 2014. Progetto a cura di Home Movies - Archivio Nazionale del Film di Famiglia e Relabtv - Laboratorio di produzione audiovisiva - Università di Modena e Reggio Emilia.

Possiamo parlare sicuramente di un caso, Reggio Emilia: la città immaginata e rappresentata nei 'media archeologici' è diventato oggi un modello cui riferirsi per ri-definirne l'identità saldandola alle forme e configurazioni della città mutate nel tempo.

Un nuovo progetto, attualmente in fase di realizzazione, è «Play The City»:

è un progetto crossmediale e multiplatforma che mira al recupero e alla rielaborazione di un immenso, e in parte ancora nascosto, patrimonio culturale: le immagini cinematografiche private del '900, che proprio in questo frangente storico sono oggetto di riscoperta e riuso artistico. Il tema è la città, come è stata vissuta e rappresentata nel corso del tempo. Potranno così rivivere oggi, caricate di nuovi significati, le immagini inedite sul paesaggio urbano in trasformazione, la vita sociale, i riti collettivi, i momenti privati, il lavoro, il tempo libero, ecc...¹³

Rifacendosi a modelli di successo realizzati in altri contesti (in particolare in Gran Bretagna),¹⁴ il progetto vuole proporre uno studio e delle esemplificazioni di applicazioni pratiche per trovare soluzione ai problemi che riguardano l'accessibilità e la fruizione delle immagini storiche con la progettazione di strumenti consoni all'uso di utenti di varia natura: dalla semplice richiesta di un utente generico alle esigenze professionali, passando per le necessità di studiosi e ricercatori.

Le strategie di comunicazione dell'identità del territorio passano quindi attraverso le fonti audiovisive e le applicazioni medialità contemporanee; le finalità culturali e di promozione turistica possono suscitare un progressivo interesse socio-culturale, ma anche economico e di mercato. Operativamente, oltre alla continuazione della raccolta e organizzazione dei contenuti (sono previste ricerche negli archivi audiovisivi istituzionali e privati, includendo il materiale filmico già raccolto con i partner dei passati progetti, la selezione delle fonti disponibili, la catalogazione del materiale), verranno testate nuove applicazioni con l'obiettivo primario di realizzare un prototipo multimediale in cui confluiscono le immagini della città.

La *rimediazione* digitale e la messa in condivisione su una piattaforma omogenea permettono la sovrapposizione/condensazione di queste immagini mostrandoci come le trasformazioni urbane agiscono nello spazio e nel

13 Dal testo del progetto, documentazione interna, Home Movies Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Bologna, 2013.

14 Per una ridefinizione del rapporto tra lo spazio urbano e le fonti audiovisive sono stati presi in considerazione i risultati delle recenti ricerche che università, istituti storici e archivi hanno avviato in alcune città europee. Di particolare interesse risultano gli esempi che contribuiscono a definire un nuovo campo di ricerca, definibile «urban cinematic archeology»; cfr. Roberts 2012, 2014; Koeck, Roberts, 2010; Crouch, Jackson, Thompson, Felix 2005.

tempo, ma anche quanti mutamenti socio-economici e del costume siano intervenuti nel tempo, come sia variato l'uso dello spazio, e dei trasporti, ecc. L'idea di città pubblica e sostenibile appare grazie ai contributi di varie discipline e costruisce un quadro in divenire della storia e del ruolo della città mettendo a disposizione una preziosa documentazione visiva, finora inaccessibile.

Altro caso concreto che vogliamo citare è quello della mostra «Cinematic Bologna». Si tratta di un'esposizione frutto del lavoro decennale dell'archivio bolognese, lavoro che è strettamente connesso alla raccolta spontanea sul territorio urbano ma che si è avvalso anche del prezioso contributo del progetto «Una città per gli archivi», promosso da Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna nel biennio 2009/2010.¹⁵ «Cinematic Bologna», attraverso molteplici strumenti e dispositivi, ha immaginato una serie di *percorsi urbani* attraverso le immagini dei film amatoriali girati a Bologna in un lasso temporale di tre decenni, tra il 1950 e il 1980, restituendo in una forma fruibile le immagini della città prodotte dai suoi abitanti in tempi e con modalità differenti.

L'iniziativa è il risultato di ricerche negli archivi di Home Movies ed è stata concepita come una *mostra laboratorio*. Laboratorio come occasione di apertura e scambio con la città: perché l'esposizione si è tenuta in spazi centrali e oltremodo rappresentativi della città di Bologna (Urban Center Bologna e Biblioteca Salaborsa), ma anche perché all'interno della mostra sono stati programmati incontri, seminari e workshop che s'incrociano in una rete di ulteriori percorsi e progetti condivisi. La Bologna che compare nel cinema privato è una sorta di città *invisibile*. Queste immagini per loro natura private, inaccessibili perché chiuse nelle case dei bolognesi per decenni, grazie alla condivisione e al lavoro archivistico e di valorizzazione di Home Movies, si rendono pubbliche. Una vera mutazione di destinazione d'uso nata dalla sinergia fra l'archivio e i numerosi bolognesi che hanno messo a disposizione i loro ricordi personali e familiari su pellicola.

La mostra è un tuffo emozionale dentro immagini sorprendenti di luoghi e situazioni che qualcuno dei visitatori avrà vissuto come ricordo e che altri avranno visto per la prima volta. Per certi versi guardare le immagini di un passato 'comune' provoca in alcuni la sensazione di osservare da lontano un pianeta assai distante dal nostro. Eppure saranno riconoscibili gli stessi luoghi, dal forte valore simbolico; le piazze e le strade si riconosceranno certe volte con difficoltà per l'inevitabile senso di spaesamento. La mostra mette a disposizione strumenti metaforici come una lente di ingrandimento che di volta in volta assumono

¹⁵ Il risultato progettuale ultimo della Fondazione è rappresentato dalla possibilità di un accesso articolato direttamente sul portale «archIVI» (<http://www.cittadegliarchivi.it>) (2015-08-31).

forme diverse, fondendo processi artigianali analogici con la tecnologia attuale e i nuovi media. Il trentennio prescelto, 1950-1980, rappresenta una stagione contraddistinta dalla crescita economica e sociale, un lungo dopoguerra in cui la città si è ingrandita ed è cambiata sotto la guida delle amministrazioni che si sono susseguite e attraverso il vissuto quotidiano di generazioni di abitanti. Il 1980 rappresenta, anche simbolicamente, un anno di cesura. Con la strage alla stazione la città si trova forse per l'ultima volta così unita, e nel periodo successivo siamo di fronte ad altri scenari. Il periodo scelto è anche quello di maggiore diffusione della pratica cineamatoriale e quel trentennio costituisce un valido terreno di confronto per i cittadini di oggi. La mostra lavora sul piano dell'immaginario e della rappresentazione del tutto particolare offerta dal cinema amatoriale. L'obiettivo è quello di relazionare idealmente i documenti filmici privati con testi, memorie registrate, mappe e bibliografie. Per attivare una scuola dello sguardo, i cui intenti anche didattici sono evidenti: stimolare la conoscenza delle immagini e indicarne un uso responsabile, critico e non nostalgico. Salvate dall'oblio, queste immagini diventano di fatto paesaggi della memoria che stimolano tanto un'indagine e una conoscenza archeologica quanto una comprensione geografica e topografica di un'ideale città filmata, continuamente da mappare ed esplorare. Una città da conoscere per trovare idee sulla città reale, presente e futura.¹⁶

In un interessantissimo articolo sul rapporto fra cinema amatoriale e rappresentazione della città (Simoni 2013), Paolo Simoni ci introduce a uno dei fondi filmici protagonisti della mostra organizzata all'Urban Center e ci parla dell'uso delle immagini attinte dai vari fondi di famiglia. Una delle installazioni prevedeva una grande rappresentazione grafica montata su pannelli di legno in forma «di cartografia visuale della città, un grande disegno che riprende la tradizione delle vedute a volo d'uccello» sul quale sono stati inseriti una dozzina di monitor, «veri e propri punti di accesso a queste rappresentazioni urbane, quanti idealmente sono i luoghi più significativi della Bologna filmata. La collocazione dei 12 monitor riflette lo spazio delle sequenze contenute, girate proprio in quelle *locations*, colte in diversi frangenti temporali e situazioni». Lo spezzettamento e la parzialità degli sguardi nel montaggio/assemblaggio conferiscono all'insieme una certa unitarietà e omogeneità, come se fra loro i pezzetti diventassero perfettamente compatibili e complementari. Per Simoni, «l'idea di fondo della mappa è che le immagini frammento si trasformino in tasselli che, pazientemente ricomposti, restituiscono una rappresentazione collettiva,

16 «Cinematic Bologna: l'immagine della città nei film amatoriali girati tra il 1950 e il 1980, venerdì 16 novembre 2012 - sabato 12 gennaio 2013, Bologna - Urban Center Bologna e Biblioteca Salaborsa», comunicato stampa della mostra.

caleidoscopica, di una città vissuta e filmata. La si potrebbe chiamare 'città amatoriale', proprio per le caratteristiche di questi film che esprimono, prima di tutto, affettività, vicinanza e partecipazione emotiva». Questo genere di progetti che vede l'integrazione dei contenuti audiovisivi privati alla configurazione dello spazio pubblico e al tentativo di una Questa ricercata volontà di riappropriazione degli spazi sembra uno degli ambiti più interessanti da approfondire. Anche Venezia, in quanto città simbolo dell'Italia che si espone e si mette 'in vendita' agli occhi del mondo, partecipando alla creazione dello stereotipo turistico di luogo slegato dalla socialità e dalla partecipazione dei suoi abitanti, potrebbe trarre grande giovamento dalle dinamiche indotte da mirati progetti di raccolta sul suo territorio.

4 Film di famiglia, patrimonio immateriale e identità culturale: il 'caso' veneziano

È noto a tutti che Venezia è stata ed è oggetto di una massiccia 'sovraesposizione mediatica', peraltro già ampiamente documentata e indagata.¹⁷ Una 'sovraesposizione', quella di Venezia, non certo indotta dal cinema, ma che senza dubbio il cinema contribuisce ad alimentare e amplificare significativamente. Fin dal Settecento l'«iconosfera veneziana» (per riprendere l'espressione di Gian Piero Brunetta; cfr. Brunetta, Faccioli 2010) è ricchissima e rigidamente codificata, così che anche gli sguardi degli operatori Lumière, giunti per la prima volta in laguna, appaiono, diversamente da quanto accade in altri contesti, strettamente aderenti ai canoni visivi già fissati da una autorevole tradizione pittorica e fotografica, che determina il come e il cosa, privilegiando alcune aree (l'area Marciana e il Canal Grande), determinati luoghi (l'Arsenale, la Basilica dei Frari) e occultandone completamente altri (la Giudecca, le Fondamenta Nuove, le parti interne dei sestieri) (Brunetta, Faccioli 2010).

Seppur negli studi sulle rappresentazioni di Venezia nel cinema si sottolineino e argomentino sistematicamente il 'polimorfismo' e, per così dire, la 'poliedricità' della città, capace di adattare le proprie 'forme' a storie diverse e di conferire sfumature variegata a personaggi e vicende, c'è una polarizzazione che emerge nettamente: da un lato ci sarebbe una Venezia maggiore, onnipresente, la Venezia della pietra e dell'acqua, una Venezia esibita, convenzionale, superficiale; dall'altro, una Venezia minore, dimenticata e rimossa, quella della pietra e del legno, una Venezia

¹⁷ Si ricordano almeno Brunetta, Faccioli 2004; Brunetta, Faccioli 2010; Ciacci 2004; Ellero 1983; Rossetto 2009; Zanotto 2002.

nascosta, profonda, una Venezia 'altra', che tra i suoi segreti nasconde anche il degrado e il logorio prodotto dal passare del tempo e dalla difficile sostenibilità del suo 'ecosistema'.

Si noti che questa polarizzazione viene ulteriormente valorizzata: la Venezia maggiore, quella che domina nelle rappresentazioni, sarebbe una Venezia finta, artificiale, mentre la Venezia minore, quella dimenticata e 'non vista', sarebbe la Venezia vera, autentica. A nostro avviso, una riflessione così rigidamente polarizzata corre il rischio, proprio nel momento in cui cerca di denunciare un sistema di stereotipi rappresentativi dominanti, di crearne e sostenerne un altro: così, mentre si stigmatizza la 'Venezia maggiore', si crea una 'Venezia minore' altrettanto codificata in alcune figure fisse e ricorrenti. A ciò va peraltro aggiunto il rischio implicito nel sovrapporre questo binomio al binomio falso vs. autentico: quello che si vuole qui sostenere è che non esiste *una* Venezia autentica, vera. Piuttosto, tutte le rappresentazioni sono *vere* in quanto socialmente e culturalmente costruite e, soprattutto, efficaci e operative sul piano della percezione.

All'idea delle due Venezie si va poi ad affiancare, nella letteratura sul tema, la segnalazione di un'assenza: assenza, nelle infinite rappresentazioni della città, di un punto di vista *interno*. Come ricorda, ancora, Gian Piero Brunetta, nell'Introduzione a *L'immagine di Venezia nel cinema del Novecento*, a fronte degli innumerevoli registi che l'hanno raccontata dall'esterno, Venezia non ha mai avuto un suo «autentico cantore», un cantore capace di «osservarla veramente dall'interno»: Venezia sembra dunque condannata a restare «palcoscenico» senza poter essere vista come «habitat», a rimanere città «visitata» senza mai potersi dare come città «vissuta» (Brunetta, Faccioli 2004).

È proprio a partire da queste ultime considerazioni che crediamo possa cominciare a emergere un primo ruolo che i film di famiglia, in relazione alla rappresentazione e percezione di Venezia, potrebbero andare a rivestire. Da un lato, infatti, abbiamo visto come ormai tutta una tradizione di studi ne rimarchi la capacità di dare accesso a un *punto di vista interno* sul mondo di una comunità (a una visione del mondo, un sistema di valori); dall'altro, abbiamo anche ben identificato l'«effetto film di famiglia», e quindi l'esigenza di interrogare sistematicamente le immagini senza mai cadere nell'errore di considerarle intrinsecamente, o 'naturalmente', autentiche. Da qui, la possibilità che uno studio delle rappresentazioni di Venezia nel film di famiglia, che come abbiamo visto si configura come azione in uno spazio, *forma di relazione con uno spazio, di esperienza di un luogo*, possa contribuire sia a problematizzare una polarizzazione troppo rigida tra la Venezia maggiore e quella minore, sia a mostrare una 'città habitat' e una 'città vissuta', che andrebbe ad aggiungersi e integrarsi alla 'città palcoscenico' e alla 'città visitata', permettendo inoltre di superare l'opposizione tra falso e autentico.

Ma c'è, crediamo, anche qualcos'altro. Le innumerevoli rappresentazioni visive della città di Venezia sono indubbiamente legate alla straordinaria ricchezza del patrimonio veneziano in termini artistici e architettonici o, se vogliamo, di beni culturali tangibili. Da qui la nostra ulteriore ipotesi, che esprimiamo non senza la consapevolezza di una modesta provocazione: non c'è forse il rischio che la complessa e necessaria tutela del patrimonio culturale tangibile veneziano possa in qualche modo compromettere quella del patrimonio immateriale, con evidenti ricadute sul senso di appartenenza alla comunità urbana? O che la mole di rappresentazioni istituzionali e 'alte' rallenti l'indagine su punti di vista e sguardi 'altri'? Non potrebbe, una più marcata attenzione verso i beni intangibili e l'identità comunitaria, andare a integrarsi produttivamente e positivamente in questo scenario, contribuendo anche al raggiungimento di un equilibrio più solido tra dinamiche turistiche e sostenibilità della vita urbana?

L'ipotesi è provocatoria ma fino a un certo punto, se per esempio consideriamo quanto scrive Maria Laura Picchio Forlati nell'Introduzione al volume *Il patrimonio culturale immateriale: Venezia e il Veneto come patrimonio europeo*:

Certo, Venezia tangibile ha catalizzato, soprattutto dopo l'alluvione del 1966 e nell'incombere del temuto innalzamento permanente del livello del medio mare, risorse imponenti da parte dello Stato italiano e l'attenzione costante dell'opinione pubblica mondiale. Certo, l'impegno per provvedere alla salvaguardia fisica del centro storico almeno come contenitore di alto profilo è condiviso ufficialmente ai vari livelli. Ferisce peraltro al cuore i più diretti interessati la crescita esponenziale della velocità con cui le tradizioni della città deperiscono, in parallelo con l'impovertimento di tante componenti della sua popolazione (Zagato, Picchio Forlati 2014, p. 11).

La nostra convinzione, dunque, è che il patrimonio del cinema di famiglia, praticamente mai preso in considerazione sul territorio veneziano, possa costituire una proposta (tra le tante possibili) concreta e significativa (per il suo duplice funzionamento come stimolatore di memoria e operatore relazionale) nella direzione di una maggiore tutela e valorizzazione del diritto all'identità culturale, che al contempo non dimentichi le esigenze di salvaguardia e valorizzazione del patrimonio materiale, e anzi sia in grado di offrire nuovi spazi di documentazione e nuovi spunti di indagine anche su questo versante.

Quando andiamo a verificare la presenza della città di Venezia nel patrimonio dell'Archivio Nazionale del Film di Famiglia (e va detto che una

ricerca organica e sistematica non è mai stata fatta)¹⁸ ci troviamo subito di fronte a una vistosa 'anomalia'.

Da un lato, Venezia è onnipresente. Non c'è praticamente nessun cinemamatore che non abbia, nei suoi film di viaggio, qualche bobina dedicata a una gita a Venezia. Dall'altro lato, sul territorio veneziano non è mai stata condotta nessuna campagna di raccolta, e l'archivio attualmente possiede soltanto tre fondi veneziani, vale a dire di proprietà di famiglie residenti a Venezia o di origine veneziana: il fondo Torzo, il fondo Dal Co' e il particolarissimo fondo delle famiglie Sinigaglia e Mainardi, risalente agli anni Venti e Trenta, l'unico ad essere stato studiato e valorizzato (Simoni 2005). Protagoniste del fondo sono, oltre a Venezia, le famiglie Sinigaglia e Mainardi: la prima di cultura ebraica e dedita al commercio dei tessuti, la seconda di cultura cattolica e attiva nel mercato del pesce. Le storie delle due famiglie s'intrecciano quando Pierino Mainardi sposa Ester Sinigaglia. Sono proprio di Pierino una serie di film girati al Lido, sulla spiaggia e nella villa Alba, che mostrano le due famiglie riunite sul finire degli anni 20. Sempre dalla famiglia Mainardi proviene un bellissimo documentario in Pathé Baby (9,5mm) del 1930, che racconta la loro attività nel mercato del pesce (dalla pesca al confezionamento) e il lavoro quotidiano nella pescheria.

Questa doppia linea (film 'residenziali' da un lato, film 'turistici' dall'altro) è certo caratteristica più generale dell'intera produzione familiare amatoriale. Laddove sono proprio i luoghi, come ha ben dimostrato Alice Cati, a permettere un'organizzazione tipologica dei film di famiglia, due macrounità emergono distintamente: quella dell'abitare, da un lato, e quella del viaggiare, dall'altro. Ed è proprio a partire da queste due aree che si vanno ad articolare una serie di opposizioni utili a leggere la produzione filmica familiare nel suo complesso e nella sua natura di relazione con un luogo e pratica di uno spazio: interno vs. esterno, puntuale vs. percorribile, conosciuto vs. ignoto, abitato vs. esplorato (Cati 2009).

Un primo problema dunque, nel momento in cui si considerano gli *home movies* di ambito veneziano conservati presso l'Archivio, è che l'intero

18 Seppur, all'interno della sua Tesi di Laurea, Luca Chinaglia esponga i risultati di una prima indagine effettuata presso l'Archivio: sono stati presi in considerazione tutti i film inediti che contengono *gite a Venezia* focalizzandosi sulle rappresentazioni di Piazza San Marco, nelle quali si è cercato di rintracciare l'eventuale presenza di comuni elementi semantici, con l'obiettivo di contribuire alla riflessione sull'iconografia delle rappresentazioni della Piazza. Cfr. Chinaglia 2009-2010. Le riflessioni qui proposte si sviluppano a partire da questa prima mappatura e si fondano in particolare sulla consultazione dei seguenti Fondi (oltre a quelli espressamente menzionati più avanti nel testo) conservati presso l'Archivio: Biavati (anni Cinquanta), Brighetti (anni Sessanta), Cacoza (anni Sessanta), Calanchi (anni Settanta), Cavina (anni Cinquanta e Sessanta), Ciampini (anni Settanta), Costa (anni Sessanta), Fabbrini (anni Sessanta), Falciani (anni Cinquanta), Gatti (anni Cinquanta), Mantovani (anni Cinquanta e Sessanta), Nicoletti (anni Sessanta), Selleri (anni Sessanta), Seragnoli (anni Cinquanta).

sistema di opposizioni si trova radicalmente sbilanciato a vantaggio della categoria del 'viaggiare'. Ancora una volta, Venezia come 'habitat' risulta difficilmente accessibile. Fatta salva la rilevanza di uno studio approfondito dei pochi fondi veneziani esistenti, a emergere chiaramente è soprattutto la necessità di attuare una campagna di raccolta nel territorio veneziano, prima che un intero patrimonio (tangibile e intangibile...) e la memoria di una 'comunità patrimoniale' vadano persi.

Sottolineata questa esigenza, il lavoro che potrebbe cominciare da subito è invece quello di un censimento rigoroso della presenza di Venezia nei film di viaggio amatoriali. Come anticipato, questo corpus è enorme, soprattutto in riferimento agli anni Cinquanta e Sessanta, periodo in cui 'esplode' il fenomeno del 'cineturismo' non tanto, nel senso odierno, come turismo indotto da più o meno grandi produzioni cinematografiche o televisive associate a strategie di marketing territoriale, ma come un determinato modo di produzione filmica che vede convergere pratiche amatoriali, pratiche familiari, nuove disponibilità tecnologiche e la definizione di uno 'sguardo turistico'. Sottolinea Massimo Locatelli:

Il *cineturista* [...] usa la cinepresa come struttura relazionale nella conquista di sempre nuovi spazi esperienziali, insieme fisici e immaginari. Il modo di produzione che lo contraddistingue e che ho chiamato balneare non ha quadri istituzionali, ma confini e territori da mappare, non vuol neppure essere l'espressione di un io lirico, ma prende senso dall'azione stessa, viaggio + riprese del viaggio, è un tuffo nelle onde del mare (Locatelli 2005, p. 559).

Seppur un'analisi sistematica della presenza veneziana nei film di viaggio non sia ancora stata realizzata, a proporre una prima ipotesi interpretativa è Paolo Simoni in un saggio apparso sulla rivista *Cinegrafie*:

Se si facesse un censimento dei film di famiglia, forse si scoprirebbe che Venezia, città-mummia, lasciata in preda alla proliferazione turistica e ad una perenne incombenza di museificazione, è il luogo più ripreso e soprattutto che è quello che concede minori variazioni (con un ritorno ossessivo e rituale, sempre le stesse inquadrature curiosamente incapaci di soffermarsi su qualcosa, di delimitare lo spazio di ripresa) (Simoni 2003c, p. 177).

Parrebbe dunque di immediata evidenza l'impatto normativo che la sovraesposizione di Venezia esercita sullo sguardo del cineamatore, che appare quasi sempre uno sguardo già 'formato' dalle rappresentazioni ufficiali o 'alte', sia sul piano del che cosa viene ripreso (a dominare sono sempre l'area marciante e il Canal Grande) che sul piano del come viene ripreso - la prevalenza di uno stile 'pittorresco' che

riprende modelli pittorici già a loro volta rielaborati dalla tradizione cinematografica.

E tuttavia, di questo sguardo rigidamente 'preformato' andrebbe misurata la singolarità. Di una dominanza del pittoresco, per esempio, Alice Cati riferisce in relazione a un corpus di film privati di viaggio che includono mete diversificate (Cati 2009). Ancora, Chiara Malta, in un intervento dedicato ai film di famiglia nell'Italia del boom economico, non esita a rimarcare una netta stereotipizzazione del paesaggio culturale che traspare dalla produzione filmica amatoriale: paesaggio culturale che si distingue per una nettissima uniformità, al punto che l'appartenenza geografica si definisce in molti casi solo da annotazioni extrafilmiche. Più radicalmente, secondo Malta, i film di famiglia nell'Italia del miracolo economico «raccontano un paese che ha paura della differenza e che considera la propria identità culturale un'appendice scomoda» (Malta 2005, p. 551).

D'altro canto, rispetto a osservazioni sviluppate in riferimento a corpus di film di viaggio più diversificati, i film girati a Venezia si discostano per alcuni aspetti. Per esempio, Cati nota (seppur in riferimento a una produzione compresa tra il 1926-1942) come i mezzi di trasporto vengano sfruttati per realizzare *traveling* che tendono a esaltare un processo di tecnologizzazione della vita quotidiana. Di tono diverso, invece, le possibilità di movimenti di macchina date dai trasporti su acqua che Venezia offre al cineturista, che vanno verso il recupero della tradizione e l'enfatizzazione di una ritrovata lentezza. In questo senso si possono riconoscere chiaramente almeno due figure ricorrenti, che potremmo provvisoriamente denominare, da un lato, la 'soggettiva della gondola', con il ferro di prua in primo piano e i palazzi affacciati sui canali che sfilano ai lati, e la 'carrellata acquea' dall'altro, il movimento orizzontale a scoprire ottenuto da un battello, che in un enorme quantità di casi riprende, come si è già notato, Palazzo Ducale e Punta della Dogana dal bacino di San Marco, oppure gli affacci sul Canal Grande.

Proviamo dunque a tentare alcune conclusioni.

Il corpus del cineturismo familiare a Venezia merita senz'altro un'analisi ampia articolata, che permetta di comprenderne il linguaggio e le forme di rappresentazione, di metterlo in relazione con le pratiche di cineturismo familiare che caratterizzano altri luoghi e valutarne tutte le implicazioni per lo studio del patrimonio culturale tangibile e intangibile. Di più, lo sguardo del cineturista non può restare l'unico. Occorre ritrovare e studiare lo sguardo sulla città del cittadino e del residente, e quindi confrontare i due sguardi, lo sguardo dell'abitare e lo sguardo del viaggiare, per verificare come si relazionano l'uno con l'altro, come mutano nel tempo, come registrano i mutamenti e come fanno mutare la rappresentazione stessa della città, quali pratiche dei luoghi e relazioni con lo spazio 'incarnano', e poi mettere entrambi nuovamente a confronto - passaggio essenziale - con le innumerevoli rappresentazioni 'istituzionali'.

Il modo di produzione privato del film di famiglia, per come è stato definito da Roger Odin, si considera di norma concluso con la diffusione del video e i cambiamenti che, a più livelli, investono la tradizionale famiglia patriarcale borghese negli anni Settanta. Lo stesso Odin, in riferimento alle innovazioni tecnologiche e ai cambiamenti sociali della contemporaneità, afferma l'esigenza di introdurre e definire un nuovo modo di produzione di senso:

Oggi non più solo il padre, ma tutti i membri della famiglia fotografano e girano film di famiglia. La cosa è resa possibile dal fatto che tutti hanno a disposizione un materiale di facile utilizzazione. Assistiamo così a un proliferare di produzioni fatte a partire da *punti di vista differenti*: il punto di vista del padre, della moglie, ma anche quello dei bambini che hanno il loro apparecchio (spesso un telefono cellulare). Una struttura enunciativa individuale si sostituisce a quella collettiva (la Famiglia). Nella nuova struttura familiare l'album di foto *di* famiglia e il film *di* famiglia lasciano il posto a una moltitudine di foto e film *sulla* famiglia. Interviene un nuovo modo di produzione di senso, che si aggiunge e non si sostituisce ai modi privato e intimo: il modo di *testimonianza*" (Odin 2013, p. 104).

In una direzione simile vanno le riflessioni di Luigi Gariglio, quando suggerisce che la distinzione tra professionale e amatoriale andrebbe integrata e problematizzata attraverso l'introduzione della figura del 'produttore occasionale':

Oggi dalla 'fotografia del fotografabile', dei momenti più significativi, si sta passando alla fotografia occasionale, dove tutto può potenzialmente diventare immagine ed essere condiviso attraverso molteplici tecnologie con altri. Ciascun individuo sceglie quando e come usare il proprio telefono cellulare per realizzare le immagini che desidera o ha bisogno di fare e decide con chi e come condividerle. Sempre più frequentemente, le immagini vengono scambiate con soggetti che non fanno parte del contesto familiare o amicale, al contrario di quanto accadeva in passato (Gariglio 2007, pp. 207-208).

Il percorso di ricerca e di valorizzazione del patrimonio immateriale che abbiamo in queste pagine suggerito non può dunque che proseguire, pur tenendo conto del mutare degli spazi di comunicazione in gioco, per arrivare inevitabilmente a incrociare l'iconosfera contemporanea e le pratiche che la caratterizzano. Il digitale, lo sappiamo, ha profondamente trasformato i modi di produzione delle immagini, così come le condizioni che ne permettono la manipolazione, la diffusione, la fruizione e la condivisione. La mutazione non è solo quantitativa, con un'accessibilità alle tecnologie

senza precedenti: come viene ridefinito, nell'epoca dei social media, il rapporto tra norme collettive e istanze individuali nella produzione di immagini 'private'? Come si trasforma, nell'epoca del file sharing, della realtà aumentata e della geolocalizzazione, il ruolo delle immagini private in relazione alla loro capacità di funzionare come operatori relazionali e attivatori di memorie, individuali e collettive, e identità culturali?

Non è certo questa la sede per rispondere a tali domande: crediamo, tuttavia, che attraversando i mutamenti del *mediascape* contemporaneo i temi della rappresentazione, della rappresentabilità e della percezione di Venezia, nonché il ruolo delle immagini 'private' rispetto alla tutela e valorizzazione del patrimonio immateriale e dell'identità culturale, ne escano certo a loro volta mutati, ma niente affatto indeboliti in relazione alla loro attualità e alle loro potenzialità. Anzi.

Bibliografia

- Aasman, Susan (1995). «Le film de famille come document historique». In: Odin, Roger (a cura di) (1995). *Le Film de famille. Usage privé, usage public*. Paris: Méridiens Klincksieck, pp. 97-111.
- Anon. (1929). «La nuova arte». *Bollettino Pathé-Baby*, 5, marzo, pp. 2-3.
- Bertozzi, Marco (2012). *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*. Venezia: Marsilio.
- Bonazzetti Pelli, Maria Grazia (2006). «'Mi ritorna in mente'. Memoria collettiva e ricordi privati». In: Grasso, Aldo (a cura di), *Fare storia con la televisione. L'immagine come fonte, evento, memoria*. Milano: Vita e Pensiero, pp. 205-212.
- Bourdieu, Pierre et al. (2004). *La fotografia: usi e funzioni sociali di un'arte media*. Trad. di: Milly Buonanno. Rimini: Guaraldi. Trad. di: *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, 1965.
- Brunetta, Gian Piero; Faccioli, Alessandro (a cura di) (2004). *L'immagine di Venezia nel cinema del novecento*. Venezia: Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti.
- Brunetta, Gian Piero; Faccioli, Alessandro (a cura di) (2010). *Luci sulla città. Venezia e il cinema*. Venezia: Marsilio.
- Cati, Alice (2009). *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*. Vita & Pensiero: Milano.
- Cati, Alice (2013). *Immagine della memoria. Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*. Milano; Udine: Mimesis.
- Chalfen, Richard (1975). «Cinéma Naïveté: A study of home movie making as visual communication». *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, 2 (2), pp. 87-103.

- Chalfen, Richard (1982). «Home movies as cultural documents». In: Sari, Thomas (a cura di), *Film/Culture: Explorations of Cinema in Its Social Context*. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, pp. 126-138.
- Chalfen, Richard (1986). «Home movies in a world of reports: an anthropological appreciation». In: Erens, Patricia (a cura di), *Journal of Film and Video*, dossier monografico *Home Movies and Amateur Filmmaking*, 38 (3-4), pp. 102-110.
- Chalfen, Richard (1997). *Sorrída, prego! La costruzione visuale della vita quotidiana*. Trad. di: Carlotta Faccioli. Milano: FrancoAngeli. Trad. di: *Snapshot Versions of Life*, 1987.
- Ciacci, Leonardo (a cura di) (2004). *Venezia è una città: un secolo di interpretazioni del cinema documentario*. Venezia: Marsilio.
- Chinaglia, Luca (2009-2010). *Amatoriale, il genere cinematografico per eccezione* [tesi di Laurea specialistica]. Udine: Università degli Studi di Udine.
- COE (2005), *Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society*, [online]. Disponibile all'indirizzo. <http://conventions.coe.int/Treaty/Commun/QueVoulezVous.asp?CL=ENG&CM=8&NT=199> (2015-09-30).
- Committee on Economic, Social and Cultural Rights (2009). *General Comment No. 21, Right of Everyone to Take Part in Cultural Life (Art. 15 para 1 a), of the International Covenant on Economic, Social and Cultural Rights*, [online]. Disponibile all'indirizzo <http://www1.umn.edu/humanrts/gencomm/escgencom21.html> (2015-09-30).
- Crouch, David; Jackson, Rhona; Thompson, Felix (a cura di) (2005). *The Media and the Tourist Imagination. Converging cultures*. New York: Routledge.
- Ellero, Roberto (a cura di) (1983). *L'immagine e il mito di Venezia nel cinema*. Venezia: Grafiche Tonolo.
- Fanchi, Mariagrazia (2005). «Immaginari cinematografici e pratiche sociali della memoria». In: Farinotti, Luisella; Mosconi, Elena (a cura di) (2005). *Comunicazioni sociali*, dossier monografico *Il metodo e la passione. Cinema amatoriale e film di famiglia in Italia*, 27 (3), pp. 489-496.
- Ferretti, Ilaria; Simoni, Paolo (2013). «I film di Franco Cigarini. Un archivio di immagini in movimento per la città». In: *Gli archivi di Giuseppe Soncini e Franco Cigarini*, catalogo della mostra omonima, Reggio Emilia: Biblioteca Panizzi Edizioni, pp. 57-69.
- Foucault, Michel (1971). *L'archeologia del sapere*. Trad. di: Giovanni Bogniolo. Milano: Rizzoli. Trad. di: *L'Archéologie du savoir*, 1969.
- Gariglio, Luigi (2007). «Dalle 'fotografie del fotografabile' alle immagini della vita quotidiana». *Biblioteca teatrale*, 81-82, pp. 189-208.
- Gross, Larry (1981). «Introduction: Sol Worth and the Study of Visual Communication». In: Worth, Sol, *Studying Visual Communication*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, pp. 1-35.

- Group of Freiburg (1998). *Les Droits culturels. Projet de déclaration*, [online]. Disponibile all'indirizzo <http://www.unifr.ch/iiedh/assets/files/fr-declaration10.pdf> (2015-09-31).
- Koeck Richard; Roberts, Les (a cura di) (2010). *The City and the Moving Image*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Le Goff, Jacques (1978). «Documento/monumento». In: *Enciclopedia Einaudi*, vol. IV. Torino: Einaudi, pp. 38-48.
- Locatelli, Massimo (2005). «Lo sguardo del cineturista: cinematografia amatoriale e pratiche di consumo turistico». In: Farinotti, Luisella; Mosconi, Elena (a cura di), *Comunicazioni sociali*, dossier monografico *Il metodo e la passione. Cinema amatoriale e film di famiglia in Italia*, 27 (3), pp. 553-560.
- Malta, Chiara (2005). «La famiglia e la sua immagine: il film di famiglia nell'Italia del miracolo economico». In: Farinotti, Luisella; Mosconi, Elena (a cura di), *Comunicazioni sociali*, dossier monografico *Il metodo e la passione. Cinema amatoriale e film di famiglia in Italia*, 27 (3), pp. 546-552.
- Odin, Roger (1979). «Rhétorique du film de famille». *Revue d'esthétique*, 1-2, pp. 340-373.
- Odin, Roger (1995). «Le film de famille dans l'institution familiale». In: Odin, Roger (a cura di) (1995). *Le Film de famille. Usage privé, usage public*. Paris: Méridiens Klincksieck, pp. 27-41.
- Odin, Roger (1999). «La question de l'amateur dans trois espaces de réalisation et de diffusion». In: Odin, Roger (a cura di), *Communications*, dossier monografico *Le cinéma en amateur*, 68, pp. 47-84.
- Odin, Roger (2001). «Il cinema amatoriale». In: Brunetta, Gian Piero (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. 5. Torino: Einaudi, pp. 319-352.
- Odin, Roger (2004). *Della finzione*. Trad. di: Anna Masecchia. Milano: Vita & Pensiero. Trad. di: *De la fiction*, 2000.
- Odin, Roger (2005). «Prospettive e problemi nella ricerca sul cinema amatoriale». In: Farinotti, Luisella; Mosconi, Elena (a cura di) (2005). *Comunicazioni sociali*, dossier monografico *Il metodo e la passione. Cinema amatoriale e film di famiglia in Italia*, 27 (3), pp. 419-423.
- Odin, Roger (2013). *Gli spazi di comunicazione. Introduzione alla semio-pragmatica*. Trad. di: Chiara Tognolotti. Brescia: La Scuola. Trad. di: *Les Espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, 2011.
- Picchio Forlati, Maria Laura (a cura di) (2014). *Il patrimonio culturale immateriale: Venezia e il Veneto come patrimonio europeo*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari.
- Remotti, Francesco (1996). *Contro l'identità*. Roma; Bari: Laterza.
- Remotti, Francesco (2010). *L'ossessione identitaria*. Roma; Bari: Laterza.
- Roberts, Les (2012). *Film, Mobility and Urban Space: A Cinematic Geography of Liverpool*, Liverpool: Liverpool University Press.

- Roberts, Les (2014). «The Archive City: Film As Critical Spatial Practice» In: Fraser, Ben (a cura di) (2014), *Marxism and Urban Culture*, Lanham: Lexington Books, pp. 3-22.
- Roberts, Les (a cura di) (2012). *Mapping Cultures: Place, Practice, Performance*, Basingtoke: Palgrave Macmillan.
- Rossetto, Tania (2009). *La laguna di Venezia: idea e immagine. Materiali per una geografia culturale*. Venezia: Cafoscarina.
- Santi, Mirco; Fiorini, Karianne (2005). «Per una storia della tecnologia familiare». In: Farinotti, Luisella; Mosconi, Elena (a cura di), *Comunicazioni sociali*, dossier monografico *Il metodo e la passione. Cinema amatoriale e film di famiglia in Italia*, 27 (3), pp. 427-437.
- Settis, Salvatore (2014). *Se Venezia muore*. Torino: Einaudi.
- Simoni, Paolo (2003a). «Alla ricerca di immagini private. Un progetto per la memoria filmica di famiglia». In: Bertozzi, Marco (a cura di), *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*. Torino: Lindau, pp. 231-240.
- Simoni, Paolo (2003b). «Archeologia della memoria privata. La ri-contestualizzazione filmica di Péter Forgács». In: Mosso, Luca (a cura di) (2003). *Private Europe: il cinema di Péter Forgács*. S.l.: s.n.
- Simoni, Paolo (2003c). «La morte al lavoro. E in vacanza. Film di famiglia tra riscoperta e oblio». *Cinegrafie*, 15 (16), pp. 172-181.
- Simoni, Paolo (2005). «La nascita di un archivio per il cinema amatoriale: il caso dell'Associazione Home Movies». In: Farinotti, Luisella; Mosconi, Elena (a cura di), *Comunicazioni sociali*, dossier monografico *Il metodo e la passione. Cinema amatoriale e film di famiglia in Italia*, 27 (3), pp. 479-485.
- Simoni, Paolo (2013). «Il cinema amatoriale e l'immagine della città. I film 8mm della famiglia Calanchi». *E-Review*, 1. DOI: 10.12977/ereview45.
- Solito, Giacinto (1931). «Introduzione». In: Cauda, Ernesto (1931), *La cinematografia per tutti. Guida pratica per cinedilettanti*. Roma: Edizioni ACIEP.
- Unesco (2001). *Universal Declaration on Cultural Diversity*, [online]. Disponibile all'indirizzo http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html (2015-09-30).
- Unesco (2003). *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, [online]. Disponibile all'indirizzo http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=17716&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html (2015-09-30).
- Unesco (2005). *Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*, [online]. Disponibile all'indirizzo <http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/cultural-diversity/diversity-of-cultural-expressions/the-convention/convention-text/> (2015-09-30).

- United Nations (1966). *International Covenant on Social, Economic and Cultural Rights*, [online]. Disponibile all'indirizzo <http://www.ohchr.org/EN/ProfessionalInterest/Pages/CESCR.aspx> (2015-09-31).
- Valeriano, Annacarla (2007). «I film di famiglia come fonte storica: dibattiti, ricerche, prospettive», *Storia e problemi contemporanei*, 46, pp. 143-151.
- Zagato, Lauso; Picchio Forlati, Maria Laura (2014). «Introduzione», in Picchio Forlati, Maria Laura (a cura di), *Il patrimonio culturale immateriale: Venezia e il Veneto come patrimonio europeo*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari.
- Zagato, Lauso (2012). «Intangible cultural heritage and human rights». In: Scovazzi, Tullio; Ubertazzi, Benedetta; Zagato, Lauso (a cura di), *Il patrimonio culturale intangibile nelle sue diverse dimensioni*. Milano: Giuffrè, pp. 29-50.
- Zanotto, Piero (2002). *Veneto in film*. Venezia: Marsilio.
- Zimmermann, Patricia R. (1995). *Reel Families: A Social History of Amateur Film*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press.
- Zimmermann, Patricia R. (2001). «Morphing history into histories. From amateur film to the archive of the future». *The Moving Image*, 1 (1), pp. 109-130.
- Zumthor, Paul (1960). «Document et monument. A propos des plus anciens textes de langue française». *Revue des sciences humaines*, 97, pp. 5-19.

Risorse online

- Una città per gli archivi: <http://www.cittadegliarchivi.it> (2015-09-31).
- Progetto «StadtFilmWien»: <http://stadtfilm-wien.at> (2015-09-31).
- Progetto «The City in Film: Liverpool's Urban Landscape and the Moving Image»: <http://www.liv.ac.uk/architecture/research/cava/cityfilm/> (2015-09-31).
- Cinematic Bologna - Cartografia visuale: <https://www.youtube.com/watch?v=hokwhttl9gk&feature=youtu.be> (2015-09-31).
- Cinematic Bologna - Play the Stories (installazione video) - Calanchi: <https://www.youtube.com/watch?v=5x5oLHxHeAw&feature=youtu.be> (2015-09-31).
- Il cinema di casa Calanchi* - Video di presentazione realizzato dagli studenti del laboratorio Dms - Unibo (febbraio 2012): <http://youtu.be/98xSvSQSL0o> (2015-09-31).