



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DIPARTIMENTO DELLE ARTI

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN
CINEMA, TELEVISIONE E PRODUZIONE MULTIMEDIALE

**RACCONTI PICCOLI 8MM.
LA LAVORAZIONE D'ARCHIVIO
DEL FONDO PARLAGRECO**

Tesi di laurea magistrale in Forme audiovisive della cultura popolare

Relatore

Prof. Giacomo Manzoli

Presentata da

Alice Mazza

Correlatori

Prof. Michele Canosa

Dott. Mirco Santi

Sessione marzo 2024

Anno Accademico 2022/2023



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DIPARTIMENTO DELLE ARTI

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN
CINEMA, TELEVISIONE E PRODUZIONE MULTIMEDIALE

**RACCONTI PICCOLI 8MM.
LA LAVORAZIONE D'ARCHIVIO
DEL FONDO PARLAGRECO**

Tesi di laurea magistrale in Forme audiovisive della cultura popolare

Relatore

Prof. Giacomo Manzoli

Presentata da

Alice Mazza

Correlatori

Prof. Michele Canosa

Dott. Mirco Santi

Sessione marzo 2024

Anno Accademico 2022/2023

Indice

Abstract	1
Introduzione	2
CAPITOLO 1	
CORNICE STORICA E INTRODUZIONE DEL PROGETTO	
1.1 Cenni storici sulle pratiche d'archivio	5
1.2 La fondazione Home Movies e il fondo Parlagreco	10
CAPITOLO 2	
ACQUISIZIONE E INVENTARIAZIONE	
2.1 Contatto con le famiglie e raccolta del materiale	12
2.2 Teorie e pratiche d'inventariazione	15
2.3 Inventariazione del fondo Parlagreco	23
CAPITOLO 3	
RESTAURO TECNICO	
3.1 Teoria e pratiche di restauro tecnico	26
3.2 Restauro tecnico del fondo Parlagreco	46
CAPITOLO 4	
DIGITALIZZAZIONE	
4.1 Pratiche di digitalizzazione e accenni al restauro digitale	50
4.2 Digitalizzazione del fondo Parlagreco	60

CAPITOLO 5

CATALOGAZIONE

5.1 Pratiche di catalogazione	62
5.2 Catalogazione del fondo Parlagreco	76

CAPITOLO 6

RESTITUZIONE E VALORIZZAZIONE

6.1 Pratiche di valorizzazione	101
6.2 Valorizzazione del fondo Parlagreco	105

Conclusione	107
--------------------	-----

Appendice - Intervista a Silvia e Maura Parlagreco	110
---	-----

Bibliografia	123
---------------------	-----

Abstract

Questo elaborato nasce dal percorso intrapreso dalla scrivente in occasione del tirocinio curricolare per la laurea magistrale, svolto presso la Fondazione Home Movies di Bologna, fondatrice dell'Archivio nazionale del film di famiglia. Il testo vuole di descrivere l'intero processo di lavorazione del fondo Corrado Parlagreco, una collezione privata di film amatoriali di una famiglia torinese degli anni '60, di cui il materiale copre circa dieci anni di vita familiare tra momenti di collettività, eventi, viaggi e vacanze. Il racconto della lavorazione tenta di attenersi al lato prettamente pratico e laboratoriale della disciplina in quanto chi scrive si è già dedicata al tema secondo un approccio più teorico in occasione della tesi triennale. Il testo quindi si sviluppa seguendo le fasi del procedimento adottato in archivio, affrontate ognuna in un capitolo e per ciascuna delle quali sono descritte le modalità di lavorazione, gli strumenti utilizzati, le problematiche riscontrate con il materiale e le soluzioni impiegate. Il primo capitolo introduce brevemente la nascita della pratica di conservazione dei film, segnalando alcuni fondamentali momenti storici che hanno contribuito all'evolversi della pratica. Il secondo capitolo tratta l'inizio del percorso di lavorazione con l'acquisizione del fondo tramite il contatto con le famiglie donatrici e la sua inventariazione preliminare. Il terzo capitolo descrive il ripristino tecnico, ossia la manipolazione fisica della pellicola finalizzata al restauro conservativo utile alla duplicazione digitale. Il quarto capitolo riguarda la digitalizzazione, fase in cui si produce una copia digitale del materiale tramite la scansione delle pellicole. Nel quinto capitolo si illustra la catalogazione del materiale digitalizzato che viene visionato per annotarne il contenuto tematico, inserito poi nel database della Fondazione in modo che i film possano essere trovati tramite ricerche che utilizzano parole chiave. Infine, il sesto capitolo viene trattata la restituzione del fondo alla famiglia donatrice, con la possibilità ulteriore di creare un evento di valorizzazione pubblica perché le immagini non vengano solo restituite ai familiari ma anche ad una comunità più ampia, nel panorama della tutela e della valorizzazione del patrimonio collettivo. In appendice si trova integralmente l'intervista fatta alle donatrici del fondo Parlagreco.

Introduzione

Questa tesi di laurea magistrale nasce dal percorso intrapreso dalla scrivente in occasione del tirocinio curricolare svolto presso la Fondazione Home Movies di Bologna, fondatrice dell'Archivio nazionale del film di famiglia. Il mio interesse per il cinema familiare inizia in corrispondenza della mia laurea triennale, quando scoprendo questa categoria del cinema, ignorata dai più anche all'interno degli studi di settore nonostante la mole del materiale di questo tipo superi abbondantemente quella del cinema commerciale, realizzo di avere sottovalutato anch'io per anni la vicinanza territoriale e sociale con un'associazione che nella mia provincia natale da diversi anni recupera e digitalizza materiale cinematografico amatoriale.¹ Dopo aver approfondito la materia scelta al tempo come argomento di tesi,² ho però sentito la necessità di avvicinarmi fisicamente all'oggetto di cui avevo imparato la teoria, avendo l'impressione che gli studi teorici non permettessero di carpire in toto l'esperienza della conservazione della pellicola. Il mio trasferimento per gli studi magistrali ha fortuitamente avuto luogo nella città che ospita anche il più storico archivio di cinema di famiglia d'Italia, Bologna. Il tirocinio curricolare da Home Movies, quindi, vuole essere una prosecuzione lineare del percorso iniziato al triennio e questa tesi il risvolto pratico della parte più teorica svolta nella tesi precedente. Per questo motivo, questo scritto non vuole affrontare nuovamente la storia di questa giovane disciplina ma piuttosto prenderne spunto per introdurre le pratiche di archivio adottate dalla Fondazione Home Movies. Nello specifico, per farlo mi sono servita del caso pratico del trattamento integrale di una raccolta di nuova acquisizione per l'Archivio, il fondo Corrado Parlagreco, interamente lavorato da me per e presso Home Movies da settembre a dicembre 2022. L'elaborato segue dunque le fasi di lavorazione svolte in archivio secondo procedura standard adottata dalla Fondazione. I capitoli sono nominati e suddivisi per step processuali dei quali sono illustrate le modalità, gli strumenti, le problematiche e le soluzioni relative al materiale. Il primo capitolo introduce le pratiche di conservazione e valorizzazione del cinema in genere e poi del cinema amatoriale ripercorrendo alcuni eventi storici che hanno stimolato l'attivarsi di una certa sensibilità sui

¹ L'associazione Laboratorio 80 di Bergamo, che dal 2010 lavora al progetto Cinescatti sulla memoria familiare del territorio.

² Tesi triennale: *Memorie 9.5. La seconda vita della pellicola nell'era digitale*, relatore Marco Dalla Gassa, 2020/2021, Università Ca' Foscari di Venezia.

materiali a rischio e la conseguente mobilitazione nel desiderio di tramandarli. Viene presentata la Fondazione Home Movies, che per prima vent'anni fa ha importato in Italia la lavorazione d'archivio sui materiali prodotti in contesti domestici, oltre che il progetto riguardante il materiale filmico su cui l'elaborato si concentra, il fondo Parlagreco. Nel secondo capitolo si descrive l'inizio del percorso di lavorazione con l'acquisizione del fondo tramite il contatto con le famiglie donatrici e la sua inventariazione preliminare, incentrata sull'osservazione delle bobine e dei loro contenitori al fine di annotare i dati legati allo stato esterno della materia. Il terzo capitolo descrive il restauro tecnico, che consiste nella manipolazione fisica della pellicola, dove il materiale viene "sbobinato", aperto in laboratorio e visionato internamente alla moviola per riparare e pulire il supporto. Il quarto capitolo riguarda la digitalizzazione, fase in cui il materiale pronto per la copia viene scansionato con macchinari ad alta risoluzione che ne producono una versione digitale. In questo passaggio si lavora tramite dei software sulle immagini correggendo problematiche fisiche del film come il decadimento del colore e l'esposizione luminosa. Nel quinto capitolo si illustra la catalogazione del materiale digitalizzato che può ora essere visionato con attenzione perché ne vengano riconosciuti protagonisti e luoghi e annotato il contenuto tematico, inserito poi nel database della Fondazione in modo che i film possano essere trovati tramite ricerche che utilizzano parole chiave. In questa fase, strettamente legata alla successiva e spesso temporalmente sovrapposta, si raccolgono informazioni sulle cineamatrici e cineamatori e le loro famiglie in modo da poter fornire un contesto di riferimento alle immagini che rischiano di essere scarsamente comunicative poiché per la maggior parte mute – in quanto il sonoro in presa diretta si diffonde solo a metà degli anni Settanta – e soprattutto in relazione al fatto che si basano su un linguaggio cinematografico differente da quello dei film di edizione. Le lacune narrative presenti nei film di questo tipo (riferimenti spazio-temporali, riconoscibilità di personaggi e situazioni) infatti vengono tipicamente compensati grazie alla pratica del racconto orale abbinata alla proiezione delle immagini che evidentemente però può essere svolta solo nel contesto familiare di appartenenza. Nel sesto e ultimo capitolo viene trattata l'ultima fase del processo, dove il materiale viene restituito alla famiglia donatrice, con la quale si può svolgere una proiezione per collezionare informazioni di contesto utili a valorizzare il materiale, altrimenti anonimo. In aggiunta nel capitolo si trova una proposta di valorizzazione da me pensata per il fondo Parlagreco che riguarda la possibilità, come a volte succede, che un fondo non venga solo restituito ai familiari legati alle immagini ma che i film vengano

presentati ad una comunità più ampia, cittadina e non solo, nel panorama della tutela e della valorizzazione del patrimonio collettivo. Infine, in appendice si trova riportata integralmente l'intervista svolta con le donatrici del fondo Parlagreco, incontrate appositamente dalla scrivente per visionare insieme i film e colmare le lacune evidenziate dalla catalogazione.

CAPITOLO 1

CORNICE STORICA E INTRODUZIONE DEL PROGETTO

1.1 Cenni storici sulle pratiche d'archivio

Nella storia del cinema si sono verificate diverse occasioni in cui ci si è chiesti se a fronte di un grosso cambiamento tecnologico (l'avvento del sonoro, del colore, del digitale o di internet) questa arte non avrebbe subito delle modificazioni così radicali da rimanerne mutata e irriconoscibile, da cambiare per sempre o definitivamente estinguersi. Dopo quasi centotrent'anni di vita del settore sappiamo che, per quanto un avvento tecnologico possa mutare i mezzi e i modi con cui viene prodotto, distribuito e fruito, il cinema è sempre in grado di sopravvivere, a patto di evolvere con la società. Nel suo libro *Il restauro cinematografico. Principi, teorie, metodi*, Simone Venturini suggerisce come le pratiche di conservazione del film nascano proprio in occasione di situazioni di cambiamento nelle quali il timore sociale di perdere o dimenticare delle opere porterebbe a curarsene con più attenzione e a studiare delle soluzioni per continuare a fruirne. Con il passaggio ad una nuova tecnologia, infatti, si correrebbe il rischio di non poter più accedere ai precedenti formati o supporti, avendo a disposizione solo nuovi mezzi capaci di leggere esclusivamente materiale di ultima generazione. Dal 1895 ad oggi i momenti di accrescimento della consapevolezza collettiva riguardo il nostro patrimonio culturale sono stati molti: qui ne citiamo tre particolarmente rilevanti.

Il desiderio di fare sopravvivere i film appena "sorpasati" per il mercato si verifica ad esempio negli anni Trenta, in cui il passaggio dal muto al sonoro rende in pochissimo tempo obsoleti anche gli ultimi film muti prodotti. È in quello che Venturini definisce il "momento fondativo" della pratica archivistica che vengono creati, in risposta al salto evolutivo del settore, cineclub e archivi legati alle produzioni cinematografiche dei primi decenni del '900 che si prefiggono di riconoscere, salvaguardare e trasmettere ciò che della settima arte rischia di essere dimenticato. A rimarcare l'importanza del periodo ricordiamo come nel 1938 venga fondata la FIAF (Fédération Internationale des Archives du Film), il più importante ente internazionale di conservazione e valorizzazione del patrimonio cinematografico, che riconosce l'importanza dei film in quanto opere d'arte e documenti storici.

Venturini, parlando della nuova attenzione rivolta nei confronti dei film in pericolo, sottolinea:

Se per i “vecchi” film, privati di redditività commerciale, il “valore si riduce a quello dell’argento contenuto nell’emulsione”, allora l’atteggiamento conservativo si oppone come movimento di attribuzione di una nuova e inedita classe di valori: alla riduzione, all’estinzione, del valore d’uso, si risponde con l’attribuzione di un differente ordine di valori. Ciò conduce oltre le collezioni “utilitaristiche” – a fini pedagogici e di documentazione – che già erano state costituite durante il periodo del muto.³

Negli anni Cinquanta avviene un nuovo risveglio culturale quando l’industria si trova a dover introdurre un supporto di nuova composizione, il cosiddetto *safety film*, passando dal nitrato all’acetato di cellulosa, studiato appositamente per ovviare al problema della pericolosità della vecchia pellicola altamente infiammabile. In questa fase l’emergenza della salvaguardia dei film si fa particolarmente evidente poiché, a causa dell’alto rischio legato all’utilizzo del nitrato, si valuta necessario eliminare fisicamente le vecchie pellicole, premurandosi quindi di duplicarle sul nuovo supporto. Venturini commenta: “si avvia così una seconda fase, successiva all’individuazione dell’oggetto, che lo (ri)scopre nelle sue *potenzialità*: i film del passato, seppure riprodotti attraverso una spesso ingenua opera di duplicazione, vivono una seconda vita”.⁴ La questione è tuttavia controversa perché la scelta di eliminare gli originali, pur essendo stata fatta col fine di ridurre il pericolo d’incendio, risulta poco lungimirante nella prospettiva della conservazione. Decidere infatti di tramandare i film nella versione di copie invece che di negativi originali, comporta che dalle successive copiatore non possa che perdersi qualità. L’errore di quel passaggio, tuttavia, funge da lezione appresa per la pratica d’archivio, che si costituisce di lì in poi anche sull’idea che si debba a tutti i costi preservare l’originale per avere la possibilità di trarne delle copie il più precise possibile man mano che la tecnologia evolve. È infatti inverosimile pensare di aver raggiunto nel presente la migliore e definitiva versione dei supporti sui quali trasferire le opere da salvaguardare (anche nell’era della smaterializzazione dell’arte). Tutt’oggi, nonostante ci troviamo in una fase storica in cui si tenta comunque di conservare i film facendone delle copie digitali, la copia da pellicola a pellicola rimane una valida opzione per la longevità che il supporto ha dimostrato di avere, a differenza della veloce obsolescenza dei più recenti dispositivi tecnologici che a causa della

³ Venturini Simone “Il restauro cinematografico, storia moderna”, in Venturini Simone (a cura di), *Il restauro cinematografico. Principi, teorie, metodi*, Udine, Campanotto Editore, 2006, p.14.

⁴ Ivi, p. 15.

velocissima evoluzione continuano a “scaderci” tra le mani (il tema è più ampiamente esplorato nel quarto capitolo).

Arriviamo infine al 2013, l'anno dello *switch-off*, in cui produzione e distribuzione occidentale convenzionalmente abbandonano il cinema analogico per passare a quello digitale e così facendo determinano la morte, perlomeno commerciale, della pellicola cinematografica. Intorno a questi anni, con qualche eccezione particolarmente anticipatrice, si intensifica il lavoro di salvaguardia del materiale analogico. Nascono cineteche, archivi e associazioni che si occupano di conservare e valorizzare le pellicole altrimenti destinate all'oblio.

I tre casi citati raccontano come la sensibilità nei confronti del materiale a rischio e la conseguente mobilitazione degli enti, nel tentativo di garantire la continuazione della vita dei film obsoleti, siano state innescate in alcuni specifici momenti storici in cui si è percepito di stare testimoniando ad un cambio di scenario, un'inversione di rotta verso un futuro che si immaginava più distante o non si immaginava affatto. Quando questo avviene, quando come società si realizza di aver vissuto un passaggio focale per la contemporaneità o di aver percorso una via di non ritorno su uno specifico aspetto culturale o tecnologico, può succedere che ciò che ci si è lasciati alle spalle venga concettualmente associato a quegli oggetti fisici che esistevano nel periodo appena superato e che si sono *estinti* con esso. Questi oggetti diventano iconici subendo un'elevazione a simbolo tramite un processo culturale che li identifica come rappresentanti di un'idea, uno stile, una mentalità, un periodo – e a volte tutto questo. Così, quando negli anni Trenta il mercato ha decretato che, in seguito all'innovazione tecnologica, non sarebbe stato più competitivo produrre film muti, nel tentativo di non far cadere nell'oblio quelli che in pochissimo tempo sono diventati materiali obsoleti, si ambiva forse a conservare non solo dei prodotti culturali ma più ampiamente i valori, le icone e gli eventi di più di due decenni rappresentati e documentati in essi. Un processo simile si è attivato anche in corrispondenza di altri cambiamenti tecnologici e quindi culturali che hanno aggiornato e sostituito, oltre alla materia, anche i canoni con cui le opere venivano prodotte e fruite. Il momento in cui ci si lascia alle spalle un formato o un supporto, infatti, spesso coincide anche con l'evoluzione dei contenuti in esso presenti in quanto la nuova tecnologia apre a ulteriori possibilità e incoraggia il cambiamento complessivo del sistema sociale. Lo scarto creatosi tra la “vecchia” e la “nuova” cultura a seguito di questi processi evolutivi porta spontaneamente gli abitanti della contemporaneità a riconsiderare ciò che la collettività ha prodotto in passato, rivisitando per metonimia anche il senso ed il valore anche degli oggetti

contenitori di quella cultura. Quanto detto trova un ottimo esempio nel già citato avvento del digitale. In questo caso, in aggiunta alla canonica rivalutazione dei prodotti culturali e dei loro supporti divenuti obsoleti dopo il cambiamento tecnologico, si deve considerare anche l’impatto creato dalla rilevante questione della smaterializzazione dei supporti che quindi non solo vengono sostituiti da versioni tecnologiche più recenti ma anche *scartati* in maniera concettuale e sostanziale per il fatto che i nuovi media digitali non prevedono un forma materiale rispetto a quelli analogici (evidentemente lo si può affermare fino ad un certo punto, perché sappiamo che anche i dati informatici necessitano di essere collocati in un hardware, anche se infinitamente più compatto dei supporti precedenti a parità di dati contenuti). La cessazione dell’esistenza della parte materica dei prodotti culturali ha comportato delle ripercussioni sociali significative sull’attribuzione del valore simbolico a oggetti del passato, come ad esempio le pellicole, che hanno riacquisito molta importanza e sono tornate al centro dell’attenzione in diversi contesti, alle volte addirittura più di quanto lo fossero prima della transizione digitale. Se infatti, come dovrebbe essere scontato, il settore della conservazione cinematografica si è mobilitato ampiamente, facendosi carico dell’enorme responsabilità di riversare più film analogici possibili in supporti digitali per assicurarne la sopravvivenza in età contemporanea, l’ondata di popolarità ha coinvolto anche altri settori in modo meno prevedibile. Ad esempio, abbiamo assistito fin da subito a quella che Giovanna Fossati definisce una “svolta materica” (in relazione alla “svolta digitale” del 2013) che ha portato anche figure del settore della produzione cinematografica più commerciale – che a rigor di logica dovrebbe invece seguire la convenienza del mercato – a dichiarare la propria fedeltà al vecchio supporto analogico (si pensi ad autori come Quentin Tarantino, Christopher Nolan o Paul Thomas Anderson). Analogamente, anche parte del pubblico ha ripreso interesse nella distribuzione di film in pellicola – quando prima era semplicemente una normalità accettata e non un’opzione particolarmente desiderata o richiesta – che nel caso di alcuni titoli è diventata un evento addirittura più prestigioso della distribuzione di copie digitali. Il settore commerciale ha rilevato un ritorno di interesse tale da investire in una varietà di recenti prodotti culturali che, se non fanno uso del supporto analogico in modo effettivo, di sicuro ne condividono l’atmosfera vintage e nostalgica che la società ha riconosciuto a posteriori a questo supporto.⁵

⁵ Fossati Giovanna, *Dai grani ai pixel. Il restauro del film nella transazione dell’analogico al digitale*, Bologna, Gruppo Persiani Editore, 2021, pp. 26 e 27.

I film di edizione, inoltre, non sono l'unico soggetto a cui viene dedicata rinnovata attenzione. Con l'allontanamento dal film e dai dispositivi analogici, infatti, nell'arco di una sola generazione si perde la possibilità e la capacità di accedere alle memorie familiari catturate su pellicola, nelle versioni denominate sub-formato, più economiche e maneggevoli, pensate per l'uso domestico (16mm, 9.5mm, 8mm e super8). Le nuove generazioni, che usano più recenti strumentazioni digitali, si ritrovano in possesso di memorie contenute in supporti obsoleti, spesso senza possedere più il relativo proiettore o senza sapere come usarlo a causa della morte dei cari che se ne occupavano. Queste pellicole con il tempo vengono meglio identificate e raggruppate sotto la categoria di "cinema familiare". Così le definisce Roger Odin: "per film di famiglia intendo un film (o un video) realizzato da un membro della famiglia a proposito dei personaggi, degli eventi o degli oggetti legati in un modo o nell'altro alla storia di questa famiglia e ad uso privilegiato di questa".⁶ Marco Bertozzi sottolinea la preziosità di questi materiali in relazione al legame tra le persone e la comunità attraverso il tempo:

Quei film, girati sino agli anni Settanta, sembrano palpitare da un altro pianeta: psico-geografie incastonate in volti-paesaggio, sguardi in macchina e imbarazzi prossemici, lontananze che inducono a riflettere sul rapporto fra micro e macro storia. Un valore iconico inestimato riposa, attendendo di essere risvegliato.⁷

L'esigenza culturale condivisa di tramandare una memoria collettiva e quella privata delle famiglie di poter ri-accedere ai propri ricordi converge nei primi anni Dieci del XXI secolo nell'intensificarsi dei progetti territoriali che lavorano su questo fronte. Venturini ne parla nel saggio *L'archivista empatico e il mormorio del cinema amatoriale e familiare*, dove scrive:

La presa di coscienza di un ambito della storia del cinema e della *film culture* difficile da quantificare e mappare nella sua interezza e altrettanto arduo da qualificare una volta per tutte, ha fin dal principio riconosciuto il valore del cinema privato come documento storico multiforme e come eredità sociale e memoriale complessa al servizio di storie alternative, di contro-archivi e della rigenerazione o formazione di identità individuali e collettive.⁸

⁶ Odin Roger, "Le film de famille dans l'institution familiale », in Odin Roger (a cura di), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Parigi, Méridiens Klincksieck et Cie, 1995, p. 27 (traduzione da Cati Alice, *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1026-1942)*, Milano, Vita e Pensiero, 2009, p. 6).

⁷ Bertozzi Marco, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Venezia, Marsilio Editori, 2012, p. 45.

⁸ Venturini Simone, "L'archivista empatico e il mormorio del cinema amatoriale e familiare", in Caneppele Paolo, (a cura di), *Sguardi privati. Teorie e prassi del cinema amatoriale*, Milano, Meltemi editore, 2022, p.12.

1.2 La Fondazione Home Movies e il fondo Parlagreco

Tra le realtà italiane che a partire dagli anni Duemila nascono con l'obiettivo di svolgere un lavoro di tutela del patrimonio cinematografico familiare, la prima ad essere avviata è la Fondazione Home Movies di Bologna, al tempo associazione, che crea nel 2005 l'Archivio Nazionale del Film di Famiglia, dove "documentazione audiovisiva inedita, privata e personale, raccolta dall'Archivio, costituisce un ampio e prezioso giacimento visivo per la storia italiana del Novecento, che progressivamente viene reso pubblico e messo a disposizione attraverso progetti e iniziative."⁹ In un'intervista, Karianne Fiorini e Paolo Simoni, tra i primi soci dell'organizzazione, raccontano come:

Nella "costruzione" dell'archivio non si è trattato di applicare delle procedure esistenti, ma di sviluppare un percorso di ricerca sperimentale per definire una vera e propria metodologia dalle solide basi teoriche. In particolar modo ha assunto un ruolo centrale il tentativo di portare in superficie le relazioni esistenti tra il materiale filmico raccolto e la memoria dei protagonisti, quella dei testimoni, quella degli spettatori dei film e quella relativa alle storie familiari che ne costituiscono il contesto essenziale.¹⁰

Nel corso di quasi vent'anni di lavoro la Fondazione ha acquisito e lavorato oltre 35.000 bobine di formati sub-standard girati da circa 1600 famiglie italiane tra gli anni '20 e i '90 del Novecento. I film raccolti vengono ripristinati in laboratorio e digitalizzati: solitamente una copia digitale viene restituita alle famiglie donatrici, mentre l'originale entra a far parte dell'Archivio, attualmente ospitato dall'Istituto Storico Parri di Bologna, dove Home Movies ha sede. La Fondazione si occupa anche di raccogliere la strumentazione necessaria alla produzione e visione dei film in sub-formato. Mirco Santi, responsabile del laboratorio di restauro e digitalizzazione, ricorda come:

Oggi il ruolo degli archivi che di formati substandard si occupano, è quello di conservare da un lato i materiali filmici, dall'altro gli strumenti che sono serviti a produrre, modificare, e mostrare quei film. Il video è poi paradossalmente lo

⁹ Dalla sezione "Chi siamo", sito della Fondazione Home Movies, consultato il 9/12/23 (<https://homemovies.it/chi-siamo/>).

¹⁰ Fiorini Karianne, Simoni Paolo, "Il cinema familiare e amatoriale negli archivi audiovisivi italiani: il caso dell'Archivio nazionale del film di famiglia", in Antonelli Armando (a cura di), *Spigolature d'archivio: contributi di archivistica e storia del progetto "Una città per gli archivi"*, Bologna, Bononia University Press, 2011, p. 263.

strumento che con flessibilità permette oggi di rimettere in gioco quelle memorie impressionate sul supporto filmico. Non va dimenticato però tutto ciò che tecnicamente sottende alla produzione di quegli 'originali', le peculiarità degli strumenti e delle tecniche, la storia dei formati; tutti presupposti per un lavoro di conservazione delle tecnologie obsolete: conservare la memoria di una società implica il preservare anche le sue conoscenze tecniche.¹¹

È all'interno di questa realtà che chi scrive ha deciso di svolgere il tirocinio curricolare finalizzato alla tesi magistrale, con l'obiettivo di fare esperienza diretta delle pratiche d'archivio riguardanti il cinema di famiglia. Con Mirco Santi e Ilaria Ferretti, responsabile della gestione dell'archivio e delle catalogazioni, si è deciso di selezionare un fondo familiare appena acquisito dall'Archivio, il fondo Corrado Parlagreco, in modo che potessi curarne la lavorazione personalmente durante tutte le fasi: inventariazione, restauro tecnico, digitalizzazione, catalogazione ed eventuale valorizzazione. Questo elaborato, quindi, è il resoconto di questo percorso e si struttura d'ora in poi in capitoli dedicati ognuno alle fasi qui sopra citate.

¹¹ Fiorini Karianne, Santi Mirco, "Per una storia della tecnologia amatoriale", *Comunicazioni sociali*, n. 3, 2005, p. 435.

CAPITOLO 2

ACQUISIZIONE E INVENTARIAZIONE

2.1 Contatto con le famiglie e raccolta del materiale

L'inizio di questo percorso, come quello di un fondo familiare, parte con la ricezione del materiale da parte dell'ente che si occupa di conservazione e valorizzazione del cinema di famiglia. La consegna dei fondi può avvenire su input delle singole famiglie, mosse dal desiderio di poter rivedere le loro memorie private in quanto spesso non dispongono più dei mezzi tecnici (il proiettore relativo) o della conoscenza necessaria per farli funzionare. L'input può altrimenti partire da un ente che si occupa di salvaguardia del patrimonio collettivo (un archivio, un'associazione, un'istituzione, ecc.) che può indire una raccolta di materiale familiare chiedendo alla cittadinanza di mettere a disposizione del materiale privato, solitamente offrendo alle famiglie partecipanti una copia digitale delle proprie memorie in cambio dell'acquisizione dei diritti dei film ed eventualmente di trattenere la copia fisica, che entra a far parte dell'archivio dell'ente, se questo ne possiede uno.

Home Movies stessa ha organizzato in molte occasioni dei bandi di raccolta specifici, mirati di volta in volta a reperire materiale di una zona precisa o su un tema in dettaglio. Ne citiamo a titolo esemplificativo alcuni recenti: il progetto sulla Valle Bormida e la provincia di Savona, realizzato in collaborazione con l'Associazione Ferrania Film Museum (*Ferrania a memoria*, 2019), quello legato al territorio del Polesine (*Polesine Digital Memory*, 2021) e quello relativo alle pellicole 9.5mm Pathé Baby in occasione del centenario del formato (*Call 9,5mm! Verso il centenario del Pathé Baby*, 2022). In questo contesto lo scambio comunità-fondazione prevede che le famiglie mettano a disposizione, su base volontaria, il materiale da digitalizzare, di cui ricevono una copia digitale, che entra anche a far parte dell'archivio di Home Movies. Ogni partecipante può decidere se diventare donatore, cedendo alla Fondazione le bobine fisiche originali ed i relativi diritti all'immagine, permettendo così all'organizzazione di utilizzare liberamente il materiale a scopo culturale. La Fondazione, tuttavia, ha raggiunto un livello di notorietà sufficiente da venire contattata anche al di fuori dei bandi di raccolta, direttamente dalle famiglie che desiderano digitalizzare le proprie pellicole. In questo caso, vista la necessità di rendere un servizio al di fuori delle finestre di

finanziamenti pubblici specifici, alle famiglie viene chiesto un simbolico contributo economico con il quale coprire parte delle spese di lavorazione. Questa tipologia di collaborazione prevede automaticamente che i fondi entrino a far parte dell'Archivio con la copia fisica originale e la cessione dei diritti legali. Karianne Fiorini, in un'intervista con Guy Edmonds, parla delle difficoltà riscontrate nel lavoro di acquisizione dei materiali:

We are at a point where people recognize the importance of preserving their memories but have encountered obstacles in doing so. Our first role, therefore, is to help them achieve that. The process is not simple. People have to trust us, and they want it to be right. We are taking their private memories.¹²

Le famiglie, infatti, prima di diventare sostenitrici del progetto e donatrici spesso hanno bisogno di tempo e chiarimenti per comprendere il pensiero che sta dietro alla raccolta di materiale privato a fini di valorizzazione collettiva. Fiorini riporta come il momento della consegna del materiale sia delicato:

Sometimes these films, even if people can't see them, are real objects of the family, part of their heritage. The first step is to explain the archive's processes, from preservation to presentation. Usually, they have never thought their film could be important to someone else, or to society in general. Sometimes they phone and ask "how can my film really be interesting for you? Why? What do you do with the film? It's just my family, my wedding". They want a guarantee about how we'll use the film.¹³

Nella maggioranza dei casi si procede con il far firmare ai donatori un contratto che permette alla Fondazione di impiegare le immagini ad uso culturale, mentre solo in poche occasioni si acconsente all'adozione del materiale senza diritti. Come sottolinea Fiorini, "for us without a cultural presentation there is no real preservation"¹⁴, ad intendere che senza la possibilità di mostrare le immagini restaurate ad un pubblico in un contesto di valorizzazione, il lavoro di salvaguardia dei fondi è svolto a metà: sono fisicamente al sicuro dove nessuno può fruirli, scoprirli, studiarli o reimpiegarli per nuove narrazioni del passato. Insomma, sono film di famiglia "sterili" che rischiano di essere di nuovo dimenticati.

¹² Edmonds Guy, "Associazione Home Movies, l'Archivio Nazionale del Film di Famiglia. An interview with Paolo Simoni and Karianne Fiorini of Italy's amateur-film archive", *Film History*, vol. XIX, 2007, p. 426.

¹³ Ivi, pp. 426-427.

¹⁴ Ivi, p. 427.

Riguardo alla peculiarità di questo tipo di materiale si esprime anche Eric de Kuyper, sottolineando come il valore delle immagini sia sottoposto ad un percorso oscillante tra il riconoscimento e la caduta nell'anonimato:

I film di famiglia sono per natura "anonimi". Ma non lo sono per i loro utilizzatori: al contrario, si sa che chi si trovasse dietro alla cinepresa e quelli che ci si affollavano davanti sono debitamente nominati (attraverso commento retroattivo): "Questa era zia Éloïse, prima della sua morte; ecco Bernard, che fa i suoi primi passi; e zia Adèle, e poi io... come sempre dietro la cinepresa!" Una volta spariti o morti gli attori, questi film di famiglia ritornano nell'anonimato. Non hanno valore che per i fruitori diretti, gli ereditieri non sanno cosa farsene, non conoscendone l'utilizzo e se ne sbarazzano senza troppi rimorsi. È quindi curioso constatare che si attua uno spostamento molto significativo. Quello che era fortemente legato all'attualità, o almeno ad una storia limitata nel tempo – il tempo della vita di una famiglia – si trova necessariamente svalorizzato col passare di questo. Ma allo stesso tempo, invecchiando, il film di famiglia riprende valore o, meglio, ne prende un altro. Da testimonianza della vita di questa famiglia nello specifico, da "garante dell'istituzione familiare", da ricordo di famiglia legato ad un utilizzo intimo, il film di famiglia acquisisce tutto un altro status: ricade nel dominio pubblico e diviene allora un documento di carattere specifico, una testimonianza su un certo aspetto del quotidiano di un'epoca. Da oggetto di famiglia diventa frammento della memoria collettiva.¹⁵

I film di famiglia risultano infatti preziosi nel contesto domestico di fruizione di origine per poi cadere nell'oblio quando, nel giro di poche generazioni, la famiglia erede non ha più la prossimità tale da riconoscere i parenti. Con l'ulteriore passare del tempo però, la distanza storica risulta sufficiente perché vi si possa ritrovare un nuovo interesse, questa volta di tipo storico-culturale, che riattribuisca valore alle immagini. Ciò non significa tuttavia che il contesto familiare di provenienza di un fondo, non sia rilevante anche nel caso si sia capaci di valorizzarlo per il suo contributo al patrimonio culturale in genere. La lontananza delle immagini dal contesto d'origine non solo rischia infatti di provocarne l'abbandono e la sparizione ma, anche qualora le immagini fossero rinvenute e "adottate" da un ente che si occupa di salvaguardia della memoria collettiva, rimarrebbero meno valorizzabili rispetto al

¹⁵ De Kuyper Eric, "Aux origines du cinéma : le film de famille », in Odin Roger, op. cit., p. 13 (traduzione mia).

loro pieno potenziale a causa del vuoto di informazioni di contesto. Mirco Santi a riguardo spiega:

Spogliati e separati però dal soggetto-testimone, la riattivazione del loro valore memoriale originario sarà solo parziale. Tali oggetti restano delle unità residuali. Il loro apparato informativo d'origine è perduto, alcuni codici particolari e gli idioletti che li rendono intellegibili appieno sono compromessi per sempre perché non riconducibili alla testimonianza diretta del contesto e dei soggetti che li hanno generati, se non ricorrendo a fonti indirette, a paratesti e a collezioni analoghe che aiutano a creare un catalogo e una mappa delle *voci* e dei *tòpoi* assenti.¹⁶

2.2 Teorie e pratiche d'inventariazione

Una volta acquisito un fondo, la prima fase propria della lavorazione in archivio è l'inventariazione. Questa consiste nell'osservare in dettaglio tutti i componenti del materiale raccolto per annotarne le peculiarità. Solitamente i fondi vengono consegnati all'interno di contenitori di ogni tipo, spesso originariamente confezioni di qualcos'altro, ora riadattate a conservare le bobine. Pacchi in cartone, scatole delle scarpe, barattoli in latta dei biscotti, valigie, buste di ogni tipo. Nonostante spesso la scelta del contenitore sia per le famiglie casuale e fatta con poca consapevolezza, il materiale degli involucri e la traspirazione che questi hanno permesso alle pellicole risulta di grande impatto sullo stato di conservazione dei film. È molto comune poi, che le persone donatrici abbiano trovato casualmente questi fondi, dimenticati o abbandonati a lungo da qualcun altro (anche dai cineamatori stessi) in un armadio, cantina o soffitta, luoghi nei quali possono essere stati esposti a un cattivo ricambio d'aria, a scarsa o eccessiva umidità. Questi strani oggetti-eredità tramandati spesso in silenzio, portano su di essi il segno della storia familiare a partire dalla cura che hanno ricevuto. Come denota Santi:

Il cinema amatoriale e familiare, il cinema "fatto in casa", è stato depositato ai margini del nostro ambiente di vita quotidiano, giacendo inutilizzato e non riconosciuto.

¹⁶ Santi Mirco, "Dalla scatola dei biscotti al video. Le collezioni in formato Pathé Baby", in Bursi Giulio, Venturini Simone (a cura di), *Quel che brucia (non) ritorna. Lost and found films*, Udine, Campanotto Editore, 2011, p. 278.

Magari questi oggetti si trovano ancora in casa, ma generalmente sono relegati alle sue zone periferiche [...]. Il limbo che corrisponde alla dimenticanza della loro funzione, all'obsolescenza dell'apparato che li teneva in vita li trasforma col tempo, paradossalmente, in oggetti indesiderati. Il passo successivo è l'espulsione: come scorie, rifiuti, oggetti reietti. Badiamo bene: non sempre vi è la consapevolezza del gesto.¹⁷

È proprio perché le bobine spesso sono rimaste coinvolte in un processo involontario di "defamiliarizzazione" che giungono in archivio senza o con scarse informazioni di contesto. Durante l'inventario, i dati ricavabili dagli involucri dei film diventano dunque preziosi e vengono annotati in dettaglio. Anche se che possono sembrare secondari a quelli sulle immagini, hanno un alto potenziale di utilità nel ricostruire la storia di una famiglia di cui non sempre si hanno notizie a sufficienza. Caneppele ne riconosce l'importanza dedicando al tema dei contenitori un intero capitolo nel suo libro *Sguardi Privati. Teorie e prassi del cinema amatoriale*. A riguardo commenta: "le scatole dei film privati sono segnali di un ben preciso, anche se frammentato, gruppo di persone, i cineamatori. L'analisi delle scatole dei film permette talvolta di ottenere informazioni che i film stessi non comunicano".¹⁸ Oltre alle informazioni sulla famiglia proprietaria poi, dai contenitori è possibile ricavare dei dati di tipo cronologico utili alla collocazione temporale dei fondi. Come spiega Caneppele:

In particolari fasi storiche – guerre e crisi economiche – si diffondono i contenitori in cartone, una scelta dettata dall'economicità del materiale. Per necessità produttive i recipienti in cartone sono per lo più quadrati, rari quelli rotondi. Conoscenze sempre più accurate sulla conservazione delle pellicole hanno però reso obsoleto il cartone che assorbendo l'umidità diventa terreno di coltura per funghi, spore e muffe nocive. Il lungo predominio delle scatole in metallo è minacciato dagli anni Sessanta in poi dal diffondersi delle materie plastiche. Ora sono in auge scatole di poliuretano dai prezzi non proprio abbordabili.¹⁹

Tuttavia, più spesso i formati 8mm e super8 vengono conservati nei contenitori in cui le bobine vengono vendute o quelli in cui vengono rispediti al mittente dai laboratori dopo lo sviluppo.²⁰

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Caneppele P., op. cit., p. 145.

¹⁹ Ivi, p. 151.

²⁰ Ivi, p. 157.

La pratica standard d’inventariazione di Home Movies, dove si annotano tutte le informazioni acquisibili senza lo svolgimento delle bobine, prevede principalmente l’utilizzo di un foglio Excel di cui è stata creata una versione vuota da usare come traccia per la scheda (fig. 1).

Donatore									
Fondo									
Deposito/Donaz									
Pagamento									
Data acquisizione									
Collocazione									
Provenienza									
Consegna									
Indirizzo									
Telefono									
Mail									
CF									
NUOVO CODICE									
N° Inv	N° Inv nuovo	Note contenitore	Formato	Anno	Titolo originale	Note	metri	Sonoro	

Fig. 1

In alto vengono riportati i nominativi del donatore e del fondo, che solitamente coincide con il nome del cineamatore (es. “fondo Mario Rossi”), a meno che non venga segnalato che ci fossero più persone in famiglia ad usare la cinepresa. In questo caso si riporterebbe “famiglia (cognome)” (es. “fondo famiglia Rossi”). La prima categoria, tuttavia, è la più diffusa, poiché le cineprese amatoriali sono state a lungo commercializzate con l’idea che fossero così facili da usare che anche donne e bambini potessero adoperarle, indirizzando però in realtà l’hobby, come gli altri più tecnici, agli uomini, specialmente ai padri di famiglia.²¹ C’è un’ultima casistica che riguarda il nominativo, ossia nel caso in cui qualcuno abbia collezionato pellicole famigliari che non appartengono al proprio nucleo affettivo. In questo caso si opta per segnalare che il fondo è anonimo, pur indicando il cognome di chi l’ha “adottato”, perché senza il contatto con i famigliari relativi ai film è impossibile riconoscere i soggetti e contestualizzare le immagini. Il fondo prende in questo caso il nome di “anonimo (cognome di chi lo porta in archivio)” (es. “fondo anonimo Rossi”). In seguito sulla scheda si trovano alcune indicazioni che vengono riportate o meno sulla base del fatto che siano note al momento dell’acquisizione e che dovrebbero essere completate entro la fine della lavorazione. Sono:

-Deposito o donazione. Generalmente le collaborazioni si traducono in donazioni. Il deposito avviene solo in alcuni rari casi, ad esempio riguardanti del materiale proprietà di un autore

²¹ Filippelli Sara, *Le donne e gli home movies. Il cinema di famiglia come scrittura del sé*, Pisa, Edizioni ETS, 2012, pp. 16-17.

molto importante o di un'istituzione, oppure nel caso in cui un altro archivio non abbia gli spazi adeguati a conservare i film;

-Pagamento (in relazione al contributo da versare nel caso la digitalizzazione avvenga fuori da un bando di raccolta);

-Data di acquisizione;

-Collocazione. Durante la lavorazione solitamente il fondo si trova nel laboratorio di revisione, mentre una volta lavorato viene riposto definitivamente in archivio in una sezione specifica assegnatagli;

-Provenienza. Il luogo principale dove sono stati conservati i film, spesso abitazione dei cineamatori e zona di riferimento della maggioranza delle immagini;

-Consegna (totale o parziale): Indicazione riferita alla possibilità che all'Archivio sia stata consegnata una parte o tutto il fondo familiare;

-Indirizzo, telefono, mail e codice fiscale del donatore (per la reperibilità e i documenti sulla privacy);

-Nuovo codice. Codice di catalogazione dell'archivio assegnato al fondo, comprendente tutte le bobine e gli altri eventuali materiali.

Il sistema di assegnazione dei codici ai fondi è adottato come unico in tutto l'archivio (ogni ente ne sviluppa uno proprio) e da Home Movies si basa attualmente su un codice di nove lettere. Si compone di una prima sigla che attesta l'appartenenza alla Fondazione, "HM" (per Home Movies), seguita da una seconda sigla ottenuta dalle prime quattro lettere del cognome del cineamatore/famiglia/persona che ha adottato il fondo e dalle prime tre lettere del nome del cineamatore/"famiglia"/"anonimo" (secondo le casistiche sopra riportate). Per fare esempi pratici di fondi che ho lavorato durante il mio tirocinio, secondo questo sistema, al fondo Giorgio Comini è stato assegnato il codice "HM COMIGIO"²², al fondo famiglia Belletti il codice "HM BELLFAM" e al fondo anonimo Santi il codice "HM ANONSAN". Su questo sistema si basa anche la nomina delle singole bobine, che vengono identificate anch'esse con un codice, questa volta alfanumerico, composto dalle nove lettere del fondo di appartenenza,

²² NB: D'ora in poi nel testo sono introdotte le spaziature nel codice per facilità di lettura, come spesso è anche fatto nelle schede di inventariazione, ma quando le bobine devono essere etichettate, nella nomina dei file digitalizzati e nell'inserimento dei dati nel database online, il codice corretto di riferimento non prevede spaziature.

con in aggiunta quattro cifre. Le cifre partono per ogni fondo da 0001 e terminano con il numero corrispondente a quanti oggetti sono identificati nel fondo, che possono essere bobine di pellicola cinematografica di vario genere (originali sviluppati o copie di film d'edizione), nastri magnetici sonori o materiali su altri supporti, occasionalmente raccolti se inerenti alle pellicole, che comunque restano il supporto principale trattato dall'archivio. Per fare un esempio, potremmo immaginare di ricevere un nuovo fondo, per facilità il fondo Mario Rossi, arrivato in una scatola di scarpe, che contiene venti bobine, di cui quindici pellicole originali in diversi formati, due copie di film d'edizione (magari dei cartoni animati per bambini) e tre nastri magnetici sonori, alcuni nella loro scatola e altri senza. Venti pezzi totali di vario tipo. Dopo aver riordinato il materiale come spiegato sotto, assegneremo i codici ad ogni bobina, che verranno nominate da "HM ROSSMAR 0001" A "HM ROSSMAR 0020".

Il riordino del materiale segue alcuni criteri stabiliti dall'Archivio. Il primo criterio di suddivisione riguarda formato e supporto dell'oggetto. Per prime vengono ordinate le pellicole cinematografiche originali, dal formato più grande al più piccolo se ce ne sono diversi (nell'ordine: 16mm, 9.5mm, 8mm, super8). Successivamente vengono indicate le pellicole cinematografiche non originali, come le copie di film d'edizione che le famiglie compravano per massimizzare l'utilizzo del proiettore acquistato per vedere i film da loro prodotti. Infine, seguono gli altri supporti, come i nastri magnetici (più spesso sonori ma non solo). All'interno della lista delle singole categorie di supporto e formato si tenta di seguire un ulteriore ordine di classificazione, in primis basato sulla dimensione delle bobine (prima le più lunghe e poi le più brevi), poi verificando se sono presenti delle date (manoscritte e non) sulle scatole delle bobine o sui loro *carter* (i supporti tondi su cui sono avvolti i film, spesso in plastica e più raramente in metallo o legno, fig. 2 e 3). Se presenti, le bobine si elencheranno per ordine cronologico, dalla più vecchia alla più recente. Se solo alcune bobine dovessero riportare la data, si darebbe la priorità a quelle datate, per poi ordinare quelle senza data per presenza o assenza di titolo (quelle titolate più in alto e quelle senza titolo più in basso). In assenza di questi due dati, si cercherebbe una cronologia basandosi sugli eventuali timbri postali che gli involucri potrebbero riportare. Alcuni marchi produttori di pellicola, infatti, davano la possibilità ai clienti di spedire all'azienda le pellicole da sviluppare, che tornavano al mittente lavorate direttamente nella scatola con cui erano state comprate originariamente. Nel caso le bobine mancassero di qualunque tipo di informazione, sta al singolo addetto ai lavori stabilire una logica propria di riordino. Personalmente in queste situazioni (più di quelle che ci si

immagini), chi scrive procede ordinando le bobine mute (senza data, senza titolo, senza timbro) per marca del prodotto (Ferrania, Kodak, ecc.) e se ve ne sono molteplici dello stesso marchio ma con diversi tipi di contenitore, prima le scatole più solide e poi le buste, che storicamente si sono diffuse più tardi.



Fig. 2



Fig. 3

Una volta stabilito l'ordine e assegnati i relativi codici, si procede con l'inventariazione inserendo nel file alcune informazioni specifiche per ogni bobina. Ci si concentra sulla descrizione dei contenitori e degli involucri, illustrati in dettaglio nella marca, materiale, colore ed eventuali annotazioni. Sono riportati il supporto e il formato della pellicola, la presenza di scritte o segni, sia autografi che stampati. Sono ipotizzati ad occhio e secondo i riferimenti segnati su alcuni *carter* le lunghezze delle bobine: da 5 a 20m per i *carter* standard piccoli (che di solito ne presentano 15 se completi ma possono contenere anche meno pellicola o addirittura di più, nel caso in cui sia stato montato dal cineamatore più materiale sullo stesso *carter*) e fino a 180-200m circa per quelli più grandi. È segnalata inoltre l'eventuale presenza del suono nelle bobine, identificabile con la banda magnetica (un sottile nastro continuo di

colore scuro incollato sul bordo esterno dei fotogrammi), la cui esistenza si verifica svolgendo manualmente l'inizio del film. Infine, si riporta il titolo originale, ossia quello che il cineamatore potrebbe aver assegnato scrivendo a mano sugli involucri, su un'etichetta applicata al *carter* o alle volte direttamente a pennarello sull'inizio della pellicola. Siccome ogni scrittura è personale e un tempo si usava comunemente il corsivo, non è raro che per decifrare le parole ci si confronti tra colleghi o ci si aiuti con delle ricerche online per identificare specialmente i nomi dei luoghi meno noti riportati. Quando non si riesce a comprendere convincentemente la scrittura si possono riportare le parole che si reputano più credibili, utilizzando le parentesi quadre per segnalare che non si è certi. Se invece non vi è nessuna ipotesi a riguardo, si scrive semplicemente “[illeggibile]”. Caneppele sottolinea l'importanza delle informazioni manoscritte sugli involucri per la storia del fondo:

Se le scatole sono mezzi per avvicinarsi alla personalità dei cineamatori, le etichette sono veri e propri grimaldelli per entrare nel loro profondo. Nonostante la tenuta della colla delle etichette non riesca, di norma, a superare alcuni decenni, le etichette rimaste sono una miniera di informazioni. La scelta delle matite, il colore degli inchiostri, le tipologie di scrittura variano e si adattano ai singoli personaggi. Ne diventano il marchio distintivo.²³

L'ultimo passaggio di questa fase consiste nell'etichettare tutto il materiale inventariato che ora risulta ordinato nel file. I codici delle singole bobine vengono stampati con una macchina etichettatrice, (una Dymo Letratag), e applicati sui *carter* e sui loro relativi involucri, se ne hanno. Il materiale viene riposto nella propria scatola d'acquisizione, pronto per il restauro tecnico in laboratorio.

I dati raccolti nel file Excel vengono dal 2014 riportati anche sul database online di cui la Fondazione si serve, Bradypus, un software open source sviluppato dall'Università Sapienza di Roma e pensato per gli archivi. Gli operatori vi accedono tramite dei profili personali grazie ai quali è possibile risalire a chi ha inserito o modificato le informazioni dei fondi. L'utilizzo di questo strumento mira a far convergere tutte le informazioni delle varie fasi di lavorazione delle pellicole su un unico portale ad accesso privato da cui Home Movies possa attingere per verificare qualunque tipo di dato riguardante il patrimonio d'archivio, dai contenuti dei film ai dati tecnici sul trattamento del materiale lavorato. Nonostante oggi Bradypus sia solo un

²³ Caneppele P., Op. cit., pp. 161-162.

gestionale, l'obiettivo è quello di rendere le parti descrittive accessibili al pubblico, come avvenuto in occasione del progetto *Una città per gli archivi*, in cui la Fondazione ha avuto modo di lavorare ad una catalogazione puntuale di alcuni fondi, mettendosi in rete con altri archivi bolognesi e condividendo i risultati con il pubblico tramite la piattaforma xDams.

In Archivio è normale procedura creare a fine inventariazione di ogni fondo le relative schede sul database: quella generica del fondo (nel portale sotto la categoria "fondi"), quella del donatore ("donatori") e quella del cineamatore ("produttore"), collegandole tra loro in modo che si avvii la rete di base su cui costruire la storia documentata delle pellicole. Anche se in questa fase le schede contengono solo le informazioni essenziali, entro la fine del percorso e soprattutto durante la catalogazione, verranno arricchite e completate in modo da spiegare nel modo più completo possibile il contesto delle immagini. Similmente vengono create anche le schede delle singole bobine ("oggetti"), figuranti nel sito come parte della scheda fondo generale, delle quali per l'inventariazione vengono compilate due sezioni: "identificazione" e "magazzino" (fig. 4), dove sono inseriti i dati già riportati nell'Excel oltre ad alcune specifiche in più. Tra queste segnaliamo:

- Lo status di archivio (originale, copia da pellicola, copia da file digitale intermedio);
- La tipologia del materiale: girato (bobina semplice), assemblato (più bobine assemblate una dopo l'altra senza selezione delle scene), montato (bobine su cui sono stati fatti tagli per selezionare le immagini);
- Il tipo di supporto (negativo, invertibile, copia positiva);
- La base, quindi la composizione del supporto del film (nitrato, acetato, poliestere o nastro magnetico);
- La completezza, ossia il fatto che la bobina presenti interamente il film. Questo concetto funziona particolarmente per i film di edizione, dei quali si conosce la versione intera ed è quindi facile stabilire se una certa copia corrisponda o meno al prodotto completo. Tuttavia, i film di famiglia sono incompleti per natura, non presentano un inizio e una fine dichiarati con dei titoli né tantomeno esistono delle schede tecniche che possano constatarne l'ordine delle scene o la durata ufficiale. Come spiega Odin:

Non solo il film di famiglia non prevede né segni di inizio (generico) o segni di fine (è propria del film di famiglia la possibilità di essere continuato indefinitamente), ma lo spettatore entra immergendosi nel mezzo di un'azione, o addirittura nel mezzo di un movimento, allo stesso modo in cui del tutto inaspettatamente giunge il nero finale.

Così aperto da entrambi i lati, il film di famiglia appare come destinato a un'incompletezza definitiva. Il film di famiglia non è un testo: è per sempre un frammento di testo.²⁴

Per questo, tutti i film famigliari vengono da Home Movies considerati convenzionalmente finiti, nelle versioni uniche ed originali che arrivano in archivio.

The image shows a screenshot of a digital archive interface with two panels. The left panel, titled 'Identificazione', contains the following information:

- Specifiche di pubblicazione**: da pubblicare
- Fondo**: HMPARLCOR
- Segnatura**: HMPARLCOR-0001
- Elemento**: bobina/bobine
- Descrizione contenitore**: Scatola Ferraniacolor rossa e bianca in cartone, carter Ferrania nero in plastica
- Genere**: film di famiglia
- Stato dei materiali contenuti nella bobina**: finito
- Formato originale**: 8 mm
- Lunghezza**: 15
- Cronologia da (anno)**: 1957
- Cronologia a (anno)**
- Titolo proprio**: "Gita a Cuneo. Torino (Miranda e piccole, [Ilva]) Luglio 1957"

The right panel, titled 'Magazzino', contains the following information:

- Status d'archivio**: originale
- Tipologia materiale**: girato
- Tipo di supporto**: invertibile
- Base / supporto**: safety acetato
- Completo**: yes
- Lunghezza**: 15
- Framerate/Frequenza**
- Durata presunta**
- Audio**: muto
- Tipologia colonna**

Fig. 4

2.3 Inventariazione del fondo Parlagreco

Il fondo Parlagreco arriva in Archivio nel settembre del 2022, dopo che Silvia Parlagreco, donatrice delle pellicole, contatta Home Movies perché venga digitalizzato il suo fondo familiare, che sta venendo spostato da una casa in occasione di uno sgombero. Tra le poche

²⁴ Odin R., op. cit., p. 28 (traduzione mia).

informazioni di contatto si annota che i film sono stati girati dal padre della donatrice, Corrado Parlagreco, negli anni Sessanta, periodo in cui la famiglia vive a Torino. Il fondo arriva tramite corriere in un pacco da spedizione con all'interno trentaquattro bobine, di cui trentuno sono pellicole invertibili 8mm in acetato di varie dimensioni (la maggior parte da 15m e poi tre più grandi, assemblaggi dai 60 ai 120m) e tre sono nastri magnetici sonori, delle registrazioni. L'inizio della lavorazione, appositamente intrapresa dalla scrivente per la creazione di questo elaborato, ha luogo durante l'autunno del 2022, dopo alcuni mesi di pratica in laboratorio dedicati all'inventariazione e soprattutto al restauro tecnico di altri fondi famigliari. Come da protocollo descritto nel paragrafo precedente, anche per il fondo Parlagreco il contenuto viene ordinato e descritto esternamente (fig. 5).

Donatore	Parlagreco Silvia						
Fondo	Parlagreco Corrado						
Deposito/Donaz	Donazione						
Pagamento							
Data acquisizione	set-22						
Collocazione	Laboratorio revisione						
Provenienza	Torino						
Consegna	Totale						
Indirizzo							
Telefono							
Mail							
CF							
NUOVO CODICE	HM PARLCOR						

N° Inv	Note contenitore	Formato	Anno	Titolo originale	Note	metri	Sonoro
HM PARLCOR 0001	Scatola Ferraniacolor rossa e bianca in cartone, carter Ferrania nero in plastica	8 mm	1957	Gita a Cuneo. Torino (Miranda e piccole, [Ilva]) Luglio 1957	Titolo scritto a mano su contenitore	15	no
HM PARLCOR 0002	Scatola Agfacolor arancione, blu e bianca in cartone, carter Agfa trasparente in plastica	8 mm		[illeggibile] [Vincenzo] (43)	Su scatola timbro postale riporta data: 04/09/1961 Titolo scritto a mano su contenitore	15	no
HM PARLCOR 0003	Scatola Agfacolor arancione, blu e bianca in cartone, carter Agfa trasparente in plastica	8 mm		Antonella a scuola	Su scatola timbro postale riporta data: 06/10/1961 Titolo scritto a mano su contenitore	15	no

Fig. 5

Ad un primo sguardo le pellicole mostrano di essere tutte mediamente conservate bene, senza particolari segni di decadimento né tantomeno sindrome dell'aceto (una tipologia di deterioramento tipica di questo supporto che, se esposto a temperature e umidità eccessive, può cedere fisicamente deformandosi ed emanando un forte odore). Solo una bobina riporta una datazione, l'anno 1957, mentre più della metà degli involucri risulta titolato a mano, nonostante la grafia non sia sempre leggibile. Già da questi titoli è possibile prefigurarsi il contenuto delle immagini, a tutti gli effetti di contesto familiare: "Gita a Cuneo. Torino. (Miranda e piccole, [Ilva]). Luglio 1957", "a scuola", "Ala di Stura", "zoo" "Antonella". Sulla base dell'informazione data dalla donatrice, pare che fosse quasi esclusivamente il padre a utilizzare la cinepresa, viene nominato fondo Corrado Parlagreco, prendendo il codice

identificativo di "HM PARLCOR". Vengono create nel database online le schede relative al fondo, al donatore ed al produttore, dove sono caricate e compilate anche le schede specifiche delle bobine. Tutti i *carter* e i contenitori sono etichettati e riposti nuovamente nel pacco, in attesa del restauro tecnico.

CAPITOLO 3

RESTAURO TECNICO

3.1 Teoria e pratiche di restauro tecnico

La seconda fase della lavorazione di un fondo è il restauro tecnico, che consiste nella manipolazione fisica delle bobine per effettuare una riparazione e pulizia. Il termine “restauro tecnico” adottato da Home Movies appartiene alla terminologia del settore che non è ancora stata pienamente istituzionalizzata e su cui i teorici si dividono in relazione alla denominazione e al significato. La FIAF, ad esempio, parlando di restauro cinematografico in genere distingue tra:

-Preservazione passiva, assimilata da Michele Canosa al deposito e descritta come l’atto di “custodire materiali d’archivio in un ambiente ottimale e di non esporli a rischi meccanici”;²⁵

-Preservazione attiva, che prevede diverse pratiche in aggiunta a quelle già nominate nella preservazione passiva. Tra queste citiamo “ordinamento e controllo del materiale depositato, [...] aggiornamento delle schede, sorveglianza dei siti, classificazione del materiale custodito. Infine: *restauro tecnico*, trattamento superficiale, duplicazione e controllo di qualità”;²⁶

-Restauro, che Canosa distingue dal restauro tecnico sopra citato. Secondo l’autore, infatti, se il restauro tecnico è “una procedura di salvaguardia: il trattamento preparatorio del reperto in vista della sua duplicazione e a fini preservativi”,²⁷ il restauro vero e proprio consiste in “sistemi di compensare il degrado, con lo scopo di restituire al film la sua qualità originaria (il suo contenuto visivo e/o sonoro)”²⁸. Nel primo, dunque, si lavora per limitare il degrado del film in termini di pulitura e ripristino fisico del supporto, senza voler colmare le lacune causate dal tempo, mentre nel secondo vi è un intervento mirato alla ricostruzione di ciò che il film originariamente prevedeva anche a livello contenutistico, processo che richiede quindi una ricerca e uno studio preventivo in relazione al risultato che si vuole ottenere.

²⁵ Canosa Michele, “Immagini e materia. Questioni di restauro cinematografico”, in Venturini Simone (a cura di), *Il restauro cinematografico. Principi, teorie, metodi*, Pasian di Prato, Campanotto Editore, 2006, p.73.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

-Ricostruzione, che differisce a sua volta da entrambi i tipi di restauro sopracitati ed è definita come “funzionale alla presentazione pubblica di un dato film e si compendia nel rifacimento del montaggio – sempre nel rispetto del montaggio originale – di copie preservate ma incomplete o di copie con montaggio diverso o scorrettamente montate”.²⁹

Tuttavia, in altri documenti sempre editi dalla FIAF si trovano altre categorizzazioni discordanti, come la distinzione tra restauro tecnico e redazionale. Secondo questa versione sempre riportata da Canosa, quello tecnico consisterebbe nell’ “eliminazione dei difetti e dei danni di tipo fisico-chimico [...] in funzione della duplicazione e in vista della proiezione”³⁰, mentre quello redazionale (o editoriale) “s’identifica con quanto sopra denominato ‘restauro’ tout-court (riportare il film alla sua forma originaria) e comprende la ricostruzione (recupero delle parti mancanti e revisione del montaggio)”.³¹

Canosa a riguardo commenta la difficoltà con cui ci si rapporta a un oggetto nel quale supporto e immagine si confondono:

Tuttavia, dette nozioni, pure insufficienti, non hanno niente di burocratico. Piuttosto, le categorie mobilitate appaiono neutre e non sempre adeguate. Eliminare i graffi vuol dire agire sul tessuto figurativo del film e sulle tracce della sua storia; tirare un controtipo è far sorgere un nuovo stato editoriale della copia. La materia dell’espressione del film non è indifferente: un intervento “tecnico” non è solo condizione del restauro, ne è già una fase. Per converso la polarità procedurale dell’intervento (tecnico/editoriale) tradisce un’anfibolia rispetto all’oggetto a cui si applica: il film quale *oggetto concreto* e quale *testo*. Si conserva-restaura un oggetto concreto, si ricostruisce un testo. Il termine “originale” vive un’ambiguità. Questa duplicità – sottesa ma non esplicitata – è l’ambito entro cui si muove il restauro cinematografico, ne restituisce le pertinenze e le soglie d’intervento.³²

La classificazione terminologica qui sopra trattata, tuttavia, dimostra una tendenza alla ricerca dell’originale (di vario tipo: *director’s cut*, prima proiezione, *final cut*, ecc.) in riferimento più a un film di edizione che amatoriale. Come già spiegato nel paragrafo 2.2, nella prospettiva della conservazione e valorizzazione, se per i film distribuiti a livello commerciale ha senso intraprendere un processo filologico per riportare alla luce la versione originale, estrapolata

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem.

³² Ivi, p. 74.

dalle varie copie pervenute di un film, per i film di famiglia non è verosimile poiché questi sono copie uniche e non si dispone quasi mai di più versioni dello stesso girato. Ciò che viene rinvenuto è semplicemente considerato come originale così com'è. Come spiega Caneppele, "la mancanza del negativo e la rarità di molteplici copie ha un'importante conseguenza, i film amatoriali non possono essere ricostruiti"³³, aggiungendo però che "ricostruito è altro da restaurato. Anche le pellicole amatoriali possono essere restaurate, anche se questo avviene molto raramente".³⁴ Per questo la pratica conservativa degli *home movies*, per quanto faccia parte e attinga dal più grande insieme del restauro cinematografico in generale, se ne discosta in alcune definizioni e attività. Dalla teoria del restauro d'arte, tuttavia, che con la filologia letteraria costituisce la base della teoria per il restauro cinematografico, possiamo trarre alcuni principi fondamentali validi anche per il cinema familiare. Cesare Brandi definisce il restauro d'arte come

qualsiasi attività svolta per prolungare la conservazione dei mezzi fisici ai quali è affidata la consistenza e la trasmissione dell'immagine artistica, e si può anche estenderne il concetto fino a comprenderne la reintegrazione, quanto più possibile approssimativa, di una mutila immagine artistica.³⁵

Come precedentemente spiegato, possiamo riscontrare che nella lavorazione dei film amatoriali le pellicole vengono solo ripristinate e mantenute, senza alcuni tipo di reintegrazione. Concretamente, questi processi da Home Movies si traducono nell'ispezione interna delle bobine, che una ad una vengono svolte dal loro *carter* sulla passafilm, il banco di lavoro del tecnico. Se la passafilm presenta due piatti girevoli su cui avvolgere la pellicola, è definita orizzontale, mentre se al posto dei piatti sono montati due bracci posti perpendicolarmente rispetto al tavolo, si tratta di una passafilm verticale (fig. 6 e 7).

³³ Caneppele P., op. cit., p. 43.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Brandi Cesare, Basile Giuseppe, Cordaro Michele, *Il restauro: teoria e pratica 1939-1986 / Cesare Brandi. postfazione di Giuseppe Basile a cura di Michele Cordaro*, Roma, Editori Riuniti, 2009, p. 35.

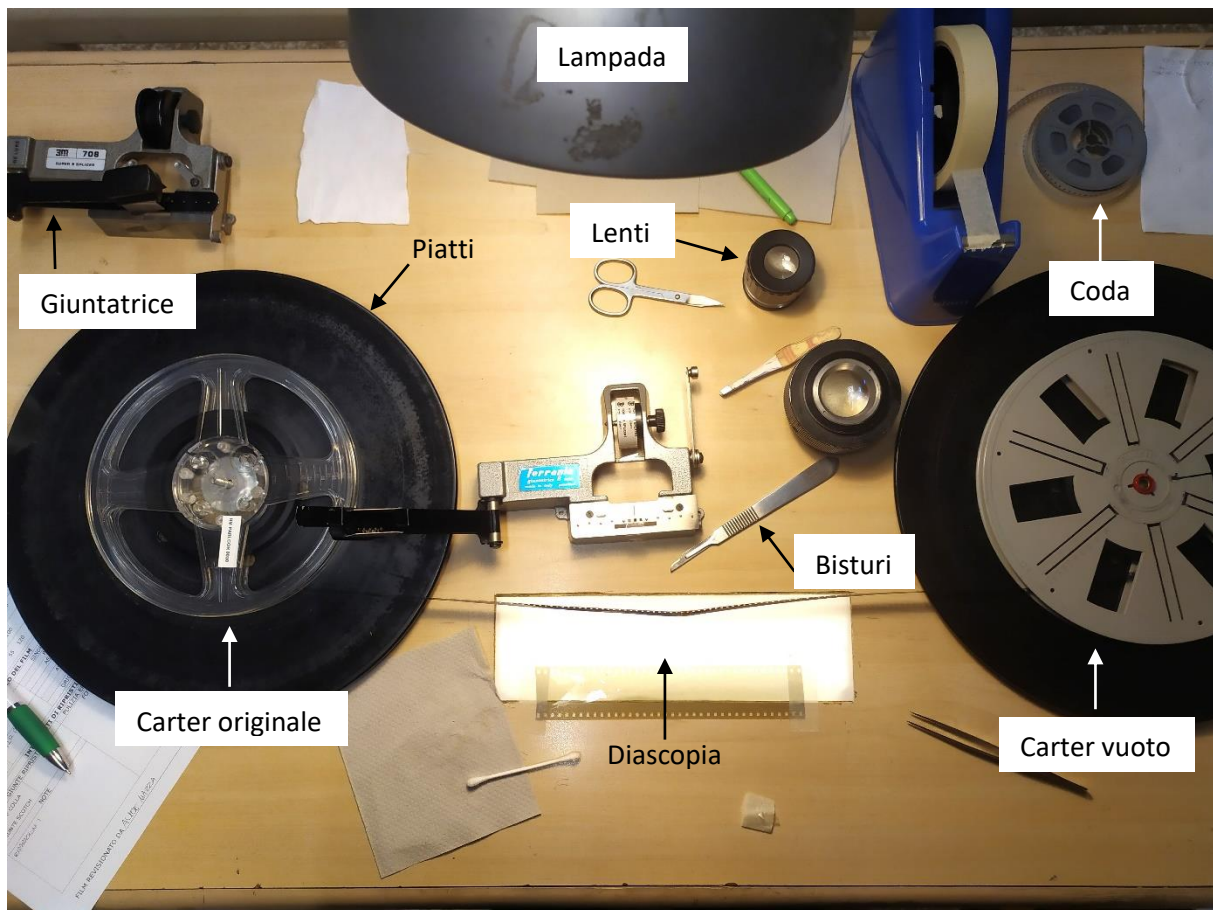


Fig. 6

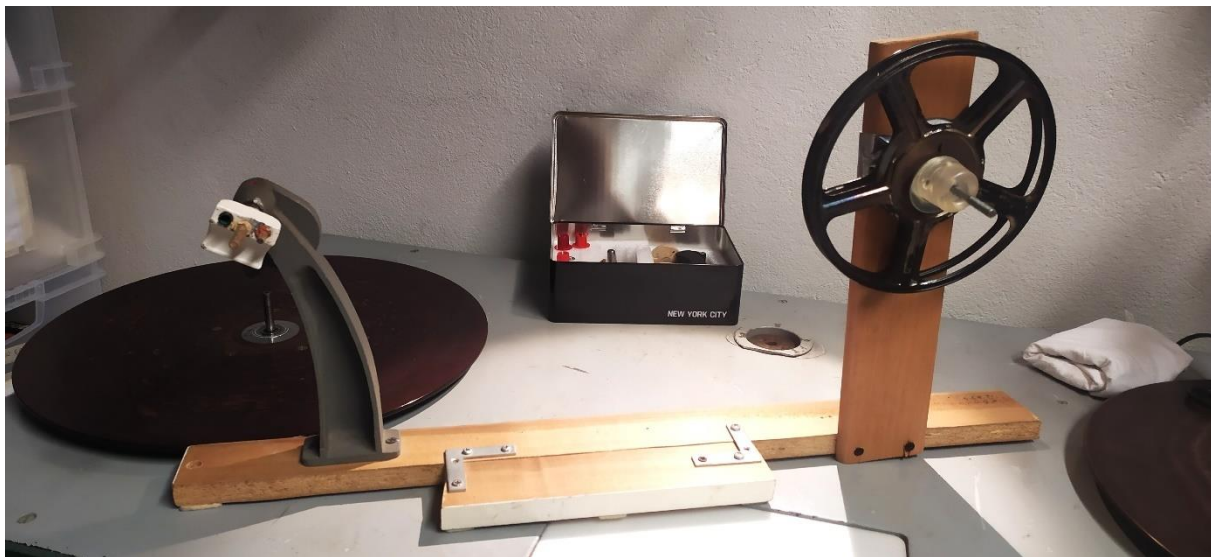


Fig. 7

In entrambe le versioni, in centro ai piatti o sui bracci, il banco presenta due perni utili per avvolgere la bobina con l'ausilio di adattatori relativi al formato. In questo modo la bobina può essere inserita con il suo *carter*, che presenta il classico foro circolare in centro, e ruotare attorno al perno rimanendo in posizione. Dopo averlo posizionato su un perno si può svolgere

il film, aprendolo sul banco fino al secondo perno dove è stato collocato un nuovo *carter*, questa volta vuoto, a cui fissare l'inizio della bobina. Il modo in cui il film viene svolto e da che lato viene agganciato al secondo carter è dettato da come è stato trovato avvolto nella sua confezione. Per facilitare il riconoscimento dei casi e la conseguente scelta su come svolgere la pellicola, durante il tirocinio in archivio, chi scrive ha redatto con Giuseppe Fara, il tecnico di laboratorio di Home Movies, un piccolo bugiardino che qui di seguito riportiamo.

INVERTIBILE STANDARD:

- Perforazioni verso il basso
- Film di testa (cielo verso destra ma immagini specchiate)
- Emulsione esterna (rispetto al nucleo = rivolto verso chi guarda)

INVERTIBILE AVVOLTO NEL SENSO SBAGLIATO:

- Perforazioni verso l'alto
- Film di testa (cielo verso destra e immagini non specchiate)
- Emulsione interna

INVERTIBILE NON RIAVVOLTO DOPO PROIEZIONE O RIAVVOLTO DALLA FINE:

- Perforazioni verso l'alto
- Film di coda (cielo verso sinistra ma immagini specchiate)
- Emulsione esterna

INVERTIBILE NON RIAVVOLTO DOPO PROIEZIONE/RIAVVOLTO DALLA FINE + SENSO SBAGLIATO:

- Perforazioni verso il basso
- Film di coda (cielo verso sinistra e immagini non specchiate)
- Emulsione interna

CASO EXTRA - COPIA POSITIVA:

- Perforazione verso il basso
- Film di testa (cielo verso destra e immagini non specchiate)
- Emulsione interna

Nello schema sono presenti cinque possibili situazioni in cui si potrebbe trovare la bobina una volta estratta dall'involucro. Il primo caso è stato nominato standard in quanto è quello che ricorre più spesso. Infatti, idealmente, chi ha visionato la bobina per l'ultima volta dovrebbe averla riavvolta prima di averla riposta nella confezione. Se così fosse, aprendo l'inizio della bobina, troveremmo queste tre condizioni: le perforazioni verso il basso (cioè, verso chi lavora, immaginando una persona seduta a una scrivania su cui la bobina è stata svolta in modo da vederne le immagini), il film "di testa" (i fotogrammi, posti orizzontalmente, presentano il "cielo" - così ci è sembrato intuitivo chiamare la parte alta dell'immagine - a destra), l'emulsione si trova in posizione esterna (facilmente riconoscibile perché più opaca rispetto al lato del supporto che invece riflette la luce, "guarda in fuori" rispetto al *carter* su cui è avvolta. Di conseguenza quando si svolge il film tenendolo tra le dita in verticale, l'emulsione è rivolta verso chi lavora). In questo caso il film, posizionato sul perno in modo che venga svolto dal basso, può essere direttamente teso in linea retta fino al *carter* collocato sul secondo perno per "caricarlo" ugualmente dal basso. Secondo questi stessi parametri si presentano anche le altre casistiche. Ci troviamo di fronte a un invertibile avvolto "nel senso sbagliato" quando le perforazioni sono verso l'alto, il film è di testa e l'emulsione interna. In questo caso si procede praticando il cosiddetto "twist", cioè una rotazione di 180° applicata all'inizio della pellicola che viene agganciata "al rovescio" al secondo *carter* in modo che durante l'avvolgimento, torni in posizione standard. Un terzo caso potrebbe ritrovarsi in un invertibile non riavvolto; quindi, che presenta una volta aperto la fine del film invece che l'inizio: le perforazioni sono verso l'alto, i fotogrammi di coda (cielo a sinistra) oltre che speculari (destra-sinistra dell'immagine) e l'emulsione è esterna. Per tornare standard la bobina dovrà essere riavvolta una volta in più rispetto al normale, in un passaggio triangolare (*carter* originale ->*carter* vuoto, *carter* vuoto -> secondo *carter* vuoto, secondo *carter* vuoto -> *carter* originale). Gli ultimi due casi, quello in cui oltre non essere stato riavvolto, il film si trovi avvolto nel senso sbagliato (perforazioni verso il basso, film di coda, emulsione interna) e il "caso extra", ossia la possibilità che il film sia una copia positiva invece che un invertibile originale (perforazioni verso il basso, film di testa, emulsione interna) si risolvono similmente agli altri, applicando in maniera combinata le manovre descritte sopra. Oltre a quanto detto, si segnala che non è raro trovare delle bobine che presentano alcune parti di film in un modo ed altre in un altro (ad esempio un frammento che presenta l'emulsione interna in una bobina che per il resto presenta l'emulsione esterna). In questa situazione si procede rimettendo nella

posizione corretta i vari frammenti, che vengono giuntati nell'ordine in cui si trovano ma nel verso giusto.

Una volta identificata la casistica si può procedere con il restauro tecnico vero e proprio. La bobina a questo punto si trova "caricata" sulla passafilm, tesa tra un piatto e l'altro. Una manovella integrata nel banco permette di far ruotare lentamente il piatto di destra (tipicamente in senso antiorario ma potenzialmente in entrambi i sensi, in base alla direzione nella quale la si gira) per avvolgere il film sul *carter* vuoto. È durante il lento scorrimento che si controlla visivamente e tattilmente il film in modo da intervenire qualora si riscontrassero rotture, strappi o giunte poco stabili. Le giunte, congiunzioni di due parti di pellicola unite in un montaggio o un assemblaggio, esistono in due versioni: una storicamente più antica, in colla, e una più recente, fatta con un apposito nastro adesivo trasparente. Nel caso delle giunte a colla, i fotogrammi all'estremità dei pezzi di pellicola giuntati risultano sovrapposti tra loro (fig. 8), mentre nelle giunte a nastro (a meno che non siano stati tagliati a mano) i fotogrammi finali sono recisi entrambi nel medesimo punto in modo da essere complementari una volta giuntati (fig. 9).

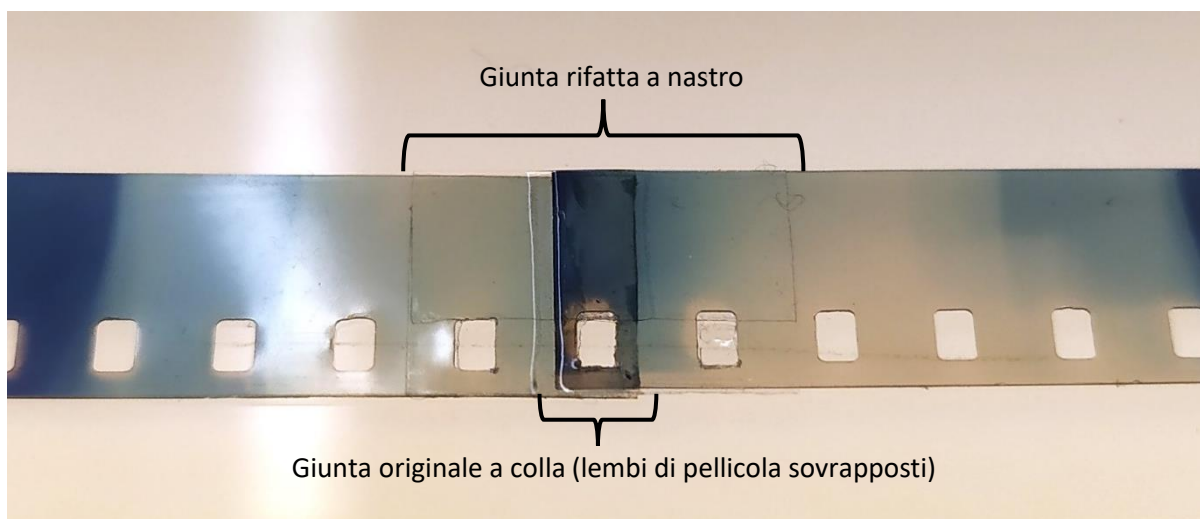


Fig. 8

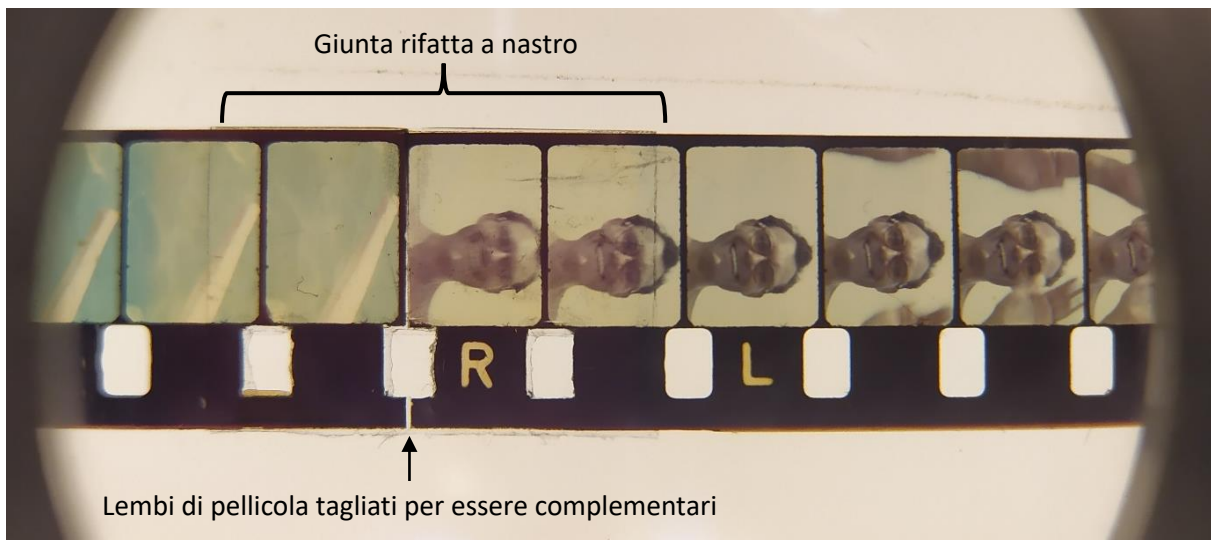


Fig. 9

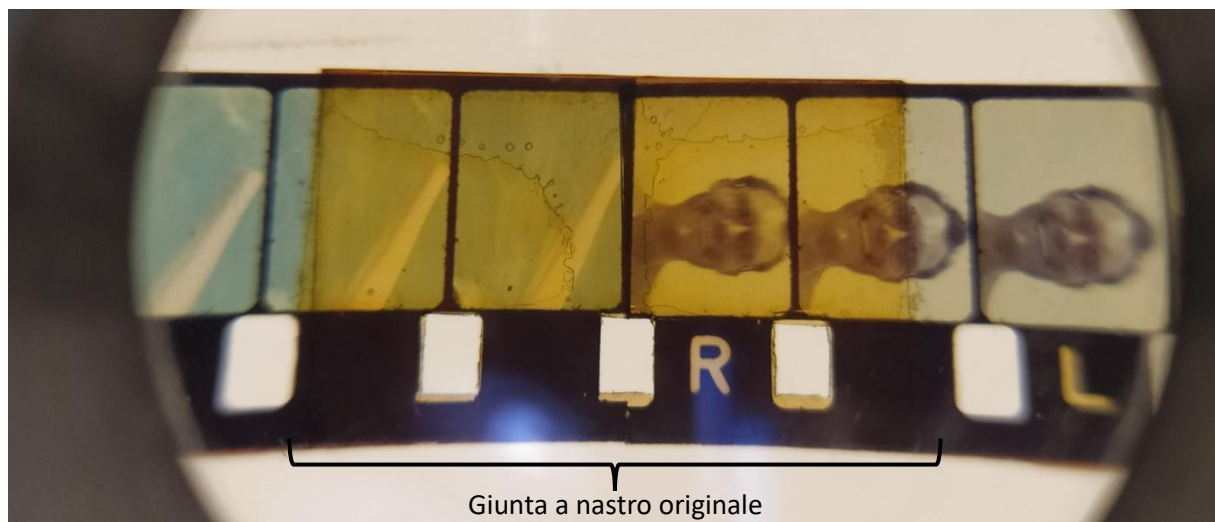


Fig. 10

Lo strumento che si usa per far coincidere meccanicamente le due estremità è la giuntatrice, che viene usata anche in laboratorio da Home Movies per tagliare la pellicola e rifare le giunte. Di norma, per non compromettere l'integrità del materiale, se una giunta a colla necessita di rifacimento perché si è rotta o lo sta per fare, si opta per applicare una giunta a nastro lasciando la pellicola sovrapposta com'era (altrimenti si dovrebbe tagliare parte dei fotogrammi finali per giuntare con il metodo più recente). Questa politica decisionale riflette ciò che nella teoria è espresso da Brandi nei due corollari relativi all'unità potenziale dell'opera d'arte. Egli sostiene:

Per il primo [corollario] noi deduciamo che l'opera d'arte, non constando di parti, se fisicamente frantumata, dovrà continuare a sussistere potenzialmente come un tutto in ciascuno dei suoi frammenti e questa potenzialità sarà esigibile in una proposizione

direttamente connessa alla traccia formale superstite, in ogni frammento, alla disgregazione della materia. Per il secondo, si inferisce che se la «forma» di ogni singola opera d'arte è indivisibile, ove materialmente l'opera d'arte risulti divisa, si dovrà cercare di sviluppare la potenziale unità originaria che ciascuno dei frammenti contiene, proporzionalmente alla sopravvivenza formale ancora superstite in essi.³⁶

Decidere di utilizzare una tecnica di giuntura che non scarta parte dell'opera, per quanto piccola possa sembrare, è dunque una scelta ispirata alla teoria del restauro condivisa da più discipline.

A differenza di quanto ci si potrebbe aspettare secondo le datazioni, in ogni modo, serve più spesso che si rifacciano le giunte a nastro rispetto a quelle a colla. Mentre la colla è da sostituire solo quando cede fisicamente, il nastro diventa dannoso per le immagini anche prima di perdere la proprietà di collante perché il materiale plastico di cui è fatto degrada nel giro di qualche decennio lasciando importanti macchie giallastre indelebili dalla pellicola in corrispondenza dell'applicazione, oltre a diventare molle e appiccicoso e quindi ostico da rimuovere per la sostituzione. Nei casi più impegnativi ci si avvale dell'aiuto di bastoncini in cotone imbevuti di alcol isopropilico o di olio di eucalipto per rimuovere i residui. Alle volte il decadimento del colore riguarda solo il nastro adesivo, che nella migliore delle ipotesi si secca e scolla dalla pellicola senza perdere colore (nella fig. 10, la giunta della fig. 9 prima del rifacimento). In altri casi il decadimento del nastro ha coinvolto le immagini ed il risultato è un'impronta sul fotogramma non eliminabile fisicamente senza rischiare di asportare anche l'emulsione. Il difetto diventa parte del film stesso come traccia della storia della bobina (nella fig. 11, una giunta che presenta un nastro ingiallito; nella fig. 12, la modificazione nel colore dell'emulsione in corrispondenza della vecchia giunta, nonostante questa sia stata rimossa e il film sia stato pulito). Anche questa pratica trova riscontro nella teoria del restauro brandiana, che nel secondo assioma stabilisce che "il restauro deve mirare al ristabilimento della unità potenziale dell'opera d'arte, purché ciò sia possibile senza commettere un falso artistico o un falso storico, e senza cancellare ogni traccia del passaggio dell'opera d'arte nel tempo".³⁷

³⁶ Brandi Cesare, *Teoria del restauro*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2000, pp. 16-17.

³⁷ Ivi, p. 8.

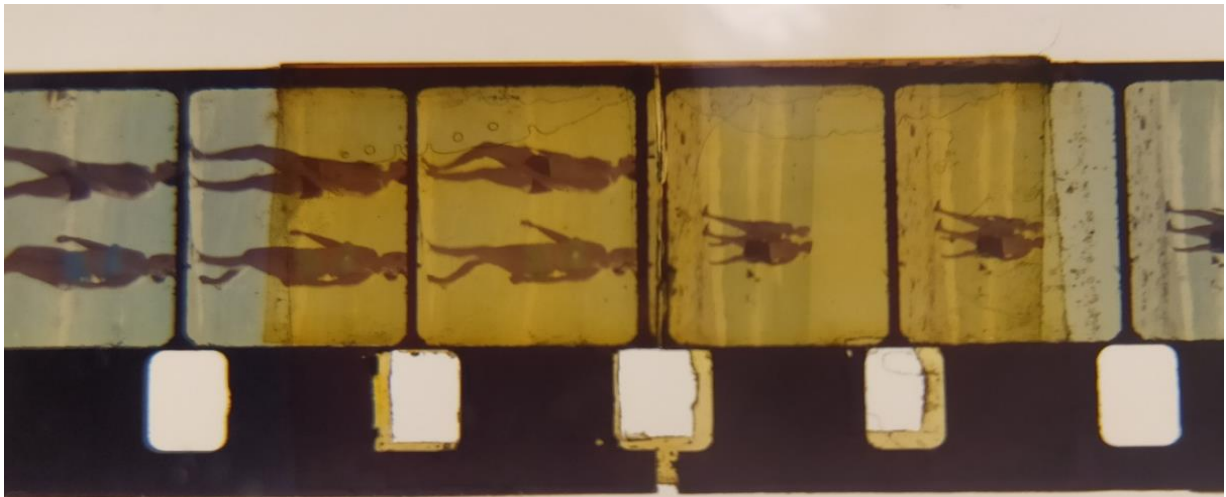


Fig. 11

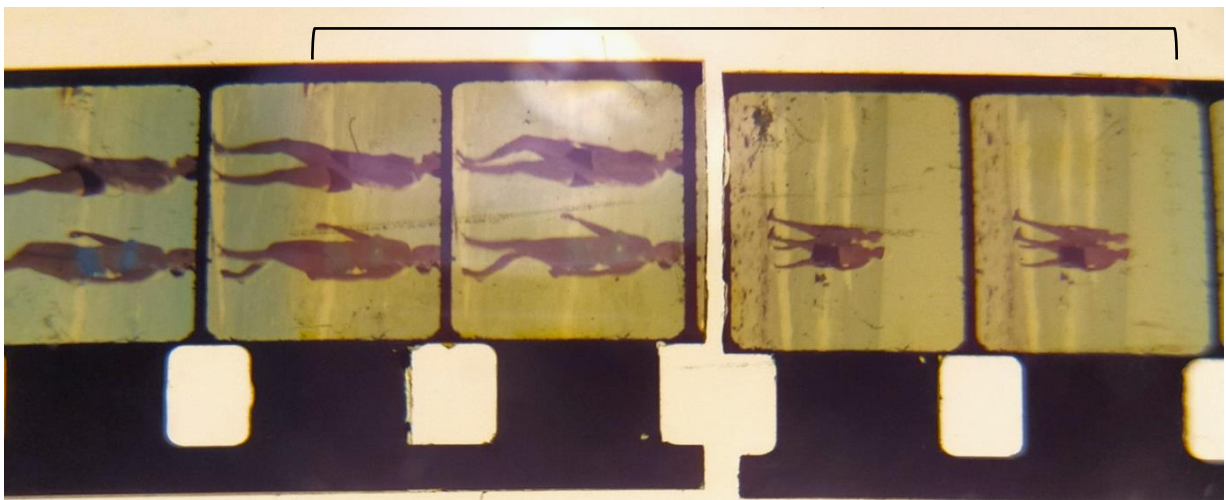


Fig. 12

Sempre nell'ottica di non perdere materiale originale, se si dovessero trovare dei lembi di pellicola non combacianti (perché ad esempio la giunta si è rotta ed è andata persa una parte di pellicola o perché alcuni pezzi di film sono stati tagliati grossolanamente e poi mai assemblati), si procede ritagliando a misura un nuovo pezzetto di supporto, detto innesto, da collocare tra le parti di film che così vengono giuntate senza perdere fotogrammi (fig. 13). Gli innesti vengono ritagliati dalle "code", dei supporti filmici in acetato o poliestere appositamente prodotti senza emulsione e in versione opaca, dal colore neutro. Queste possiedono forma, spessore e flessibilità simile a quella delle pellicole emulsionate, quindi con le perforazioni, ed esistono nei principali formati in cui sono state create le pellicole (fig. 14). Sono parti ausiliari più economiche della pellicola cinematografica vergine e vengono impiegate per allungare le bobine all'inizio e alla fine, in modo da poterle caricare sul proiettore senza dover usare le parti della bobina con le immagini. Gli innesti ottenuti dalle

code sono quindi parti appositamente tagliate a mano che riempiono i vuoti di una pellicola spezzata rispettandone le lacune ma al contempo permettendo la continuità fisica del supporto, che così può essere scansionato o proiettato senza rompersi durante lo scorrimento in velocità. La tecnica dell'innesto prevede l'uso di un nastro di carta sulla cui parte adesiva vengono collocati i lembi delle due pellicole da unire (fig. 15). Grazie all'uso della diascopea, una luce posta sotto la passafilm che permette di illuminare le pellicole dal basso appoggiandole su un vetro bianco e opaco, si intaglia a mano con un bisturi una parte di coda in modo che questa crei continuità tra le parti così unite. I lembi del film e l'innesto si collocano poi sulla giuntatrice e si uniscono con il nastro trasparente dopo aver verificato che corrispondano ed entrino perfettamente nei *pin* di riferimento delle perforazioni (fig. 16 e 17). L'innesto viene effettuato anche nel caso in cui l'inizio del film presenti immediatamente delle immagini. La coda iniziale utile per il caricamento viene tagliata e giuntata sempre in relazione alla forma del primo fotogramma della bobina anche qualora non fosse tagliato meccanicamente (fig. 18). Lo stesso procedimento si applica anche per le lacune fisiche del supporto qualora per strappi e aree danneggiate non bastasse una riparazione con il nastro (fig. 19).



Fig. 13

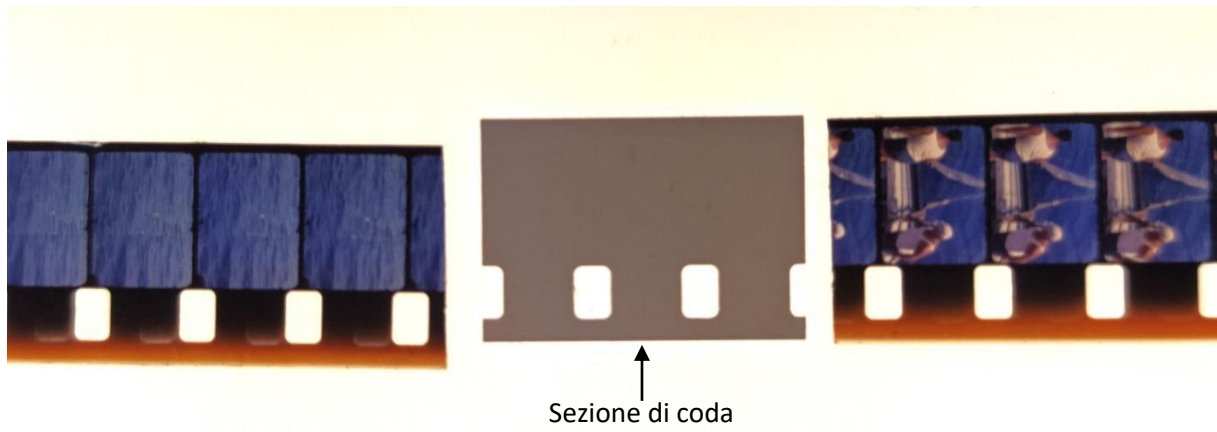


Fig. 14

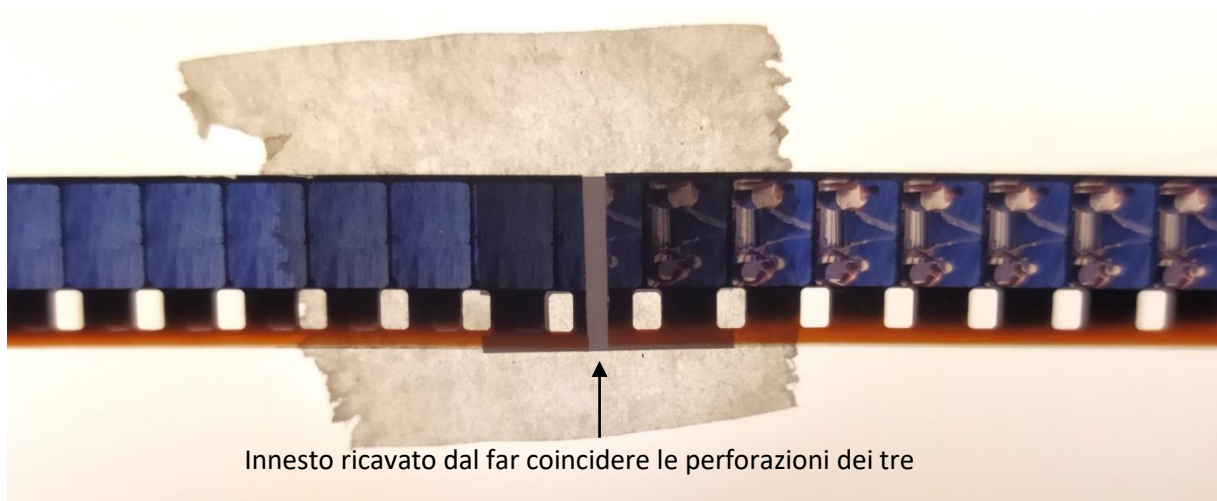


Fig. 15

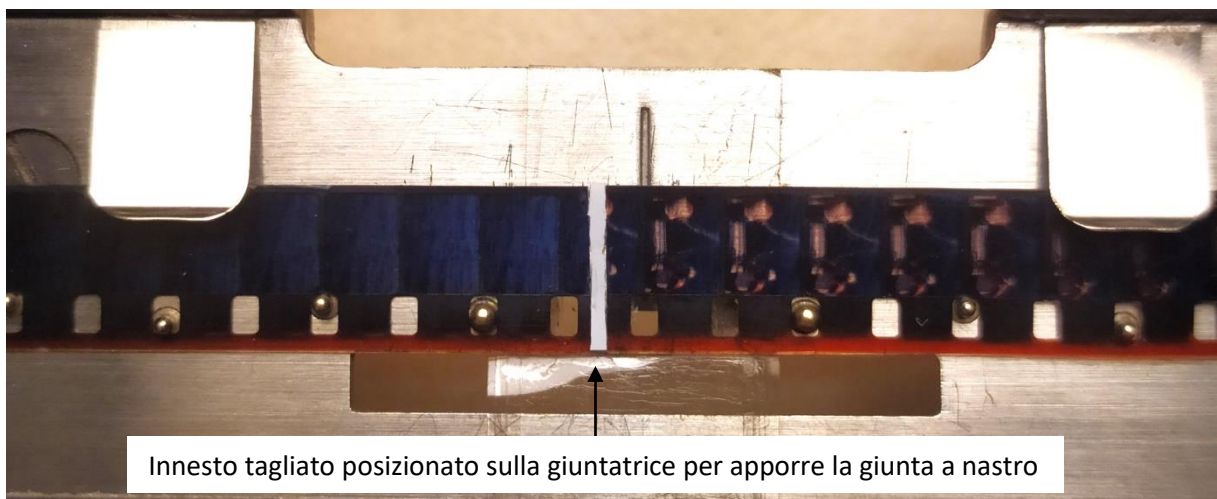


Fig. 16

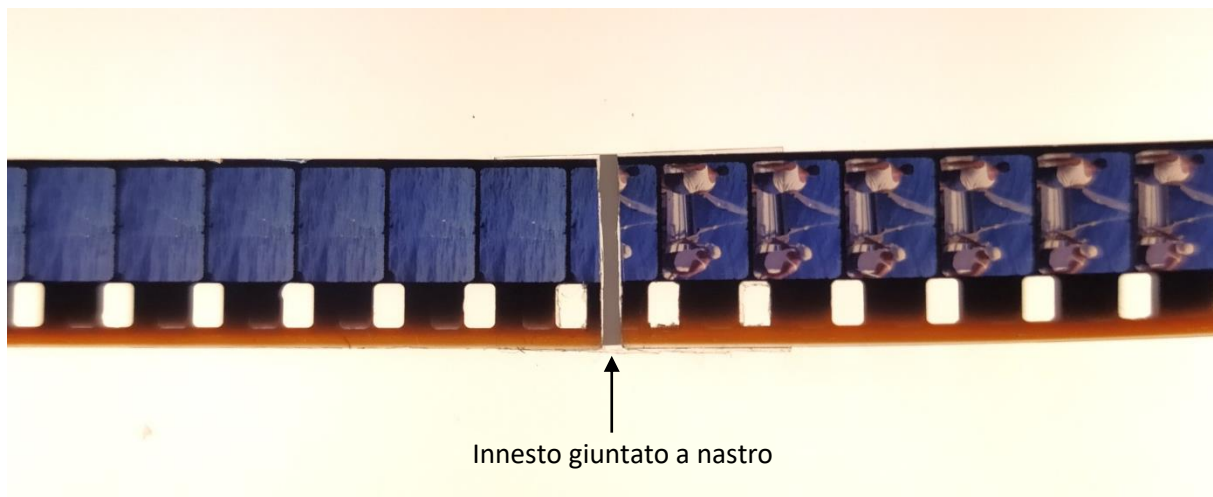


Fig. 17

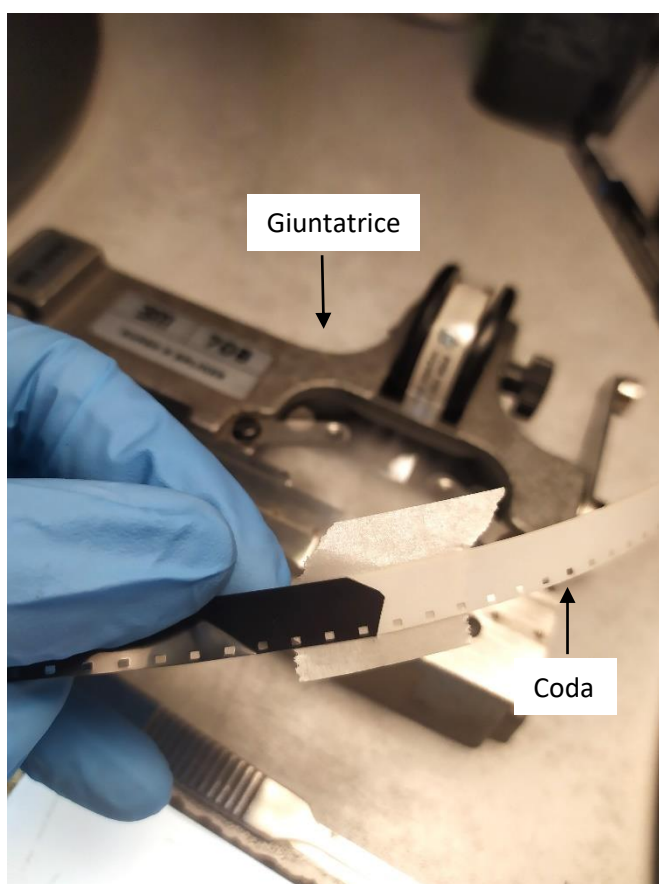


Fig. 18

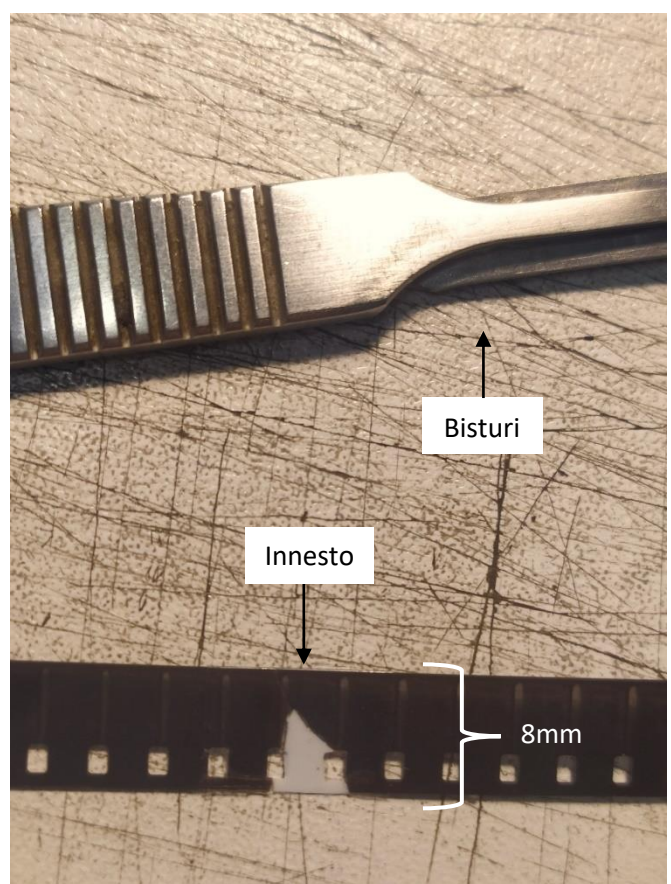


Fig. 19

Questa pratica ancora una volta risulta in linea con la teoria del restauro d'arte elaborata da Brandi, che nel primo principio derivato dai corollari sopracitati scrive:

L'integrazione dovrà essere sempre facilmente riconoscibile; ma senza che per questo si debba venire ad infrangere proprio quell'unità che si tende a ricostruire. Quindi l'integrazione dovrà essere invisibile alla distanza a cui l'opera d'arte deve essere

guardata ma immediatamente riconoscibile, e senza bisogno di speciali strumenti, non appena si venga ad una visione appena ravvicinata.³⁸

L'applicazione di questo principio si traduce per gli *home movies* nella possibilità di aggiungere delle parti mancanti necessarie alla fruizione dell'opera, come un innesto o una coda, che non verranno notati o avranno poco peso visivo durante la digitalizzazione o la proiezione, non modificandone quindi la sostanza. Una volta osservati da vicino, tuttavia, resteranno parti facilmente individuabili come estranee al film grazie al colore volutamente differente e neutro.

Dopo la lavorazione, aggiunte le code finali utili all'avvolgimento in proiezione, i *carter* vengono invertiti sulla passafilm. Il secondo *carter*, inizialmente vuoto, contiene ora per intero il film avvolto al contrario (inizia quindi dalla fine). Si svolge nuovamente lo stesso processo, agganciando la bobina piena al *carter* originale, ora vuoto e posto nel perno di sinistra per riavvolgere il film. Durante questo passaggio di riavvolgimento manuale si provvede anche alla pulitura del supporto, che viene fatto scorrere lentamente tra le dita di una mano (rigorosamente guantata per non depositarvi grasso e sporco della pelle) attraverso un panno imbibito di alcol isopropilico. Ogni qual volta che la pezzetta di cotone si sporca (generalmente ogni 15m), la si sostituisce per mantenere un grado di pulizia uniforme. Qualora un film risultasse particolarmente sporco si può provvedere ad effettuare più giri di pulizia, premurandosi sempre di fare passaggi pari in modo da mantenere la bobina nel suo *carter* originale alla fine.

Tutta la fase di restauro tecnico viene documentata tramite due tipologie di schede cartacee appositamente redatte da Home Movies. La prima è una scheda singola che viene compilata durante la lavorazione per ogni bobina, mentre la seconda riguarda specificamente gli assemblaggi, ossia quando più bobine di un fondo vengono unite su un nuovo *carter* (più specificamente un nucleo, che non ha i lati di contenimento) per favorire lo stoccaggio in archivio. In questo caso la scheda riguarda l'intero assemblaggio ed è quindi cumulativa per le bobine che lo compongono (nelle fig. 20 e 21, due esempi compilati del fondo Parlagreco). Nella scheda singola, delle bobine vengono annotati i dati utili all'identificazione (nome fondo, provenienza fondo, numero bobina) e similmente la scheda viene resa riconoscibile (numero scheda rispetto al fondo, numero inventario, collocazione). Si passa poi all'annotazione dei

³⁸ Ivi, p. 17.

dati tecnici della lavorazione tra cui: marca della bobina, colore o bianco e nero, presenza o assenza del sonoro originale o dell'aggiunta di una pista sonora, portata del *carter*, formato e lunghezza reale del film, breve descrizione del contenitore. Man mano che si svolge e ripara la bobina si è in grado di aggiungere informazioni sullo stato fisico della pellicola: la quantità di giunte a colla o a nastro (segnalati con trattini verticali che si contano a fine scheda) e gli eventuali rifacimenti messi in atto (in questo caso le giunte invece che con i trattini si segnano con la lettera "R", di "rifatto" e si contano ugualmente a fine scheda), la presenza di sindrome dell'aceto, di sporco e graffi e l'eventualità che il colore dell'emulsione sia decaduto. Nell'ultima parte della scheda c'è spazio per eventuali note, come peculiarità della bobina e per incollare fotogrammi o parti di pista sonora che non sono stati ricongiunti per diversi motivi al film (come quelli parte di piccoli tagli mai giuntati dai cineamatori ma trovati nella stessa scatola della bobina o parti di pista sonora scollata, impossibile da ricollocare al punto giusto). Nella scheda di assemblaggio sono similmente riportate alcune informazioni di riconoscimento come nella scheda singola, anche se principalmente servono a indicare in sintesi di quali bobine è composto il nuovo assemblaggio.

H.M. PARLOR

ASSEMBLAGGIO A 3 NOME FONDO CORRADO PARLAGRECO FORMATO: 8mm PAGINA N. 1

BOBINA N.	LUNGHEZZA BOBINA (m)	TITOLO BOBINA	NOTE
15	<input type="checkbox"/> 10 <input checked="" type="checkbox"/> 15 <input type="checkbox"/> 20	[NEBBIA]	AGFA COLOR R GIUNTE COLLA 1
16	<input type="checkbox"/> 10 <input checked="" type="checkbox"/> 15 <input type="checkbox"/> 20	-	AGFA COLOR LASCIATA ODA BIANCA R GIUNTE COLLA 1
17	<input type="checkbox"/> 10 <input checked="" type="checkbox"/> 15 <input type="checkbox"/> 20	WGUO 1	KODACHROME LASCIATA ODA BIANCA R GIUNTE COLLA 1
18	<input type="checkbox"/> 10 <input checked="" type="checkbox"/> 15 <input type="checkbox"/> 20	WGUO 3	KODACHROME R GIUNTE COLLA 1
19	<input type="checkbox"/> 10 <input checked="" type="checkbox"/> 15 <input type="checkbox"/> 20	[INEGGIBILE] 1	R GIUNTE COLLA 1 KODACHROME
20	<input type="checkbox"/> 10 <input checked="" type="checkbox"/> 15 <input type="checkbox"/> 20	[INEGGIBILE] 2	KODACHROME R GIUNTE COLLA 1
21	<input type="checkbox"/> 10 <input checked="" type="checkbox"/> 15 <input type="checkbox"/> 20	S. VINCENZO	KODAK R GIUNTE COLLA 1
	<input type="checkbox"/> 10 <input type="checkbox"/> 15 <input type="checkbox"/> 20		
	<input type="checkbox"/> 10 <input type="checkbox"/> 15 <input type="checkbox"/> 20		
	<input type="checkbox"/> 10 <input type="checkbox"/> 15 <input type="checkbox"/> 20		
	<input type="checkbox"/> 10 <input type="checkbox"/> 15 <input type="checkbox"/> 20		
	<input type="checkbox"/> 10 <input type="checkbox"/> 15 <input type="checkbox"/> 20		

Alice Mazza
06/12/22

Fig. 20

SCHEDA N. _____ INVENTARIO 31 COLLOCAZIONE LAB. REV.

IDENTIFICAZIONE DEL FILM						
NOME FONDO		CORRADO PARUGRECO HM PARL COE				
PROVENIENZA FONDO						
FORMATO		8mm <input checked="" type="checkbox"/> super8 9,5mm(P) 9,5mm(N) 16mm				
BOBINA	31				ASSEMBLAGGIO	A _____
MARCA PELLICOLA	B/N	COL	INFORMAZIONI SCATOLA ORIGINALE			
AGFA		<input checked="" type="checkbox"/>	MATERIALE	plastica cartone latta/metallo		
FERRANIA/3M			DESCRIZIONE E COMMENTI:			
FUJI						
GEVAERT						
KODACHROME						
EKTACHROME						
PATHÉ BABY						
PERUZ						
AUDIO		LUNGHEZZA FILM				
PISTATO	ORIGINALE	FORMATO	lunghezza bobina (m)		Grado riempimento	
ASSENTE						
NOTE		8mm e super8	15	90	120	180
			255			NO
		9,5mm	10	20	100	
		16mm	30	55	120	400
STATO FISICO DEL FILM						
NUMERO GIUNTE		SINDROME DELL'ACETO				
GIUNTE COLLA		POLVERE / SPORCO				
		<input checked="" type="checkbox"/> ASSENTI <input type="checkbox"/> GRAVI				
GIUNTE SCOTCH		GRAFFI				
		<input checked="" type="checkbox"/> ASSENTI <input type="checkbox"/> GRAVI				
		COLORE				
		<input checked="" type="checkbox"/> ORIGINALE <input type="checkbox"/> DECADUTO				
INTERVENTI DI RIPRISTINO						
NUMERO GIUNTE RIPRISTINATE		PULIZIA EFFETTUATA		<input checked="" type="checkbox"/> SI	NO	
GIUNTE COLLA	1	FOTOGRAMMI RIMOSI				
GIUNTE SCOTCH	46					
NOTE						
DADBRAC 11						

FILM REVISIONATO DA AUCÈ MAZZA DATA 01/12/22

Fig. 21

Avendo lavorato con questi strumenti cartacei per alcuni mesi, chi scrive ha avuto modo di annotare le problematiche legate al loro utilizzo e le relative possibili migliorie da applicarvi. Di seguito sono riportati gli spunti redatti in collaborazione a Mirco Santi e Giuseppe Fara sulla

base dei quali la scrivente ha redatto delle versioni aggiornate delle schede (fig. 22 e 23). Per la scheda singola:

-Il numero della scheda è un dato superfluo in quanto ad ogni bobina revisionata viene assegnata un'unica scheda che quindi riporterà lo stesso numero, a meno che non siano state lavorate nell'ordine dell'inventario, il che renderebbe comunque più complicata l'assegnazione di un numero differente da quello delle bobine a cui si riferiscono. La proposta è quella di rimuovere la dicitura e identificare la scheda con il numero della bobina;

-Lo spazio grafico dedicato al numero di inventario si può ridurre visto che non si superano solitamente le due cifre, in occasioni rare le tre;

-La collocazione in questa fase di lavorazione è realisticamente impossibile da sapere poiché durante il restauro tecnico tutti i fondi si trovano di solito nel laboratorio ma la collocazione a cui la scheda fa riferimento è quella finale, che verrà assegnata solo dopo la catalogazione, alla fine di tutta la lavorazione. Anche se il presupposto è quello di terminare la compilazione delle schede cartacee alla fine del processo intero, verosimilmente si dà priorità all'inserimento dei dati sul database dove, comunque, si trovano anche le altre informazioni della scheda. Si propone di rimuovere direttamente la voce;

-La voce "provenienza fondo" non viene d'abitudine compilata in questo passaggio perché riguarda maggiormente inventario e catalogazione e sarebbe dunque da rimuovere;

-Gli spazi denominati "bobina", pensato per il titolo della bobina e quello sui contenitori si possono ridurre in modo da segnare solo una sintesi dei dati in quanto sono già approfonditi nell'inventario in modo più completo;

-Lo spazio dedicato all'assemblaggio è superfluo in quanto si è deciso che nel caso dell'assemblaggio si compila esclusivamente la scheda relativa, senza produrre schede singole per ogni bobina che lo compone;

-Sono da aggiungere spazi per indicare il tipo di supporto (nitrato, acetato o poliestere) e il tipo di pellicola (positivo, negativo, invertibile, magnetico), aggiungendo anche la voce dei 35mm a quelle del formato;

-La sezione sui marchi delle pellicole si può leggermente modificare ("Kodachrome" e "Pathé baby" sono tipi di pellicola, quindi da correggere in "Kodak" e "Pathé"; "Perutz" da riportare secondo spelling corretto,) nonché ampliare con almeno un paio di spazi bianchi per eventuali altri marchi e una sezione dedicata agli edge code (riferimenti all'anno di produzione indicati con delle combinazioni di simboli sui bordi delle pellicole);

-Nella sezione dedicata alla lunghezza del film sarebbe bene aggiungere la voce "60" (m), che ricorre spesso nelle bobine 8mm e super8, e specificare che il grado di riempimento del *carter* è da intendersi in metri (e non in percentuale);

-Lo spazio liberato dalla rimozione della sezione dedicata ai contenitori potrebbe essere ridistribuito graficamente in modo da ampliare quello del numero delle giunte, che spesso non è sufficiente se la bobina è ampiamente montata. Gli spazi delle giunte pervenute e ripristinate potrebbero essere uniti per facilità, mantenendo la suddivisione numerica tra i due casi e per tipo di materiale;

-La parte relativa allo stato fisico del film (sindrome aceto, polvere/sporco e graffi) dovrebbe essere ripensata per essere più intuitiva, magari permettendo di segnare in una scala da zero a quattro la gravità del problema riscontrato. Al momento questo viene fatto a discrezione del tecnico al lavoro che cerchia le parole per annotarne la presenza/assenza in modo binario o usa delle "X" per segnalare la gravità, in una linea immaginaria tra le parole "assenti" e "gravi". Si potrebbero inoltre aggiungere alcune voci tecniche sulle possibili alterazioni dimensionali (restringimento, imbarcatura, ondulazione, curling, piegatura) e sulla presenza di bruciature e sulla verifica della sindrome dell'aceto tramite *ad strips* con il relativo risultato sul grado della degenerazione. Da lasciare anche uno spazio per le note nel caso si dovesse segnalare la necessità del "passaggio in campana" (un trattamento prolungato con alcune sostanze) o della re-umidificazione;

-È infine da aggiungere la voce sulla possibilità di proiettare o meno il film in base allo stato rilevato.

Per quello che riguarda invece la scheda di assemblaggio, è necessario rivedere l'impostazione grafica e aggiungere diverse voci che si trovano nelle schede singole e che qui mancano:

-Inserire spazi per le informazioni sulle giunte, sulla marca della pellicola, sulla presenza di audio, sulle problematiche e la pulizia effettuata;

-Diminuire lo spazio dedicati al formato e al titolo per aggiungere le specifiche sul supporto;

-Aggiungere il riferimento al nome del revisore e alla data di lavorazione;

-Creare un campo dedicato all'identificazione dei nuovi *carter*/nuclei e scatole in cui si ripone l'assemblaggio (nucleo/*carter* e relativa capienza, materiale e colore dell'involucro, dando la precedenza alla combinazione contemporanea più comune: nucleo con scatola in plastica grigia).

- IDENTIFICAZIONE DEL FILM -					
N° BOBINA		CODICE FONDO			
FORMATO	8mm super8 9,5mm 16mm 35mm				
SUPPORTO	Nitrato acetato poliestere		Positivo negativo invertibile magnetico		
MARCA PELLICOLA	B/N	COL	EDGE CODE	TITOLO/CONTENITORE	
AGFA					
FERRANIA/3M				CAPIENZA CARTER (m)	
FUJI				10 15 20 30 55 60 90	
GEVAERT				100 120 180 255 400	_____
KODAK				GRADO RIEMPIMENTO (m)	
PATHÉ				AUDIO	Originale Pistato Assente
PERUTZ				NOTE	

- STATO FISICO DEL FILM -					
COLORE	Originale	Decaduto		ALTERAZIONI DIMENSIONALI	
POLVERE	Assenti	◦ ◦ ◦	Gravi	IMBARCATURA	Assenti ◦ ◦ ◦ Gravi
GRAFFI	Assenti	◦ ◦ ◦	Gravi	PIEGATURA	Assenti ◦ ◦ ◦ Gravi
BRUCIATURE	Assenti	◦ ◦ ◦	Gravi	ONDULAZIONE	Assenti ◦ ◦ ◦ Gravi
SIND. ACETO	Assenti	◦ ◦ ◦	Gravi	RESTRINGIMENTO	Assenti ◦ ◦ ◦ Gravi
<input type="checkbox"/> AD-Strip (grado _____)				CURLING	Assenti ◦ ◦ ◦ Gravi
- INTERVENTI DI RIPRISTINO -					
GIUNTE PRESENTI (\) e RIPRISTINATE (R)					
COLLA					TOT. \:
					TOT. R:
NASTRO					TOT. \:
					TOT. R:
PULIZIA EFFETTUATA	SÌ	NO	NOTE		
PROIETTABILE	SÌ	NO			
FILM REVISIONATO DA _____			DATA ____/____/____		

Fig. 22

ASSEMBLAGGIO A _____ CODICE FONDO _____ FORMATO _____ SUPPORTO _____ POS / NEG / INV / MAG PAGINA N° _____									
N° BOBINA	TITOLO/ CONTENIT./ NOTE	LUNGHEZZA (m)	MARCA PELLICOLA (col/bn, edge code)	AUDIO (O/P/A)	STATO FISICO DEL FILM (colore/polvere/graffi)	GIUNTE PERVENUTE (\)		TOT.	
						colla	nastro	c	n
		10 15 30 __							
		10 15 30 __							
		10 15 30 __							
		10 15 30 __							
		10 15 30 __							
		10 15 30 __							
		10 15 30 __							
		10 15 30 __							
		10 15 30 __							
		10 15 30 __							
		10 15 30 __							
		10 15 30 __							
		10 15 30 __							
NUOVO Nucleo / carter		Se carter: CAPIENZA (m) _____		GRADO RIEMP. (m) _____		MATERIALE Plastica/metallo/ _____			
NUOVO CONTENITORE		MATERIALE Plastica/metallo/ _____			COLORE Grigio/ _____				
PULIZIA EFFETTUATA SÌ NO PROIETTABILE SÌ NO FILM REVISIONATO DA _____ DATA ____/____/____									

Fig. 23

Come spiegato nel secondo capitolo, anche i dati raccolti durante questa fase, una volta terminata, vengono inseriti sul database online Bradypus. La sezione del portale di riferimento è denominata “area revisione tecnica” (nomenclatura non aggiornata dell’attuale restauro tecnico) e vi sono riportate le informazioni annotate sulle schede cartacee raccolte durante la lavorazione in laboratorio (fig. 24).

Area revisione tecnica	
Nome Operatore	Alice Mazza
Data	2022-12-05
Assemblato	yes
Nome assemblaggio	HM PARLCOR A1
Cromatismo	colore
Sistema colore	ferrania
Numero giunte colla	1
Numero giunte a nastro	
Giunte a colla ripristinate	1
Giunte a nastro ripristinate	
Bruciature	
Sindrome dell'aceto	
Alterazioni dimensionali	
Proiettabile	yes
Pulizia	yes
Note	
Lavorazione esterna	
Nome laboratorio	
Luogo	
Data uscita	
Data rientro	

Fig. 24

3.2 Restauro tecnico del fondo Parlagreco

Il restauro tecnico del fondo Parlagreco si è svolto secondo la procedura sopra descritta e ha confermato in media l'ipotesi sviluppata durante l'inventario, secondo cui le bobine fossero in buono stato di conservazione. La lavorazione effettuata dalla scrivente, svolta interamente con una passafilm orizzontale (fig. 25), si è concentrata nello specifico sulla sostituzione delle giunte, quasi interamente a nastro, e sulla pulizia delle bobine. Il fondo si presenta scarsamente montato: su trentun film solamente tre sono bobine d'assemblaggio, mentre le rimanenti ventotto sono semplici girati da 15m che non presentano editing. L' unica bobina che si differenzia dalle altre per numero di giunte è la HM PARLCOR 0002 che, pur essendo lunga solo 15 metri (circa tre minuti in proiezione) presenta ben ottantatré giunte a nastro, usato per riparare grossolanamente un difetto della pellicola che più volte qui si presenta con la deformazione delle perforazioni. Di norma, per questo tipo di problema, un laboratorio

d'archivio interverrebbe applicando piccole porzioni di nastro trasparente solo sulle perforazioni (poi bucate con la giuntatrice) dal lato del supporto in modo da non intaccare eccessivamente l'emulsione. Il cineamatore del fondo però come possiamo notare ha optato per effettuare delle giunte a nastro in ogni parte della pellicola dove le perforazioni rischiassero di cedere. Questa scelta con il tempo si è rivelata negativa per il tessuto filmico poiché il nastro, degradandosi, ha lasciato delle importanti macchie sulle immagini che oltretutto erano di una vacanza al mare, per cui il contrasto giallo-blu si fa particolarmente evidente. Come, in seguito, si confermerà in fase di digitalizzazione, l'effetto di alternanza dei colori nello scorrimento in velocità del film rende la scena notevolmente psichedelica (fig. 26 e 27).



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27

Tra le ulteriori peculiarità del fondo si riportano alcune aree rovinate, come ad esempio un'immagine su cui si è formata la classica bolla da bruciatura causata dall'inzepparsi del proiettore che per qualche secondo scaldava con la lampada lo stesso fotogramma che, surriscaldandosi, inizia a sciogliersi (fig. 28) o più semplicemente altre aree riportano delle spaccature (fig. 29). In diversi punti si è ricorso alla tecnica dell'innesto per colmare le lacune tra delle parti di pellicola tagliate a mano che avevano perso la giunta (la sequenza delle fig. 13-17 dedicate all'innesto provengono dalla documentazione di questo fondo).

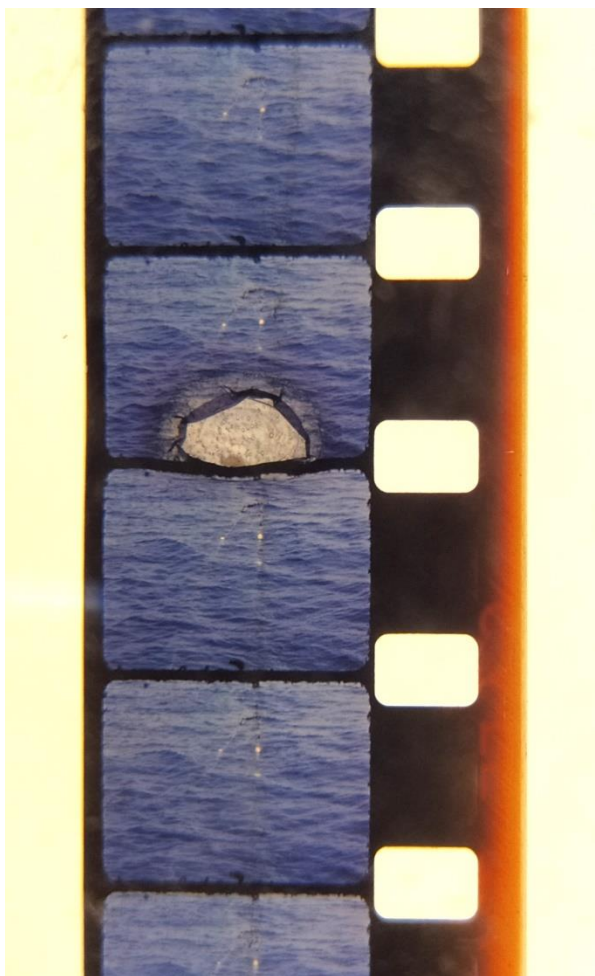


Fig. 28



Fig. 29

Come da procedura standard, i dati raccolti tramite le schede di revisione cartacee sono stati riversati nei rispettivi profili delle bobine sul database online. A questo punto il fondo è pronto per la digitalizzazione.

CAPITOLO 4

DIGITALIZZAZIONE

4.1 Pratiche di digitalizzazione e accenni al restauro digitale

Nella fase di digitalizzazione il materiale preparato in laboratorio viene scansionato con uno scanner, in questo caso appositamente creato per le lavorazioni dei sub-formati. Come spiega Rossella Catanese:

Per scanner s'intende una periferica che digitalizza immagini bidimensionali analogiche, acquisite in modalità ottica, e che le interpreta come un insieme di pixel, restituendone una copia fotografica sotto forma di immagine digitale, suscettibile a modifica e ritocco attraverso gli appositi software.³⁹

Tramite la scansione si producono copie digitali dei film che diventeranno parte dell'Archivio nazionale del film di famiglia e che verranno consegnate alla famiglia donatrice, in questo modo in grado di accedervi. Sul mercato esistono due tipologie di scanner per film: a passo uno (*pull-down*), che registra un fotogramma alla volta, e ad elaborazione continua (*continuous-scan*), che cattura i fotogrammi mentre la bobina è in movimento.⁴⁰ Home Movies ne possiede due di tipologia *continuous-scan*, differenti per capacità e utilizzo e che qui vediamo in sintesi. Quello più comunemente utilizzato in Fondazione è il MWA Flashscan HD (fig. 30). È adatto alla digitalizzazione di pellicole 8mm e super8, produce immagini in HD con *color depth* (profondità di colore, relativa alla capacità di un pixel di descrivere toni di grigio e colori)⁴¹ di 10 bit. Questo scanner, grazie a un laser posto prima della videocamera 3CCD che manda un segnale per sincronizzare lo scorrimento della pellicola agli scatti, è in grado di leggere e registrare i fotogrammi del film anche in velocità, fino a 50 *frame* al secondo, grazie al performante illuminatore LED con sistema flash regolabile che espone la pellicola fotogramma per fotogramma indipendentemente dalla velocità di acquisizione e alla fonte luminosa diffusa utile a ridurre l'impatto visivo dei graffi. I file possono essere creati ed

³⁹ Catanese Rossella, *Lacune binarie. Il restauro dei film e le tecnologie digitali*, Roma, Bulzoni Editore, 2013, p. 88.

⁴⁰ Ivi, p. 90.

⁴¹ Fossati G. op. cit., p. 113.

esportati in diversi formati e codec: Apple Intermediate Codec, Photo JPEG (Joint Photographic Experts Group, identificabile come primo standard internazionale di compressione dell'immagine digitale a tono continuo)⁴², Motion JPEG A e B, Uncompressed 8 e 10-bit 4:2:2 e ProRes 422. Il ProRes422HQ su questo scanner viene utilizzato principalmente per le acquisizioni delle bobine di famiglia in formato 8mm e Super 8, ottenendo così le digitalizzazioni destinate ai privati. Il secondo scanner che la Fondazione ha a disposizione è invece il MWA Flashscan Nova, adatto alla digitalizzazione di tutti i principali tipi di formato sub-standard (8mm, super8, 9.5mm e 16mm) e in grado di produrre immagini in 2,5K con *color depth* 12 bit, quindi a più alta risoluzione e di migliore qualità (fig. 31). La scansione e la registrazione dei frame avvengono alla miglior qualità più lentamente, al massimo a 20 fotogrammi al secondo; quindi, le lavorazioni con questo tipo di macchina risultano più lente ma permettono di ottenere una migliore acquisizione. I file possono essere generati in formati non compressi e compressi quali: DPX RGB 8/10/12/16bit (Digital Picture Exchange), TIFF 8/16 (Tagged Image File Format), YUV-422 8/10bit, Mjpeg 8 bit, ProRes 10bit. Tra le caratteristiche del Nova Scan si sottolinea l'opzione di scansione tramite *wet gate*, ossia un sistema che bagna la pellicola in scorrimento con un liquido apposito che, entrando nei graffi e nelle aree rovinate del supporto, ne allevia l'impatto visivo per il tempo della scansione. Questa procedura aiuta a rimuovere visivamente i solchi che verrebbero altrimenti rilevati e registrati anche nella copia digitale e permette quindi una qualità complessiva e un'intelligibilità dell'immagine superiori. Questo tipo di scanner è più spesso usato per digitalizzazioni destinate alla proiezione pubblica su grande schermo o per uso specifico (come nelle produzioni), dove è richiesta una qualità d'immagine maggiore e vi è una condizione economica per coprire una più lunga lavorazione. Come riporta Catanese:

Oggi lo standard minimo dei 2K, equivalente a 2000 pixel per linea orizzontale, pur essendo effettivamente molto inferiore a quello di un film fotochimico, è stato accettato come standard di risoluzione per la proiezione al cinema. La proiezione, infatti, richiede una qualità visiva molto superiore rispetto ai dispositivi schermici quali televisioni o monitor [...]. Secondo la European Broadcasters Union, invece, la

⁴² "JPEG", Wikipedia, URL <https://it.wikipedia.org/wiki/JPEG> (consultato il 20/01/2024).

risoluzione minima di un moderno film in 35mm a colori può essere comparabile solo allo standard definito 4K, ossia 12 750 000 pixel per frame.⁴³



Fig. 30



Fig. 31

La procedura di digitalizzazione da Home Movies si avvale, oltre che degli scanner sopracitati, di Agiscan, un programma per computer collegato alle macchine da cui è possibile visionare l'acquisizione video e modificarne alcuni parametri prima del salvataggio del file (fig. 32). Il programma permette di scegliere il formato della pellicola su cui si lavora, a cui corrispondono dei parametri preimpostati sulla dimensione dell'immagine e la collocazione delle perforazioni. Una volta caricato il film, l'inquadratura viene aggiustata manualmente tramite slitte micrometriche poste sulla macchina e il fuoco e lo zoom sono regolati tramite il software. Quindi si procede ad una prima visione in scorrimento del film. Si utilizzano in contemporanea due monitor su cui visionare rispettivamente il software e le immagini riprese dalla videocamera a tutto schermo (fig. 33). Si verifica visivamente la cadenza di ripresa alla quale il film è stato girato (ad esempio assicurandosi che i soggetti si muovano in maniera naturale) e si imposta di conseguenza il numero di frame per secondo (fps) con cui registrare le immagini, anche se una volta impostato, la scansione si può svolgere anche ad una velocità superiore. Durante questo passaggio si verificano anche l'esposizione luminosa e una generale

⁴³ Catanese R., op. cit., p. 87.

correzione colore. In base all'esposizione luminosa, si può scegliere l'impostazione del software di illuminazione fissa, che rimane costante per tutta la durata della ripresa, piuttosto che quella automatica, che corregge l'esposizione delle immagini valutando "in diretta", durante la scansione, se modificare o meno l'illuminazione (come nel caso di sequenze molto scure e poco intelligibili). Del colore si valuta se è decaduto o se ci sono alcuni parametri RGB da modificare nel caso le immagini fossero per qualche motivo cromaticamente sbilanciate. È ad esempio tipico nelle pellicole a colore Gevaert il decadimento cromatico che fa emergere in modo preponderante il magenta nell'emulsione e che rende le immagini interamente rossastre. Il difetto su questa specifica emulsione è così ricorrente che tra le varie impostazioni di *color correction* del software, in Archivio è stato creato un apposito profilo che, presentando una tendenza al verde sui tre canali del "nero", della "luce" e del "gamma", corregge il problema riportando i colori alla verosimiglianza poiché è complementare del magenta decaduto. Un'ulteriore applicazione di una prima correzione colore tramite software consiste nell'uso di un filtro di luce calda che viene da Home Movies applicato di default a tutte le lavorazioni. Nonostante, infatti, la luce presente nei film sia verosimile rispetto a quella della realtà ripresa, esteticamente si tende ad associare alle immagini in pellicola una luce più calda di quella che sperimentiamo tutti i giorni. Il fenomeno è spiegabile con un fatto storico e tecnologico: in passato le immagini riprese in pellicola, che pur presentavano una luce "normale", venivano visionate tramite proiettori che disponevano solo di lampadine alogene, caratterizzate da una luce molto calda che quindi influiva visivamente sulle immagini ed è rimasta iconicamente associata alle proiezioni in pellicola. Nonostante questa scelta non faccia parte della politica di tutti gli enti che si occupano di film di famiglia, in Archivio si è preferito rispettare la memoria sociale in relazione al supporto analogico (in quanto la pratica di proiezione domestica era di certo soggetta al fenomeno sopracitato), piuttosto che restituire dei film esteticamente aderenti agli originali ma che, se presentati "freddi" al pubblico, rischiano di suscitare un sentimento di estraneità. Riguardo al tema della manipolazione del colore è tuttavia necessario ricordare che gli interventi descritti sono basilari e sistematici in relazione ad alcuni problemi e non sono da confondere con il vero lavoro di *color correction* di uno specialista, da valutare qualora i filmati debbano essere ulteriormente rielaborati in vista di progetti che vanno oltre la semplice digitalizzazione.

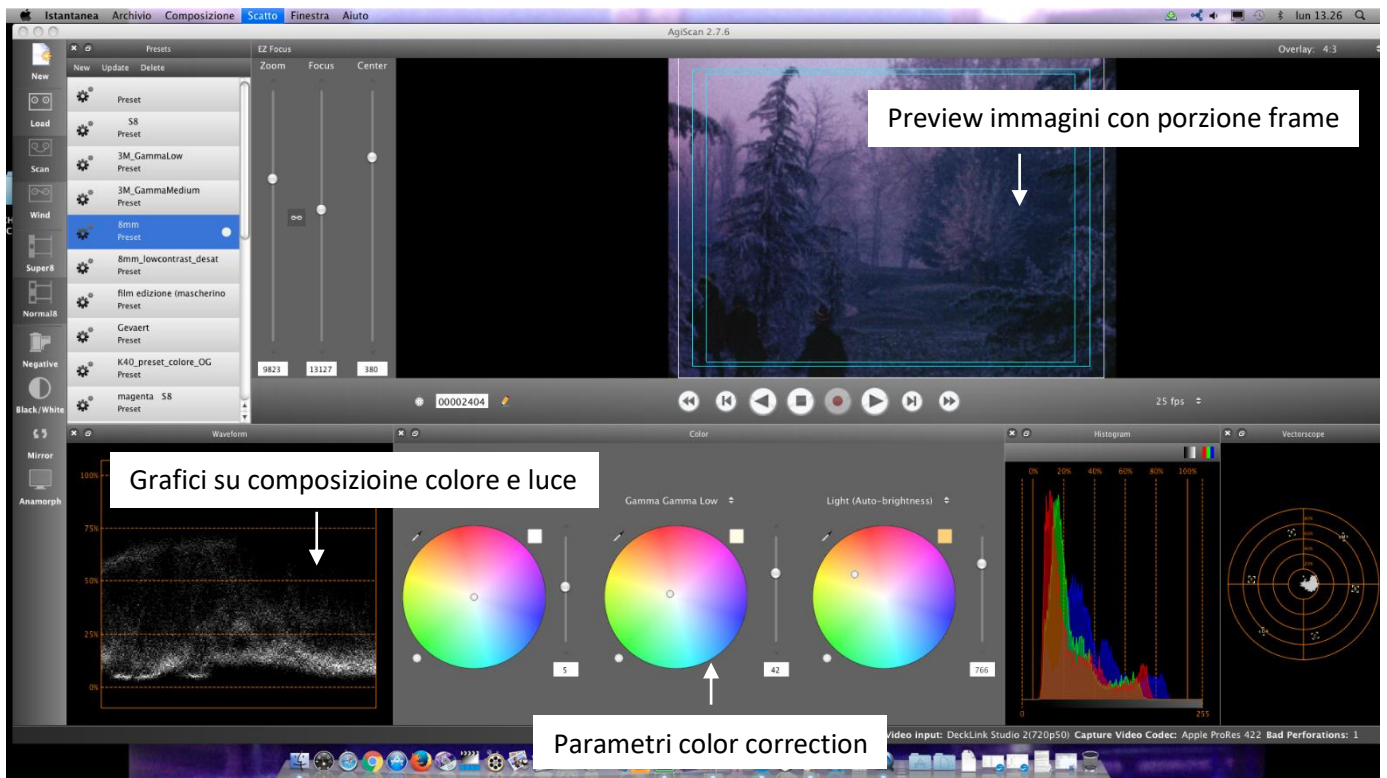


Fig. 32

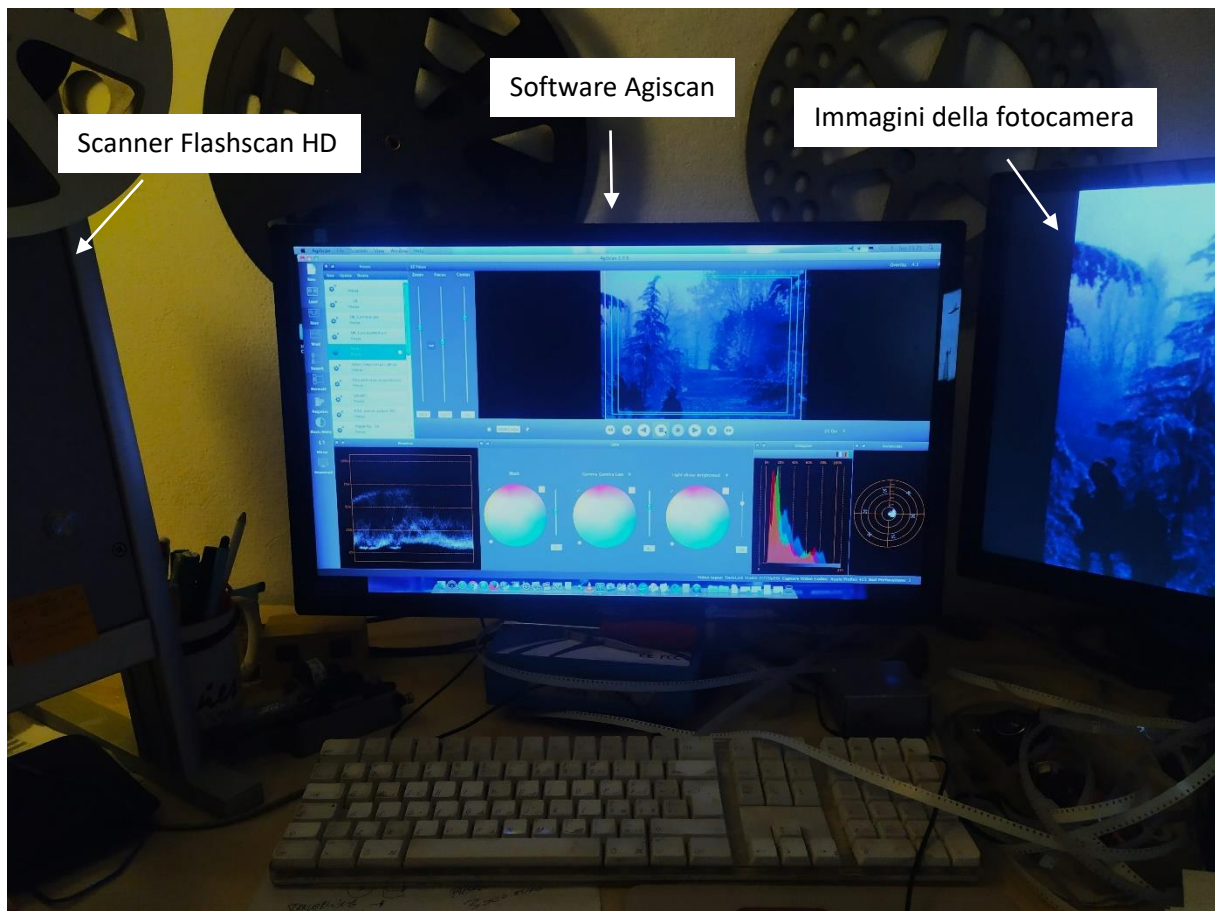


Fig. 33

Giunti ad avere un'immagine digitale che soddisfa i canoni e le aspettative sul film a cui si sta lavorando, si può riavvolgere la bobina in modo da tornare all'inizio del film e avviare la registrazione vera e propria. Il file ottenuto viene salvato secondo nomenclatura e ordine precisi in dischi fissi (HDD, Hard Disk Drive) dopo essere stato controllato. Se il processo è andato a buon fine, si provvede a riavvolgere la bobina tramite lo scanner in modo da riporla definitivamente con il suo fondo di appartenenza in archivio. Sulle etichette esterne agli involucri che identificano le bobine vengono appuntati dei segni a inchiostro indelebile che confermano che la digitalizzazione è stata fatta e che, se le immagini dovessero servire in futuro, ne esisterebbe già una versione digitale da cui attingere. Le bobine vengono riposte in archivio, dotato di locali climatizzati a 16° C con l'umidità regolata al 45%, in linea con le norme contemporanee previste dalla pratica di conservazione dei film che lo rendono un luogo ottimale per la preservazione delle pellicole. Le fasi successive della lavorazione di un fondo di famiglia vengono esclusivamente svolte sulle copie digitali: consistono nello studio delle immagini e nell'annotazione dei loro contenuti (catalogazione), nella restituzione dei film alle famiglie donatrici (che ricevono a tutti gli effetti dei file) e nell'eventuale valorizzazione, ad esempio una proiezione pubblica delle immagini digitalizzate, in cui solo in rari casi viene impiegato l'originale che, seppur emozionante da vedere, ad ogni uso è sempre più soggetto al deterioramento. Nel caso in cui nel fondo fossero presenti anche supporti audio, come dei nastri magnetici sonori, il lavoro di digitalizzazione si svolge secondo la stessa logica, questa volta presso i laboratori di Kiné, una società bolognese di realizzazione documentari e produzioni cinematografiche che, in collaborazione con Home Movies e tramite la persona di Giuseppe Fara, si occupa anche di digitalizzare i nastri magnetici dei fondi lavorati in Archivio. Similmente a come si fa con le pellicole, anche ai nastri magnetici (tipicamente diffusi in formato ¼ di pollice per uso domestico) vengono aggiunte delle code vuote, questa volta in colorazione blu, utili al caricamento in macchina. Le code vengono tagliate con un'inclinazione di 45° attraverso uno strumento apposito che presenta delle fessure per il taglio guidato, da eseguire con una lametta in metallo (fig. 34). Successivamente vengono giuntate al nastro magnetico con del nastro adesivo pretagliato (fig. 35). La procedura di giunzione è la stessa anche nel caso si debbano rifare delle giunte tra una parte di nastro magnetico e l'altra che, come per la pellicola, vengono rimosse e sostituite. Qualora non ci fosse modo di separare la giunta dal nastro magnetico, si provvede a fare dei nuovi tagli e giuntare di nuovo, perdendo necessariamente una piccola parte di contenuto.



Fig. 34

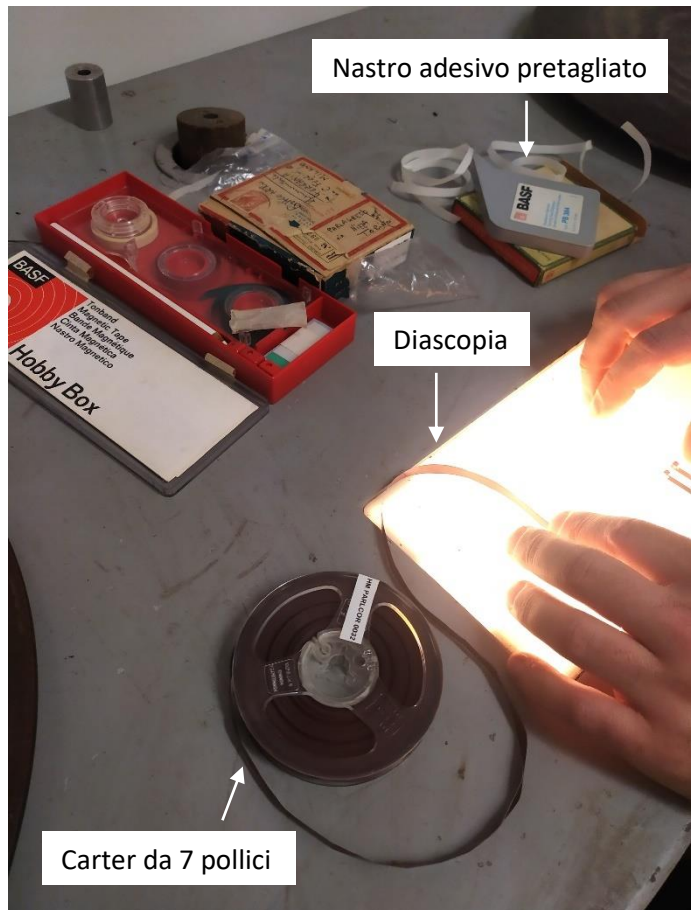


Fig. 35

La digitalizzazione può avvenire grazie a diversi registratori analogici, tra cui citiamo come esempio il Revox B77 (prodotto negli anni 1980-1998) tramite cui vengono letti i nastri (fig. 36). Il segnale del registratore passa attraverso una scheda audio, la Focusrite Saffire pro 14, e viene poi elaborato dal software per computer Twistedwave 27.1 64 bit, che produce un file audio stereo (a due canali) da 24 bit (la risoluzione massima ottenibile da questo tipo di supporto), con sample rate (frequenza di campionamento) di 48 000 Hz. Le bobine sonore possono essere state registrate a velocità più o meno elevata, il che corrisponde rispettivamente ad una maggiore o minore qualità sonora. Generalmente per le registrazioni professionali si sceglieva una velocità elevata, secondo un processo meno economico poiché registrare più velocemente richiede banalmente più nastro a parità dello stesso tempo, mentre per quelle amatoriali una velocità bassa era sufficiente per il tipo di utilizzo che se ne faceva, oltre che meno dispendioso e quindi più consono a un investimento in ambito domestico.



Fig. 36

Spiegati i processi di digitalizzazione, che permettono di trasferire e salvaguardare i materiali analogici grazie alla creazione di copie immateriali, è però da segnalare che questa pratica su cui gli enti di conservazione hanno negli ultimi vent'anni deciso di investire, non garantisce una scientifica longevità ai film. Ci sono alcuni fattori di cui tenere conto: in primis la tecnologia digitale, per come la intendiamo in età contemporanea, con i personal computer e internet diffusi a livello globale, ha meno di quarant'anni di vita. Il tempo in cui abbiamo avuto modo di testarne la performance e il processo di decadimento è quindi notevolmente inferiore rispetto a quello della pellicola, che complessivamente ha almeno un secolo. Inoltre, mentre nell'arco di cent'anni la pellicola ha subito rare modificazioni, dato da cui è possibile dedurre che si tratti di un materiale stabile e funzionale, le tecnologie digitali si sono evolute a velocità esponenziale nel corso di pochi anni, venendo migliorate costantemente e perciò divenendo obsolete in tempi progressivamente più rapidi rispetto alle loro precedenti versioni. Se infatti si pensa che una pellicola prodotta negli anni Trenta era ancora visionabile con gli stessi apparecchi in uso negli anni Settanta, dopo quarant'anni, è rilevante ricordare come ad esempio il DVD, diffuso come principale supporto digitale tra fine anni Novanta e inizio Duemila, risultasse già datato quindici anni dopo la sua prima commercializzazione, quando i servizi di streaming iniziavano a spopolare e di conseguenza qualcuno cominciava a disfarsi

dei lettori relativi. A conferma del differente decorso dei due tipi di supporto analogico e digitale, Giovanna Fossati afferma che a tutti gli effetti, ad oggi, “la tecnologia analogica (applicata al film e all’archivistica cinematografica) non è ancora obsoleta. Al contrario, accanto ai nuovi strumenti digitali, la tecnologia analogica mostra un buono spirito di adattamento e riafferma la sua forza nella pratica quotidiana”⁴⁴. L’obsolescenza digitale è un aspetto estremamente importante di cui tenere conto quando si lavora per conservare del materiale culturale. Gli archivi che da anni digitalizzano le pellicole sanno che, oltre a essere un processo dispendioso in termini temporali ed economici, è una pratica potenzialmente infinita in relazione all’evoluzione tecnologica. Chi ha digitalizzato film restituendoli alle famiglie in formato DVD dieci anni fa, potrebbe trovarsi a breve a dover riversare i file nuovamente in altri formati più contemporanei, visto che già in molte case non è più presente un apparato utile alla lettura di quel supporto. Inoltre, la conservazione digitale dei dati aggiunge complessità nel riconoscimento e nella risoluzione dei difetti e degli errori di stoccaggio in quanto “ogni danno ai dati digitali non è direttamente visibile, a differenza del decadimento di una pellicola cinematografica tradizionale”, tanto che “dal punto di vista della sicurezza del contenuto e della possibilità di recuperarlo, la tecnologia fotochimica tradizionale è considerata oggi più affidabile della sua corrispettiva digitale”.⁴⁵ Anche per questo, seppur con altre destinazioni, la ristampa su nuova pellicola di un film analogico digitalizzato rimane una valida alternativa al solo file digitale. Chiaramente per motivi di dispendiosità, tempo e reperibilità di pellicola vergine, è impossibile pensare di attuare questa soluzione nel campo dei film di famiglia, mentre la pratica resta talvolta praticata nelle cineteche che si occupano di film d’autore. Paolo Cherchi Usai, parlando del problema dell’accesso al materiale restaurato e dell’obsolescenza digitale afferma:

Il vero problema [...] potremmo articolarlo in due questioni di metodo. La prima è la degenerazione di un ideale democratico spacciato come diritto all’accesso. In generale, il consumatore d’immagini è convinto che il cinema visibile su video non abbia bisogno di restauro [...] Poiché il ragionamento non fa una grinza e le pellicole si rovinano a forza di mostrarle, farle vedere in forma elettronica sembra una soluzione economica ed egualitaria [...] L’altra questione dolente è data dalla sindrome di obsolescenza accelerata dell’*hardware* che dovrebbe ospitare l’immagine in

⁴⁴Fossati G. op. cit., p. 94.

⁴⁵Ivi, p. 95.

movimento nella sua incarnazione elettronica. Non esiste al momento alcuna soluzione, se non l'assurda prospettiva di un incessante trasferimento dei dati da un supporto all'altro. Discutere sull'adozione definitiva del sistema digitale in quanto fine (l'immagine fotografica conservata sotto altre spoglie) o come mezzo (cioè in quanto matrice di un'immagine da riportare su pellicola quando necessario) significa eludere l'insanabile conflitto fra l'inevitabilità del progresso tecnologico e il ritmo al quale uno *standard* di riproduzione dell'immagine incorpora e poi annulla il precedente. La duplicazione *ad libitum* di un'intera collezione è un lusso che le cineteche non si potranno mai permettere.⁴⁶

Della stessa problematica parla ampiamente Giovanna Fossati nel suo libro *Dai grani ai pixel. Il restauro del film nella transizione dall'analogico al digitale*, dove illustra come la scelta dell'investimento sul digitale abbia coinvolto gli enti di conservazione e aggiunto ulteriore materiale da tramandare:

Con la scomparsa di una varietà di pellicole cinematografiche e la chiusura dei laboratori di film, anche la pratica archivistica ha iniziato a deviare sempre più verso alternative digitali. Insieme al restauro digitale si sono dovuti adottare strumenti e media digitali per conservare le collezioni in rapida crescita dei vecchi film digitalizzati e dei nuovi titoli nati digitali. Sia le collezioni digitali sia quelle analogiche hanno la necessità di essere conservate per un futuro remoto. [...] Nonostante la consapevolezza delle criticità poste dal sistema di immagazzinamento digitale (per esempio la rapida obsolescenza dell'hardware, del software e dei formati e degli alti costi relativi al mantenimento quotidiano e alla migrazione regolare a formati più nuovi), nuovi sforzi importanti sono stati fatti per migliorare la tecnologia e delineare la pratica più efficace per consentire una migliore conservazione a lungo termine dei dati.⁴⁷

In risultato a quanto detto, gli archivi che collezionano film famigliari e non solo necessitano di agire su due fronti contemporaneamente: digitalizzare i materiali analogici in modo da conservarne delle copie immateriali, premurandosi di adeguarsi quanto più possibile all'evoluzione tecnologica e quindi prevedendo la necessità di migrare i file in futuro in nuovi formati, continuando però a dare massima priorità alla conservazione e alla manutenzione

⁴⁶ Venturini S., "Il restauro cinematografico, storia moderna", cit., p. 35.

⁴⁷ Fossati G., op. cit., p. 51.

degli originali fisici dei film da cui in futuro, forse con una nuova tecnologia, sarà possibile trarre nuove copie digitali di migliore qualità e longevità.

4.2 Digitalizzazione del fondo Parlagreco

Chi scrive, durante l'esperienza in Fondazione, ha avuto modo di assistere ad alcune digitalizzazioni di fondi, oltre che condurne una in prima persona in occasione della lavorazione del fondo Corrado Parlagreco. Per la digitalizzazione delle bobine filmiche è stato usato lo scanner MWA Fleshsan HD in quanto il progetto ricade nella normale tipologia di collaborazione con privati e per cui, in vista di una fruizione domestica delle immagini, la qualità HD risulta adeguata. Essendo tutte le pellicole in formato 8mm, dopo un controllo sulla dinamica delle riprese si è optato per una velocità di registrazione di 16,67 fps, tipica per il formato. Durante la scansione dei vari film si sono annotate su un file di testo condiviso dalla Fondazione le descrizioni sintetiche delle situazioni riprese in modo da poter ricercare velocemente i soggetti tramite le parole chiave al bisogno, oltre che l'opzione scelta per ogni bobina tra illuminazione fissa o automatica. Questi brevi appunti risultano fondamentali per il lavoro in Archivio perché non tutti i fondi duplicati digitalmente ricevono successivamente una catalogazione dettagliata come è stato nel caso del fondo Parlagreco. Seppure questa fase sia differente dalla catalogazione in sé, dove si osservano e approfondiscono i contesti e i soggetti delle immagini, è proprio durante la stessa che si incontrano per la prima volta i protagonisti e le ambientazioni della famiglia produttrice del fondo. Si sono confermate le ipotesi formulate durante l'inventariazione del fondo grazie agli indizi forniti dai pochi appunti manoscritti sugli involucri: si tratta di un canonico fondo familiare. Diverse vacanze al mare ed escursioni in montagna, una riconoscibile Torino degli anni '60, alcune coppie ricorrenti di amici e tre bambine viste crescere alla "velocità della luce" mentre la pellicola scorre a 50 fotogrammi al secondo. Questa prima visione si presenta allo spettatore come un *trailer* dell'intera filmografia del fondo, uno sguardo complessivo sul materiale da approfondire successivamente. La pratica evidenzia come sia utile e necessario che sia chi si occupa della catalogazione ad effettuare se possibile in prima persona restauro tecnico e digitalizzazione, perché da ogni fase della lavorazione si impara qualcosa sui film e più fasi vengono completate dalla stessa persona, più questa avrà familiarità con i materiali da catalogare, oltre che ad aver

contribuito attivamente alla nuova parte della storia di quelle immagini, nella loro seconda vita d'archivio. Già in un'anteprima simile, seppur in velocità, è stato possibile verificare se l'ordine dell'inventario è stato scelto secondo criteri non solo corretti in senso archivistico ma anche filologici per la storia della famiglia. Avere visto ad esempio le stesse bambine piccole nelle prime bobine e cresciute verso la fine del fondo, è una discreta conferma poiché ricordiamo che in fase d'inventario, di trentuno pellicole, una sola riportava una data manoscritta e quindi le altre erano difficilmente ordinabili cronologicamente con sicurezza. In questo caso la scelta di inventariare le pellicole secondo i timbri postali o la data di scadenza riportati sulle scatole, si è rivelata vincente. Una volta terminata la digitalizzazione delle pellicole, si è passato a quella degli altri materiali, ossia dei tre nastri magnetici sonori facenti parte del fondo. Questi presentano due tracce registrate su metà nastro ciascuna, che sono state acquisite contemporaneamente con il registratore Revox A77, un secondo dispositivo simile a quello descritto nel paragrafo sopra. Una volta acquisite le tracce è stato necessario riconoscere i lati "A" e "B", di cui il primo è individuabile perché si sente correttamente mentre il secondo risulta al rovescio. I file sono stati corretti digitalmente e convertiti in formato WAV (audio non compresso). Anche la digitalizzazione dei nastri sonori ha rafforzato la presunta corrispondenza del fondo alla piena categoria del materiale di tipo domestico. Le bobine 32, 33, e 34 ad un primo ascolto rivelano voci di bimbe e genitori che chiacchierano a tavola, performance canore di qualche familiare, letture di filastrocche da parte delle bambine e dell'immane musica registrata dalla radio o da qualche disco. Il fondo, ora duplicato digitalmente e facilmente fruibile con mezzi tecnologici contemporanei, inizia a rivelare in questa fase il suo valore in termini di presenza umana e capacità di racconto dal passato. Sarà compito della catalogazione riconoscere volti e luoghi, pratiche e legami utili a riscoprire, valorizzare e tramandare la storia inedita di questi documenti.

CAPITOLO 5

CATALOGAZIONE

5.1 Pratiche di catalogazione

La catalogazione è una delle fasi più importanti nella lavorazione di un fondo familiare. Benché senza le precedenti non si avrebbe modo di visionare il materiale digitalizzato per studiarlo e quindi la catalogazione in sé non potrebbe avvenire, e segnalando comunque che per una parte dei fondi lavorati il processo termina alla digitalizzazione, questa fase più di tutte rappresenta e risveglia il potenziale del materiale acquisito in vista di una contribuzione alla storia collettiva. A tutti gli effetti già la possibilità di restituire alle famiglie le proprie memorie personali in un formato accessibile, facendolo per altro in maniera gratuita o per una cifra simbolica, è di certo un notevole contributo perché le storie private vengano tramandate, ma per rendere il materiale lavorato davvero prezioso e utile in termini di cultura condivisa, c'è bisogno di un lavoro di raccolta delle informazioni di contesto che può andare dal minimo necessario perché un fondo non sia completamente anonimo ad una vera e propria ricerca storica approfondita. Karianne Fiorini e Paolo Simoni, illustrando la modalità di lavoro adottata dall'Archivio in questa fase, spiegano:

La metodologia applicata per restituire alla collettività questi film inediti e privati vede incontrarsi gli standard internazionali di descrizione archivistica e le regole di catalogazione di derivazione biblioteconomica, redatte a partire dalle ISBD (NBM). L'integrazione fra questi due diversi approcci, quello archivistico e quello biblioteconomico, permette di restituire in modo esauriente i dati fisici, anagrafici e contenutistici di ogni singola bobina conservata, le informazioni relative al fondo filmico al quale quella singola bobina appartiene e i dati biografici sul soggetto produttore, ossia sull'autore dei film oggetto di inventariazione. Questo approccio è in grado di restituire la ricchezza informativa che i filmati di natura privata possono contenere, grazie ad una metodologia che valorizza film altrimenti indecifrabili e incomprensibili al di fuori del loro contesto storico e produttivo. Tutto ciò è possibile non solo mediante l'approfondito lavoro di analisi e ricerca che rivolge lo sguardo ai film nella loro unicità restituendoli nel loro valore di singolo documento, ma anche

grazie alla visione d'insieme di un fondo filmico che ne permette una lettura più ampia collocandolo nel quadro con cui il singolo film di un fondo intrattiene relazioni che lo sostanziano.⁴⁸

Spesso la lavorazione si conclude così con la restituzione del materiale ai privati. Alle volte purtroppo, dopo la consegna, non si hanno più contatti di nessun tipo con i donatori, che non sempre si premurano di rispondere al questionario inviatogli di *default* con i file e che ha il fine di raccogliere informazioni di contesto sulle immagini in modo da poterle meglio inquadrare e valorizzare. Le domande del questionario sono molteplici e prevedono una risposta aperta, lasciando quindi possibilità a chi risponde di essere sintetico oppure di riportare descrizioni dettagliate e commenti elaborati alle immagini. Di seguito si riporta il questionario:

**ARCHIVIO NAZIONALE DEL FILM DI FAMIGLIA
TRACCIA DI CONDUZIONE**

1) LA FAMIGLIA

- a) Mi può raccontare la storia della sua famiglia? (origini, albero genealogico, estrazione sociale, professioni, fratelli/sorelle, figli/e)
- b) Quale parte della storia di famiglia è rappresentata nelle pellicole?

2) L'AUTORE DEI FILM AMATORIALI

- a) Chi ha girato questi film amatoriali? (personalità, professione, ecc.)
- b) Si ricorda quando è stata acquistata la cinepresa? (il modello, il formato delle pellicole, i costi)
- c) C'era un criterio nella scelta dei momenti da riprendere? Quale? (riti, nascite, gite, viaggi?)
- d) Il cineasta era un appassionato di cinema?
- e) L'autore dei filmini ha mai fatto parte di un gruppo di cinedilettanti? Acquistava delle riviste specialistiche?
- f) Si dedicava solo alla cinematografia oppure anche alla fotografia?
- g) Era il solo a riprendere in famiglia? (forse la moglie, i figli e/o altri parenti)

3) LA RIPRESA

- a) Si ricorda dei preparativi, delle pratiche particolari legati alla ripresa?
- b) Che ruolo avevano gli altri membri della famiglia? Partecipavano all'allestimento della "scena"?
- c) Ha dei ricordi, degli aneddoti da raccontarmi riguardo alle fasi della ripresa? Ad esempio, le reazioni dei familiari, delle particolari attenzioni dell'autore, ecc.)
- d) L'autore riprendeva con regolarità? Quando decideva di riprendere, visti i costi delle pellicole?

⁴⁸ Fiorini K., Simoni P., op. cit., pp. 263 e 264.

4) IL MONTAGGIO E LA PROIEZIONE

- a) Il film erano montati? Da chi? (laboratorio, dall'autore stesso)
- b) [Per i film con titoli] chi scriveva i titoli? Come?
- c) Quando venivano proiettati i film? Dove e come? Chi vi assisteva?
- d) Si verificavano delle cerimonie particolari, legate alla visione dei filmini?
- e) Si ricorda dei commenti, delle reazioni?
- f) Chi usava e allestiva il proiettore?
- g) Chi leggeva i titoli e/o faceva da imbonitore?

5) LE PELLICOLE

- a) Dove e da chi sono state conservate le pellicole?
- b) Quando ha rivisto i film? Dopo quanti anni? Con chi li ha visti? Che cosa ha provato? Quali impressioni...
- c) Le sono tornati in mente dei ricordi che aveva dimenticato?
- d) Ci sono delle scene, delle persone, situazioni che le ha fatto particolarmente piacere ritrovare in queste pellicole? Perché?
- e) Ce le sono altre che avrebbe preferito non fossero riprese? Perché?
- f) Quale sequenza le è rimasta "nel cuore"? Quale è la sua preferita? Anche lei si è ritrovato/a rappresentata nei film? Che effetto le fa?
- g) E vedere i suoi cari rappresentati?

6) OGGI

- a) Le capita di rivedere i filmini?
- b) Li ha mai visti con i suoi figli, nipoti o parenti in generale?
- c) Ha continuato a girare film di famiglia? Tiene degli album di fotografie? Che cosa preferisce? Perché?
- d) Se dovesse specificare, quale sentimento anima la visione di questi filmini da parte sua? (nostalgia/malinconia; rassicurazione/serenità)
- e) Per concludere, che cosa rappresentano per lei queste pellicole? Quale significato hanno?

Dalla quantità di domande e dalla varietà di risposte che queste ambiscono a ricevere si può evincere che la ricchezza dei dati raccolti dipenda dall'impegno e dal tempo che i donatori mettono a disposizione nella compilazione. Alle volte, sulla base della preferenza dei donatori o di altre situazioni (ad esempio quando l'intervistata è una persona che si trova in difficoltà a scrivere o usare il computer), si opta per un colloquio orale, da svolgersi in presenza o da remoto in base alle possibilità, dove è direttamente il personale di Home Movies o i ricercatori che lavorano allo specifico fondo a raccogliere e trascrivere i dati, sottoponendoli poi all'intervistato che ne verifica la correttezza. Quando per un fondo si prevede un lavoro approfondito di catalogazione (ed eventualmente valorizzazione) è tipico richiedere ai

donatori sia la compilazione del questionario in autonomia, che un incontro, dove magari visionare assieme alcune pellicole, in modo da approfondire gli aspetti desiderati. Come ricordano Fiorini e Simoni: “le conoscenze raccolte attraverso questionari e interviste sono necessarie per “contestualizzare” i film e inventarli. L’archivio richiede, come sua base fondante, il contatto, la collaborazione e la partecipazione dei possessori dei film (siano i cineamatori e le loro famiglie), coinvolgendo questi ultimi il più possibile nei processi di schedatura e valorizzazione”⁴⁹. Chiaramente più si ha modo di studiare un fondo, più i materiali – presi collettivamente in rappresentanza del fondo intero o anche selezionati solo in parte per rientrare in un nuovo gruppo tematico – divengono significativi per la valorizzazione pubblica. La sola restituzione dei materiali alla famiglia donatrice è di certo un aspetto importante per la ricostruzione della storia domestica dei privati ma il vero contributo al patrimonio culturale collettivo può avvenire solo grazie ai dati acquisiti con cui mettere in relazione le testimonianze di diverse famiglie e diverse comunità, ripercorrendo e arricchendo la Storia con la “S” maiuscola che può, grazie a questa pratica, essere documentata e riscritta “dal basso”, dal punto di vista dei singoli individui e delle comunità e non più necessariamente solo da quello dei media istituzionali e commerciali. Simoni sostiene:

La distanza che contraddistingue le istituzioni, nel caso specifico le istituzioni deputate alla conservazione del patrimonio cinematografico, che per forza di cose sono lontane dai cittadini, una lontananza fisica e mentale, è colmata, in un archivio che si occupa del recupero della memoria privata e intima, dalla partecipazione attiva e necessaria all’attività stessa dell’archivio, che nei suoi presupposti è aperto, accogliente, e favorisce un rapporto di estrema e reciproca stima tra il proprietario dei film e il luogo della conservazione e della valorizzazione di questo patrimonio culturale.⁵⁰

Le pratiche popolari, gli usi e i costumi, gli eventi mondani e privati che hanno composto e corredato le vite dei cittadini compaiono ampiamente nei film famigliari e possono essere trattati come rilevanti documenti storici soprattutto se dispongono di spiegazioni e legami evidenti con le pratiche a cui si riferiscono. Per fare un esempio, sapere dove e in che anno una certa famiglia ha trascorso le vacanze al mare che compaiono in un film, può rivelare

⁴⁹ Ivi, pp. 264 e 265.

⁵⁰ Simoni Paolo, “La nascita di un archivio per il cinema amatoriale: il caso dell’associazione Home Movies”, *Comunicazioni sociali*, n. 3, 2005, p. 482.

somiglianze e differenze con altri luoghi o tempi sulla moda estiva di un certo periodo, sul passato rapporto sociale tra adulti e bambini o sull'evoluzione commerciale degli stabilimenti balneari. Più nozioni sul contesto si hanno, meglio può riconoscere il valore documentale delle immagini. A riguardo Fiorini e Simoni spiegano:

Il film di famiglia, infatti, non è quasi mai chiuso in se stesso, non è mai un testo finito, ma si fa portatore di un insieme complesso di enunciati situati al confine tra le cose dette e quelle non dette, tra il visibile e l'immaginabile. È proprio attorno a questi concetti che si dipana l'originale qualità di questo oggetto culturale. Da queste istanze prende avvio lo snodo cruciale di una questione che trascina all'interno del mondo archivistico il contributo alla storia culturale di Michel Foucault da tenere fortemente presente. Il nostro lavoro, infatti, consiste principalmente nel portare in superficie le relazioni esistenti tra l'oggetto storico e culturale (il film) e il mondo a cui appartiene, le connessioni che sussistono tra la pellicola e la memoria registrata, i nessi che si intrecciano intorno a un documento che è traccia labile e concreta di vita. [...] Per "sradicare", per sottrarre questo patrimonio culturale dalla dimensione privata e familiare, cambiandone per sempre funzione e destinazione d'uso senza però tradire e violare l'essenza intima originaria di tali oggetti, è necessario un patto di alleanza fra il documentalista (questo il termine usato ormai da qualche anno per designare chi si occupa di descrivere immagini in movimento), e chi per primo li ha sottratti all'oblio, sia esso l'autore, un amico o, come spesso accade, un familiare.⁵¹

Di 35.000 pellicole acquisite da Home Movies, solo il 30% circa è stato sottoposto ad una catalogazione e quindi è corredato di informazioni di contesto. Anche se evidentemente questo risultato è dovuto all'insufficienza di risorse economiche ed al fatto che spesso tali costi non rientrano nelle progettualità per le quali la Fondazione riceve finanziamenti, sarebbe comunque fondamentale avviare un lavoro di recupero dei dati destinato alle famiglie che non hanno mai risposto ai questionari. Chi scrive è dell'idea che alle volte basterebbe una seconda e-mail o una telefonata di più per ricordare ai donatori l'importanza della loro collaborazione - peraltro dichiarata esplicitamente all'avvio dei progetti nel patto stabilito tra famiglie e Archivio. Oppure, immaginando che sia il tempo che richiede la scrittura a dissuadere la compilazione del questionario, potrebbe essere utile informare le famiglie donatrici della

⁵¹ Fiorini K., Simoni P., "Il cinema familiare e amatoriale negli archivi audiovisivi italiani: il caso dell'Archivio nazionale del film di famiglia", op. cit., p. 265.

possibilità che sia il personale di Home Movies a occuparsi della trascrizione e della redazione delle risposte, sulla base di un'intervista orale che prenda una sola mezz'ora del loro tempo, paragonabile a quello di una chiacchierata. Questa semplice pratica potrebbe aumentare notevolmente il valore del materiale acquisito per cui comunque l'Archivio ha investito tempo e risorse e da cui difficilmente può ottenere un ritorno economico utile a finanziare altro lavoro se non tramite la presentazione di progetti di valorizzazione per cui, come detto sopra, servono informazioni di contesto.

Oltre a raccogliere i dati tramite il questionario, nelle lavorazioni più complete dei fondi si procede anche alla catalogazione del materiale accumulando descrizioni sui luoghi, le persone e le attività che compaiono nei film. Per farlo è necessario visionare i film uno per uno a velocità reale, appuntando per ogni scena gli avvenimenti tramite una sintetica descrizione. Home Movies si avvale di un foglio Excel preimpostato (fig. 37) dove annotare per ogni bobina:

- Segnatura (il codice identificativo della bobina assegnato durante l'inventario);
- Titolo originale, se riportato sul contenitore o all'inizio del film;
- Titolo attribuito, scelto dal catalogatore in base al contenuto generale del film in quanto può essere utile in futuro avere un riferimento immediato sul tema o l'ambientazione del film senza doverlo visionare;
- Anno, se riportato con data manoscritta sulla scatola;
- Anno attribuito, deducibile a grandi linee dagli eventuali timbri postali presenti sull'involucro;
- Abstract (sintetica descrizione del contenuto del film in generale);
- Time code in (minutaggio riferito all'inizio della scena descritta);
- Descrizione (di ciò che è mostrato nella scena);
- Note e note biografiche: eventuali osservazioni del catalogatore e riferimenti alle persone visibili nella scena. In questa sezione si ipotizzano i primi riconoscimenti, che via via si fanno più facili in quanto chi osserva i film ha modo col tempo di familiarizzare con i volti più ricorrenti. Per questo, quando si arriva verso la fine della catalogazione è bene revisionare gli appunti presi sulle prime bobine in quanto la conoscenza della famiglia sarà più sviluppata e potrebbe essere più facile a quel punto riconoscere i vari personaggi;
- Toponimi (nomi di luoghi riconoscibili presenti nelle immagini);
- Persone (personaggi noti che possono comparire nei film);
- Enti (istituzioni o aziende riconoscibili);

-Temi: parole chiave con cui identificare il contenuto delle bobine, da scegliere tra una selezione effettuata dalla Fondazione per rendere il processo di catalogazione e quindi poi di ricerca più facile e oggettivo possibile.

I temi sono divisi in macrocategorie e poi sottocategorie per ogni argomento di interesse rilevato dall'Archivio negli anni di lavoro. Ne riportiamo qui solo alcuni a titolo esemplificativo:

- Sport (alpinismo, calcio, ciclismo, ecc.)
- Tempo libero e Attività ludiche (giochi, picnic, luna park, ecc.)
- Scuola e Educazione (scuole elementari, scuole medie, università, ecc.)
- Manifestazioni ed Eventi pubblici (Giro d'Italia, 25 aprile, scioperi, ecc.)
- Cerimonie e ritualità famigliari (matrimoni, compleanni, nascita, ecc.)
- Feste e ricorrenze (Natale, Ferragosto, Epifania, ecc.)
- Feste e tradizioni popolari (costumi tradizionali, maschere, ballo, ecc.)
- Lavoro (industria, pesca, contadini, ecc.)
- Viaggi e Vacanze (gite, safari, campeggio, ecc.)
- Arte e spettacolo (teatro, cinema, mostre, ecc.)
- Mezzi di trasporto (automobili, biciclette, barche, ecc.)
- Architetture e monumenti (rovine, castelli, ponti, ecc.)
- Attanti (bambini, amici, folla, ecc.)
- Fuori categoria (pubblicità)
- Categorie storiche (Il Boom, Resistenza, Femminismo, ecc.)

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M
1	segnatura	titolo originale	titolo attribuito	anno	anno attribuito	abstract	tc in	descrizione	note e note biografiche	toponimi	temi	persone	enti
2	HM PARLCOR 0001	Gita a Cuneo. Torino	Gita a Cuneo	1957		Gita famigli	00:01	Interno di una fonderia con colata di metallo incandesci	Corrado, Miranda, Antonella e Maura (industria, turismo, gite, Balcone, tet				
3							00:35	Personi in gita riprese di spalle a guardare un calderone fumante di metallo fuso.	Mietta si volta e guarda in macchina.				
4							00:44	Famiglia e parenti su un balcone di un condominio					
5							01:20	Gita/pic nic in una radura con parenti					
6							01:50	Campanile di campagna					
7							01:53	Nino gioca a fare la lotta con i suoi figli					
8							02:05	Stesso campanile ripreso di nuovo					
9							02:09	Stesso gruppo di persone chiacchera seduto sul prato					
10							02:27	Un'amica del gruppo lancia una palla					
11							02:50	Campanile ripreso da diverse prospettive					
12							03:00	Pranzo della stessa compagnia con nuove persone a dei tavoli all'aperto (sullo sfondo un'edificio basso in legno con le finestre ro					
13							03:10	Autoscontri delle giostre. Aldo e il nipote Carlo guidano un'auto in pista.					
14							03:24	Mietta passeggia in un campo di fiori. Sullo sfondo una chiesetta di campagna in collina.					
15							03:53	Mietta e la madre camminano in un campo di grano rac Madre Parlagreco e una figlia?					
16							04:48	Mietta ripresa dal basso attraverso le margherite di campo					
17							04:50	Mietta e la madre sono riprese su un belvedere mentre guardano una costa (marittima). Forte vento.					
18							05:18	Sullo stesso paesaggio è ripreso un Luciano (fratello Miranda)					
19													
20	HM PARLCOR 0002	[illeggibile] [Vincenzo]	Vacanza al mare			Timbro postale ri	Vacanze al	00:01	Dettaglio di ombrelloni colorati al mare	Colore leggermente decad	Località ma estate, mare, spiaggia, vacanze, do		
21								00:20	Miranda con le bambine cammina vicino alle cabine in spiaggia				
22								00:26	Bambine giocano in spiaggia con secchielli				
23								00:59	Miranda e bimbe si riposano in spiaggia				
24								02:25	Maura beve da una bottiglia				
25								02:45	Bambine giocano in acqua con una palla gonfiabile	Hanno costumi diversi, dev'essere un altro giorno			
26								04:42	Compare Corrado a giocare in spiaggia. Fa delle facc	Anche se presumibilmente è la moglie che riprende le scene dove si vede			
27								04:55	Di nuovo le bambine che giocano in spiaggia	Sembra che chi ha ripreso la scena avesse un'attenzione specifica per la f			

Fig. 37

Mentre i parametri e le categorie con cui si effettua la catalogazione sono chiari ed efficaci, il lavoro di riconoscimento degli effettivi soggetti, luoghi e situazioni non sempre è automatico e scontato. I cineamatori che hanno prodotto questi documenti spesso e volentieri l'hanno fatto con l'obiettivo di sviluppare le immagini e rivederle subito dopo, presentandole magari alla famiglia che può divertirsi a scoprirsi sullo schermo di proiezione da un nuovo punto di vista ripercorrendo gli eventi vissuti. Alle volte la proiezione delle memorie domestiche diveniva parte integrante della routine delle famiglie che, in circostanze particolari, magari durante le feste, riproponeva i ricordi più gioiosi o divertenti dell'arsenale d'immagini riprese, commentando la visione e raccontando gli eventi a chi non c'era stato. Proprio per il fatto che i film di famiglia sono concepiti e prodotti in relazione alla fruizione "accompagnata", con il commento di chi ha esperito quelle situazioni in prima persona, i film non sempre fanno riferimento a coordinate spazio-temporali utili a collocare gli eventi, né tantomeno sono chiarite le identità dei personaggi che vi compaiono o i rapporti che legano gli attori dei film. La visione delle bobine al di fuori del loro contesto di fruizione domestico è letteralmente muta e, a chi si occupa di dedurre le informazioni dalle immagini, non resta che fare delle ipotesi nella speranza di poter ricevere un riscontro dai donatori. Se le persone vengono "riconosciute" (o meglio, conosciute) man mano che il fondo viene interamente visionato (accennavamo nel capitolo 4 alle bambine protagoniste del Fondo Parlagreco che nei film vengono viste crescere di quasi dieci anni), per i luoghi si può tentare un riconoscimento cercando conferme online sulle località. Se sui contenitori delle bobine sono presenti dei titoli che indicano i luoghi, si verificano che questi corrispondano alle immagini che si possono trovare sul web, sempre tenendo a mente che il più delle volte sono passati decenni dal tempo delle riprese e che quindi necessariamente la geografia dei luoghi sarà cambiata, in parte o completamente. La difficoltà dell'estraneo nel rapportarsi con la rappresentazione di luoghi sconosciuti o scarsamente riconoscibili nei film di famiglia è ben descritta da Roger Odin, che definisce questo rapporto con lo spazio "paradossale":

Nel film di famiglia, un certo numero di scene testimonia un'indifferenza totale riguardo allo spazio dove si tiene l'azione: grandi inquadrature di personaggi che fanno uscire di scena l'ambientazione al tal punto da rendere impossibile alle volte dire se sia avvenuto un solo cambio di inquadratura piuttosto che di luogo, scene dove l'ambientazione è di una tale banalità che non possiede alcun valore di caratterizzazione: una spiaggia come tutte le spiagge, un prato come tutti i prati... In

altri momenti, il film di famiglia mostra luoghi facilmente identificabili – paesaggi: la baia di Rio, le Sfingi; scene pittoresche: la partenza dei pescatori in Bretagna, una partita di palla basca – ma senza consacrarli uno sviluppo sufficiente perché possiamo farcene un’idea un po’ precisa; in più, il trattamento di questi spazi è talmente stereotipato che non ha nessun valore descrittivo; di quei luoghi dice semplicemente: siamo passati di lì, abbiamo soggiornato là. Il caso limite di questa modalità è costituito dalle inquadrature dei cartelli stradali delle località (Tunisi, Saint-Louis) che ci vengono mostrati senza che ci sia nessuna ulteriore immagine del luogo così indicato...⁵²

Similmente, anche il tempo subisce questa modalità di mancata rappresentazione che provoca spaesamento nello spettatore:

Una temporalità indeterminata. A livello temporale, il film di famiglia è destinato all’ordine cronologico più primario; non vi troviamo né flash back, né flash forward, né relazioni di simultaneità (il film di famiglia ignora il montaggio alternato). Ma c’è di più: se lo spettatore sa che le scene gli sono mostrate nell’ordine in cui sono state riprese, non dispone, in generale, di informazioni sufficienti per farsi un’idea esatta della relazione temporale esistente tra le azioni rappresentate. I soli indizi sono costituiti dalle informazioni del contenuto: cambi di luce e di colori in relazione al momento della giornata, cambi di abiti, ritmi dei pasti, ma queste indicazioni sono lontane dal permettere di fondare una costruzione temporale un minimo precisa. Come immaginare, per esempio, che queste due scene contigue di un bambino che gioca sulla spiaggia corrispondano a delle azioni che si sono svolte a una quindicina di giorni di distanza l’una dall’altra, piuttosto che un susseguirsi di scene che mostrano la famiglia sulla terrazza di un ristorante, una partita di pétanque e una sfilata di majorette rimandi a delle azioni che hanno avuto luogo lo stesso giorno? Il film di famiglia più spesso non offre che una serie di momenti temporalmente indeterminati.⁵³

Anche una volta identificato il riconoscibile, tuttavia, non è scontata la lettura da farsi dei materiali. Osservando le immagini altrui ci si rende conto della differenza di valore che si è creata tra la nostra percezione e quella di chi le immagini le ha vissute in prima persona. Cosa c’era di tanto importante in quella casa di montagna a lungo inquadrata in ogni minimo

⁵² Odin R., op. cit., pp. 29 e 30 (traduzione mia).

⁵³ Ivi, p. 29 (traduzione mia).

dettaglio? E come mai quella festicciola poco movimentata ha ricevuto così tante attenzioni, cosa si celebrava? Chi riprendeva cosa vedeva in quel gruppo di persone seduto attorno a un tavolo a chiacchierare, cosa raccontavano? E la bambina che parlava guardando in macchina, ignara della legge cinematografica della quarta parete, cosa diceva e a chi? Nell'assenza di una voce narrante che ci spieghi la verità degli eventi immortalati, si perde il valore originario di quelle immagini, visione soggettiva e personalissima del cineamatore o della cineamatrice. Visionando un fondo per catalogarlo ci si rende sì conto del forte bisogno di recuperare le informazioni che ci aprano la porta di quel micromondo, ma si realizza anche che, pur avendone alcune sul tempo, il luogo e i soggetti, queste non bastino davvero a riportare indietro le emozioni con cui i film sono stati prodotti e fruiti in passato. Paolo Caneppele sottolinea come

gli storici e gli studiosi che non hanno alcun rapporto con queste immagini o con le persone in esse raffigurate non rimangono coinvolti emotivamente. Lo spettatore estraneo vede visi, luoghi, case, appartamenti, animali e oggetti, ma non ha nessun legame intimo con quanto vede, egli non riconosce nulla e nessuno. Non prova emozione e per questo le immagini non evocano in lui ricordi. Il mondo emotivo che queste pellicole e nastri magnetici hanno registrato, non tocca lo spettatore avulso dalla loro realtà di origine. La partecipazione emotiva è la chiave per entrare nel mondo delle riprese familiari".⁵⁴

Il fatto che sia impossibile per uno spettatore esterno provare gli stessi sentimenti vissuti dalla famiglia produttrice delle immagini non significa però che gli *home movies* non possano essere emozionanti, né tantomeno che lo studioso, che con queste immagini ci lavora, non dovrebbe ricercare l'umanità appagante che si cela tra questi ricordi. Secondo Caneppele è infatti "cruciale [...] spostare l'attenzione dalle cose alle pratiche, dagli oggetti alle persone. La necessità di empatia e rispetto umano nella catalogazione, analisi, interpretazione e riproposizione di tali materiali è a mio avviso fondamentale. [...] Non si può pensare di avviare un'analisi del cosiddetto 'sguardo privato' senza una buona dose di emozionalità".⁵⁵

La stessa emozionalità che accompagna le immagini e che permette agli studiosi di immergersi pienamente nel mondo ripreso è alla base anche di un fenomeno particolare che si verifica

⁵⁴ Caneppele P., op. cit., pp. 351 e 352.

⁵⁵ Ivi, p. 33.

alla visione di questo tipo di documenti. In quanto i film sono girati dal punto di vista soggettivo spesso di un componente della famiglia e questa è abituata alla presenza della cinepresa, i soggetti immortalati si comportano tipicamente con spontaneità, rivolgendosi spesso al cineamatore (e quindi poi allo spettatore) come se fosse parte della scena, senza comportarsi diversamente o indossare maschere sociali come si farebbe forse in pubblico. Accedendo a questi materiali, in cui la realtà domestica è mostrata senza filtri dove è più privata, lo spettatore è catapultato in una sfera molto più intima di quella a cui avrebbe modo di accedere conoscendo realmente le persone che compaiono nei film. A riguardo citiamo Liz Czach in *Sguardi Privati*:

Thus, it isn't uncommon to feel like an interloper when watching the home movie of strangers. We are welcomed into the lives of people we do not know with their smiles, waves and winks. It is a seductive embrace and explains the attraction that home movies can exert. When a home movie subject looks into the camera and waves, we partake of his intimacy, and this gesture acknowledges not only the filmmaker and the camera, but us as well.⁵⁶

I sentimenti misti che ci fanno desiderare di conoscere meglio le situazioni e i protagonisti dei film e che ci fanno contemporaneamente sentire fuori luogo, come se fossimo *voyeur* indesiderati in case altrui, sono le due facce della stessa emozionalità che permette allo spettatore di esperire la vera preziosità degli *home movies*, l'umanità di queste storie. L'esperienza che facciamo di materiali simili induce sentimenti apparentemente non spiegabili nei confronti di persone ed eventi che non abbiamo davvero vissuto in prima persona. Caneppele afferma:

La visione di filmati amatoriali produce una certa e quasi inspiegabile sensazione di nostalgia per il passato, per l'epoca dorata della gioventù. Questa lettura dei film amatoriali, ormai prevalente, è ingannevole, poiché vive della nostalgia per luoghi, persone e momenti che non si sono mai vissuti: "Here, we have nostalgia without memory".⁵⁷

Le immagini, inoltre, sono ingannevoli nei termini in cui ciò che abbiamo possibilità di vedere non è un reale estratto della vita di un gruppo di persone, quanto una selezione fatta da loro

⁵⁶ Ivi, p. 116.

⁵⁷ Ivi, p. 363.

dei momenti che, secondo parametri sociali o personali, hanno ritenuto valesse la pena di immortalare. Sara Filippelli parla così dell'assenza di immagini infelici nei fondi:

Il "cinematografo in ogni famiglia" riprende i momenti più gioiosi e spensierati, restituisce un'immagine parziale della vita: feste, occasioni speciali, matrimoni, viaggi, giochi e scoperte dei piccoli. Tutte le pellicole sono costellate da una miriade di sorrisi e chi riprende è un operatore di "interactions euphorisantes" che intenzionalmente confeziona un quadro familiare perfetto, rimuovendo ed eclissando i momenti da dimenticare, le esperienze infelici e traumatiche delle esistenze. Pertanto i film si mostrano come accurati lavori di montaggio (anche là dove non vi sia un vero e proprio editing), attuando una selezione spontanea e preventiva delle scene filmabili, delle situazioni alle quali è permesso assistere con la macchina da presa. In questo senso l'immagine che compongono risulta come il simbolo della famiglia felice parte dell'*estetica del ricordo*.⁵⁸

Per assurdo, dunque, nonostante effettivamente lo spettatore abbia accesso alla sfera privata di un gruppo di individui come probabilmente mai avrebbe avuto conoscendoli di persona, questo è comunque esposto ad una differente versione dei rapporti domestici raccontati. Chi osserva un film si trova in una situazione di maggiore vicinanza alla famiglia rispetto a un estraneo grazie al fatto di ritrovarsi, per sostituzione, al posto di chi riprendeva. Tuttavia, è proprio l'intermediaria cinepresa che, aprendo una finestra sulle persone, ne può catturare solo una versione distorta e non pienamente autentica. Per questo è fondamentale tenere a mente che "i film di famiglia sono fortemente simbolici in quanto, estrapolando alcuni momenti della quotidianità, li elevano dal contesto rendendoli significativi. Ma tale orizzonte non è la premessa ottimale per la loro comprensione, perché bisogna ricordare che il simbolo è sempre di difficile lettura [...]".⁵⁹

Il cinema familiare ha dimostrato di essere un insieme di materiali fortemente legati alla storia degli individui che necessita di letture storiche corredate da una sensibilità umana per essere pienamente compreso e celebrato. Al fine di rinnovare i legami dei soggetti interessati con i film, quindi, dopo la stesura delle ipotesi sul contenuto del fondo e il riconoscimento di luoghi e soggetti, è la volta dell'interazione diretta con i donatori. Con questi, se ve n'è la possibilità

⁵⁸ Filippelli S., op. cit., pp. 70 e 71.

⁵⁹ Caneppele P., op. cit., p. 360.

e se sono disponibili, vengono fissati uno o più incontri utili ad approfondire le informazioni sulla storia della famiglia, sul cineamatore o sulla cineamatrice e sulle dinamiche ritratte. Spesso si propone di visionare insieme parte o tutto il fondo in modo da ravvivare le memorie dei donatori, che probabilmente non vi hanno accesso da tempo. Questa modalità aiuta a suggerire ricordi e riflessioni sulle immagini, oltre ad essere ottimale per identificare luoghi e soggetti di cui non si ha avuto riscontro prima. L'incontro, sulla base della sensibilità di chi lo conduce e del coinvolgimento di chi partecipa, può risultare appassionante ed emozionante. Alice Cati ne parla nel libro *Pellicole di ricordi*:

Sul piano della ricezione quindi, i film privati fungono da dispositivi mnemonici che aiutano a preservare la conoscenza delle esperienze vissute. Da uno studio condotto da Patricia Erens sul caso di una famiglia americana, emerge come i film di famiglia, così come le fotografie, siano degli oggetti significanti capaci di favorire l'incontro tra le diverse generazioni di una stessa dinastia familiare. Per i membri anziani, le pellicole funzionano come le *madeleines* proustiane: fanno rivivere temporaneamente la memoria del passato, riportando metaforicamente in vita le persone scomparse. Per i giovani, invece, i film suscitano delle questioni e delle curiosità, trasformandosi in una sorta di lezione sulla storia della famiglia. Si desume che i film amatoriali assumono chiaramente uno specifico significato secondo il loro *contesto comunicativo*.⁶⁰

La capacità degli *home movies* di tramandare le storie e la vita delle persone di cui parla Cati è facilmente riscontrabile in generale e non solo all'interno della stessa dinastia familiare, anche se evidentemente con connotazioni differenti.

Le informazioni raccolte durante le varie pratiche di catalogazione (questionario, studio e annotazione sul file, colloquio) vengono riassunte e registrate nella sezione "descrizione contenuto" del database Bradypus (fig. 38), a disposizione di future ricerche basate su parole chiave per tema o altre specificità (come, ad esempio, la ricerca di tutti i film in formato 9,5mm per un progetto di valorizzazione in occasione del centenario della pellicola Pathé Baby, avvenuto nel 2022). Nella sezione dedicata sono compilate le schede specifiche relative alla storia del fondo e della sua famiglia (scheda fondo) e dei creatori delle immagini (scheda produttore), come anticipato nel capitolo 2. Per ogni singola bobina è completata la sezione

⁶⁰ Cati A., op. cit., p. 180.

di descrizione del contenuto, che prevede un abstract e delle parole chiave in riferimento a persone, enti, luoghi e temi presenti nei film.

Se per il fondo non è previsto un imminente progetto di valorizzazione, questa di catalogazione è considerabile come l'ultima fase di lavorazione delle bobine. Le informazioni raccolte, conservate nel database online, rimarranno a disposizione della Fondazione e degli studiosi, dei ricercatori e dei creatori che desiderino approfondire o rielaborare le immagini nella prospettiva di esaltarle come documenti storici o di farne nuova arte, contribuendo così alla seconda vita di questi materiali.

Descrizione contenuto

Nome catalogatore
[Alice Mazza](#)

Abstract
Gita familiare a Cuneo tra fonderie, pranzi collettivi all'aperto e riprese poetiche tra i fiori e al mare.

Notizie storico-critiche
1957

Chiavi di accesso: persone
[Corrado Parlagreco](#); [Miranda Berti](#); [Silvia Parlagreco](#); [Maura Parlagreco](#); [Antonella Parlagreco](#)

Chiavi di accesso: enti

Chiavi di accesso: luoghi
[Cuneo](#)

Chiavi di accesso: temi
[industria](#); [turismo](#); [gite](#); [balcone](#); [tetti](#); [bambini](#); [donne](#); [famiglia](#); [campagna](#); [prati](#); [giovani](#); [giardino](#); [pranzi](#); [luna park](#); [giostre](#); [collina](#); [chiese](#); [mare](#); [scogliere](#); [vedute](#); [vento](#)

Descrizione
00:01 Interno di una fonderia con colata di metallo incandescente
00:35 Persone in gita riprese di spalle a guardare un calderone fumante di metallo fuso. Mietta si volta e guarda in macchina.
00:44 Famiglia e parenti su un balcone di un condominio
01:20 Gita/pic nic in una radura con parenti
01:50 Campanile di campagna
01:53 Nino gioca a fare la lotta con i suoi figli
02:05 Stesso campanile ripreso di nuovo
02:09 Stesso gruppo di persone chiacchera seduto sul prato
02:27 Un'amica del gruppo lancia una palla
02:50 Campanile ripreso da diverse prospettive
03:00 Pranzo della stessa compagnia con nuove persone a dei tavoli all'aperto (sullo sfondo un'edificio basso in legno con le finestre rosse)
03:10 Autoscontri delle giostre. Aldo e il nipote Carlo guidano un'auto in pista.
03:24 Mietta passeggia in un campo di fiori. Sullo sfondo una chiesetta di campagna in collina.
03:53 Mietta e la madre camminano in un campo di grano raccogliendo fiori di campo. Scena ripresa dal basso con risultato poetico.
04:48 Mietta ripresa dal basso attraverso le margherite di campo
04:50 Mietta e la madre sono riprese su un belvedere mentre guardano una costa (marittima). Forte vento.
05:18 Sullo stesso paesaggio è ripreso un Luciano (fratello Miranda)

Fig. 38

5.2 Catalogazione del fondo Parlagreco

La catalogazione del fondo Parlagreco ha esplorato tutte le tipologie di raccolta delle informazioni citate nel paragrafo precedente. È stato chiesto a Silvia Parlagreco, figlia minore delle tre del cineamatore e donatrice del fondo, di rispondere al questionario in modo da avere delle informazioni di base da cui partire per la lettura delle immagini. Chi scrive si è occupata poi della catalogazione canonica, procedendo con la visione di una ad una delle bobine per cui sono stati appuntati i dati effettivi e quelli presunti, le descrizioni degli avvenimenti e le ipotesi sul riconoscimento di persone e luoghi. Infine, data la disponibilità della famiglia, è stato organizzato un incontro di persona con Silvia e sua sorella Maura, che si sono prestate a rivedere il fondo insieme alla scrivente, commentando le immagini e rispondendo alle domande sulla storia della loro famiglia. Si riportano di seguito le risposte al questionario dalla donatrice, che ha scelto di trarre ispirazioni dalle domande per scrivere liberamente. Le risposte sono state suddivise per chiarezza in capitoli.

RISPOSTE AL QUESTIONARIO - Silvia Parlagreco

1) LA FAMIGLIA

La famiglia Parlagreco era così composta: Corrado Parlagreco (padre), nato a Siracusa il 25-11-1924, Miranda Berti (moglie), nata a Trofarello il 28-06-1920. Sposati il 4 agosto 1954. Antonella Parlagreco (primogenita), nata a Torino il 15-08-1955, Maura Parlagreco (secondogenita), nata a Torino il 21-12-1956, Silvia Parlagreco (terzogenita), nata a Torino il 03-04-1959.

Il lavoro di Corrado e Miranda era quello di propagandisti medici per due aziende diverse. Corrado per la Ravasini, poi Organon, e Miranda per la LaCheMi in seguito acquisita da un'altra società. Corrado fu poi promosso a ispettore di propaganda.

Entrambi avevano interrotto gli studi, Corrado per occuparsi del mantenimento della famiglia d'origine essendo la madre rimasta vedova e lui il primogenito; Miranda per motivi psicologici, non reggeva l'ansia degli esami, abbandonò gli studi classici.

L'interruzione degli studi non diminuì la loro cultura, piuttosto li spronò a leggere e interessarsi di tutto e la mancanza di diplomi non gli precluse la carriera.

L'estrazione sociale era mista: la madre di Corrado, Lucia, proveniva da una colta e benestante famiglia siciliana di musicisti e direttori d'orchestra; il padre Francesco aveva, invece, origini umili. Da parte di Miranda la famiglia d'origine era borghese, il padre Giuseppe Berti di origine marchigiana era un apprezzato enologo e a Torino portò con sé la famiglia per il suo incarico alla Martini e Rossi di Trofarello; la madre Antonietta di origini triestine, non ricordo se fosse o meno abbiente.

Il fratello di Corrado conseguì il diploma. I fratelli di Miranda credo fossero tutti e tre laureati, sicuramente Aldo e Luciano.

Noi tre figlie abbiamo studiato, Antonella non ha proseguito oltre il liceo scientifico, Maura ha conseguito la laurea in Architettura, Silvia in Lettere moderne.

Nei filmati si intravedono:

- la nonna paterna, madre di Corrado, Lucia Lucia in Parlagreco, in un filmato di vacanze;
- lo zio, fratello più giovane di Corrado, Mario Parlagreco, nato il 23-11-1930, allenatore della squadra di calcio Bacigalupo, di cui due partite sono registrate nei filmini;
- gli zii, fratelli di Miranda, con le rispettive mogli in un filmato girato a Cuneo: Aldo Berti, Luciano Berti con la moglie Angela - detta Nuccia - e la figlia Maria Antonietta - detta Mietta. Aldemiro - detto Nino - Berti con la moglie Luisa e i figli Luigi e Carlo.

Sono filmati più o meno degli anni 62-66 girati sempre da Corrado spesso con la famiglia al seguito. Alcuni sono ambientati nella città di Torino d'inverno (Valentino innevato, Italia 61 con il laghetto ghiacciato dove allora si pattinava, Piazza Vittorio con le giostre), altri durante le vacanze al mare in Toscana a San Vincenzo o in montagna in Val d'Aosta. Spesso compare una coppia di amici, madrina e padrino di Silvia, con il figlio Marco coetaneo di Antonella.

In uno, girato al mare, sulla sdraio c'è nonna Lucia che legge il giornale.

Un altro, girato al mare a Giulianova, in Abruzzo, è quello dove mio padre sale per un paio di giorni sul peschereccio.

Ci sono due filmati di partite della squadra di calcio di Torino Bacigalupo dove l'allenatore era Mario Parlagreco. Mario è stato un grande allenatore e anche dirigente del Bacigalupo. Corrado è stato fondatore e presidente dell'Europa calcio in seguito fusa con il più rinomato Cenisia. Entrambi nutrivano una forte passione per lo sport, in particolare il calcio. Corrado però, di natura più curiosa e coraggiosa, si interessava anche di nuove discipline ed è stato uno dei promotori dell'associazione Doyukai di Torino, (credo) il primo centro per le discipline di judo e karate nella città.

Corrado fondò anche una rivista che si chiamava IL LUPO che si interessava di sport, moda e problemi sociali.

C'è anche un filmato delle comunioni, prima di Antonella e Maura insieme, e poi di Silvia. Uno della scuola elementare Rayneri di Torino, all'uscita della classe di Antonella con la geniale maestra Levi che con Corrado aveva creato il giornalino della classe e preparato lezioni per spiegare alle piccole alunne come nascono i bambini.

Due filmati sono girati in Jugoslavia, di uno ricordo che fu un viaggio in agosto di Corrado e Miranda (noi figlie eravamo state lasciate in una cascina a Calizzano in Liguria, badate da una famiglia contadina), più o meno doveva essere il 1963 o 1964.

L'altro non saprei dire, mia madre Miranda non c'è, potrebbe essere un viaggio di lavoro di Corrado.

2) L'AUTORE DEI FILM AMATORIALI

La cinepresa credo fosse una Kodak, ricordo la custodia di cuoio e l'impugnatura (come una pistola). Il telo di proiezione a cavalletto pieghevole lo conservo ancora. Non c'è, a mio avviso, un criterio di scelta. Fu la passione di qualche anno, poi si dedicò solo più alla fotografia e infine ci fu una crisi in famiglia e quell'armonia gioiosa si ruppe. Era quasi sempre lui a riprendere, le poche volte in cui compare nei filmati è perché era mia madre o un amico a girare. Gli piaceva molto anche la fotografia. Corrado era appassionato di tutto, anche di cinema, portava spesso anche noi bambine al cinema e non c'era un particolare riguardo, abbiamo sì visto qualche film di Walt Disney ma principalmente erano film per adulti. Ricordo alcuni titoli di Alberto Sordi, o film impegnati come "Uomini contro", di cui non capivo quasi nulla ma provavo tanta tristezza. Poi mio padre però ci parlava e spiegava.

Attraverso la rivista "IL LUPO" si interessava di cinema. Avevo trovato, ma poi perso, diverse fotografie di personaggi del cinema.

3) LA RIPRESA

Non ricordo, ero piccola, preparativi, allestimenti di set o altro; credo, ma non posso confermarlo al 100% che fossero riprese spontanee, però è evidente dai filmati che non era la famiglia il suo interesse specifico, gli piaceva cogliere la socialità o la natura. La mia famiglia non era particolarmente benestante eppure avevamo tutto. Non so come facesse a trovare e investire i soldi per le pellicole, probabilmente per qualche anno rinunciò ad altro. Era fatto così: nulla era impossibile, fede e coraggio, tanto.

4) IL MONTAGGIO E LA PROIEZIONE

Anche della proiezione se ne occupava lui. Per fortuna a casa mia non ci sono mai state le serate con le diapositive (tedio di tutti gli ospiti!), si guardavano appena erano stati girati con l'entusiasmo di vedere come erano venuti, così come si ritiravano le foto analogiche al negozio del fotografo. L'attesa è uno degli stati d'animo più affascinanti a cui oggi abbiamo rinunciato. Era bellissimo aspettare di vedere il risultato. E poi si rivedevano in alcune occasioni, quando qualcuno rammentava qualche episodio o per ridere o ancora per nostalgia.

5 e 6) LE PELLICOLE e OGGI

Le pellicole, e probabilmente solo una parte, sono finite dentro qualche baule e traslocate da una parte all'altra. Nel '95/'96 l'allora compagno di mia sorella Maura che per lavoro faceva video e montaggi, si impegnò per un Natale a riversare uno dei filmati di noi bambine girati al mare in VHS. Poi quando sgomberammo casa di mia madre nel 2004 (mio padre era mancato nel 1999) decisi di prendere io in custodia questo sacchetto di filmini superstiti e il telo per la proiezione. La cinepresa, così come le macchine fotografiche, devono essere state regalate a qualche amico amatore.

L'anno scorso, ad aprile 2022, per via di un altro radicale trasloco mi sono chiesta per la prima volta seriamente cosa farne. Ho telefonato a Home Movies e mi sono accordata con l'archivio per il riversamento. Quando all'antivigilia di Natale 2022 mi è arrivata la mail con in link ho quasi pianto dalla gioia e commozione. Non avrò mai abbastanza parole per ringraziare Home Movies.

Nel giro di qualche giorno li ho 'divorati'. Sono molto legata all'infanzia e adoro oggi come ieri mio padre. Sono contentissima di aver fatto questo gesto.

Mia sorella Maura non ha avuto la stessa reazione; non so ancora se abbia visto qualcosa, a lei la nostalgia procura dolore.

Mia sorella Antonella, non c'è più, peccato, lei avrebbe condiviso con gioia e commozione la visione e sarebbe riuscita anche a raccontarvi molto di più.

Quello che ho ritrovato non mi ha stupito, è un vissuto che ho 'curato' nell'anima.

Curiosità sì, soprattutto di ciò che non ho vissuto in prima persona. E il piacere di rispolverare ricordi di ciò che ho amato molto come le giostre in piazza Vittorio o il Valentino d'inverno e rivedere i miei genitori giovani e belli.

Le informazioni riportate nel questionario sono risultate fondamentali per la comprensione delle immagini durante la catalogazione. Dopo essersi fatti un'idea di chi potessero essere le persone riprese in relazione alla spiegazione della donatrice, si è passati al riconoscimento dei luoghi. Questi, a differenza delle persone – riconosciute dalla donatrice o altrimenti anonime – hanno la possibilità di essere identificati grazie alla comparazione con immagini

del presente o d'epoca trovate online degli stessi luoghi anche qualora il donatore non ne avesse memoria. Uno strumento significativo per questa pratica è la funzione Street View di Google Maps che permette di visualizzare le immagini effettive e periodicamente aggiornate dei luoghi percorribili in auto. Chiaramente, in quanto l'indagine sul server funziona tramite il nome del luogo, è necessario almeno un indizio per avviare la ricerca e verificarne la corrispondenza. Nel caso più facile i luoghi sono famosi o semplicemente noti al catalogatore. Nel fondo Parlagreco questa evenienza si verifica soprattutto nelle riprese ambientate a Torino, che essendo anche la città dove viveva la famiglia, risulta facilmente individuabile. Del luogo Corrado Parlagreco riprende nella bobina 10 una fiera con bancarelle e giostre in centro: si vedono Piazza Vittorio Veneto (fig. 39) e in lontananza la Chiesa della Gran Madre di Dio (fig. 41), di cui in seguito riportiamo le rispettive visuali contemporanee ottenute con Street View, di cui è stata cercata l'inquadratura esatta (fig. 40 e 42).



Fig. 39

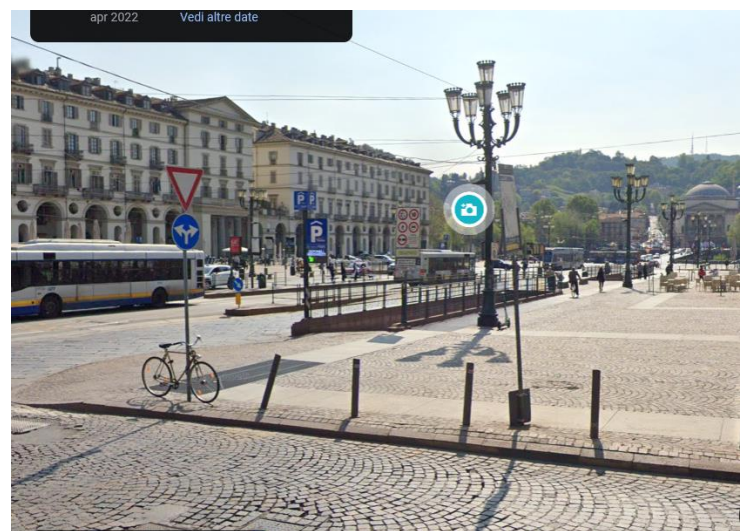


Fig. 40



Fig. 41

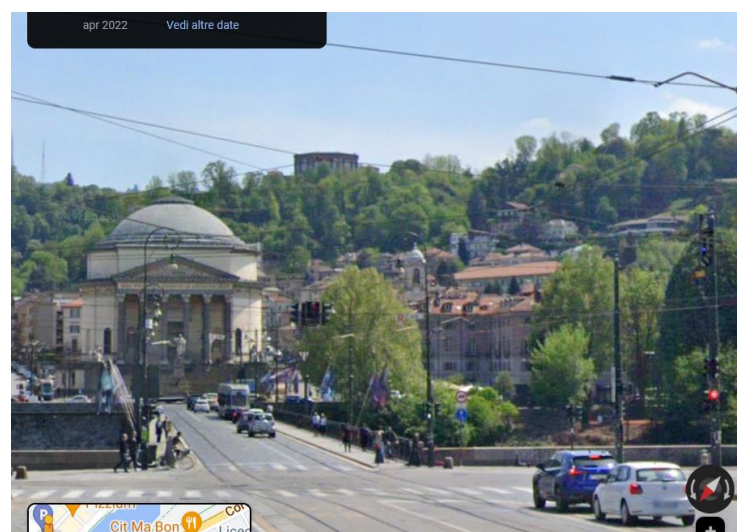


Fig. 42

Nella stessa bobina compare la statua equestre di Amedeo di Savoia (fig. 43 e 44) vicino ad un innevato Parco del Valentino in cui sono immortalate nella pellicola 27 alcune emozionanti vedute all'alba del Ponte Isabella (fig. 45 e 46) e Balbis (fig. 46 e 47), sotto cui scorre il Po.



Fig. 43

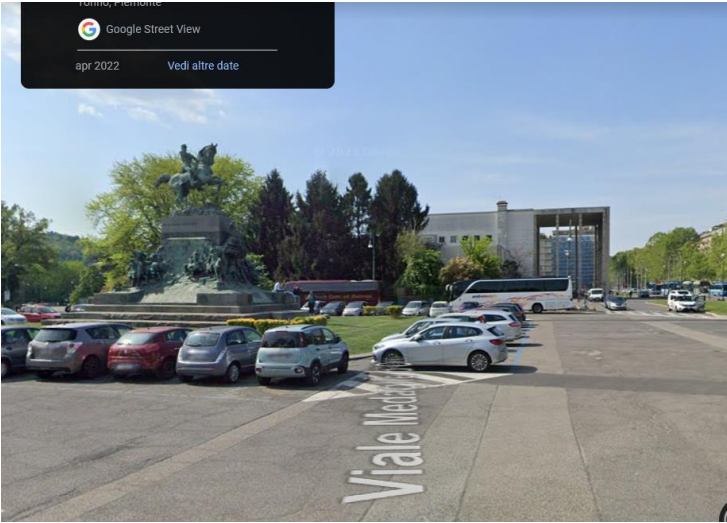


Fig. 44



Fig. 45

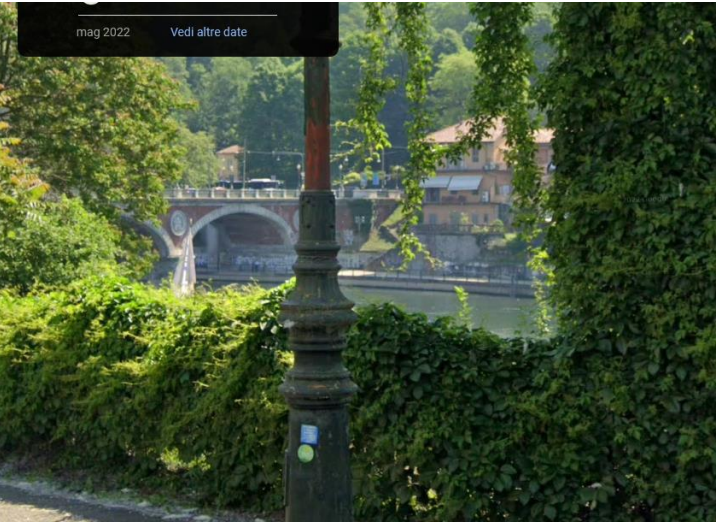


Fig. 46



Fig. 47



Fig. 48

Quando invece i luoghi non sono riconoscibili in modo spontaneo, si possono cercare dei suggerimenti sulla posizione nel titolo eventualmente riportato sulle bobine o nei cartelli inquadrati nei film. Parlagreco stesso ne riprende diversi in tutto il fondo (fig. 49, 50, 51 e 52).



Fig. 49

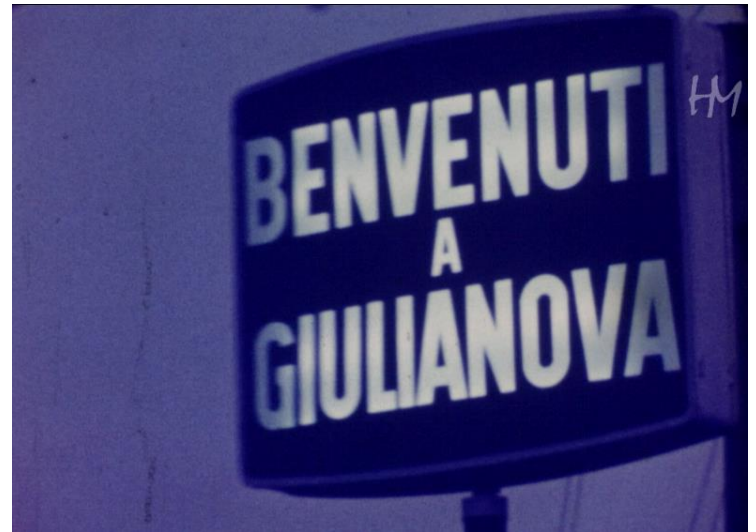


Fig. 50



Fig. 51



Fig. 52

Di questa peculiarità è stato discusso con le figlie del cineamatore, che sostengono che il padre “vedeva tutto come un racconto, era la sua espressione artistica. Secondo me è tutto così documentato [in riferimento alle inquadrature di cartelli stradali o scene molto descrittive] perché lui lo vedeva all’interno di un racconto che probabilmente poi non ha scritto”⁶¹. Secondo le donatrici, infatti, il padre aveva l’abitudine di contestualizzare le scene mostrando dei riferimenti spazio-temporali (un orologio con una data, un’indicazione stradale, un cartello di una località) non tanto per comunicare la circostanza delle riprese a spettatori esterni o a

⁶¹ Maura Parlagreco nell’intervista riportata integralmente in appendice

lui stesso a distanza di tempo, quanto perché mosso da una spontanea tendenza artistica che lo portava ad elaborare i contesti facendone delle storie, con la cinepresa similmente a come faceva scrivendo per diletto dei racconti brevi. Altri tipi di identificazione dei luoghi hanno richiesto riconoscimenti più impegnativi, come nel caso della bobina 23, dove compare il lungo lago di Ginevra, in Svizzera. Chi scrive, non avendo l'esperienza personale utile a identificare il luogo, si è basata su un cartello pubblicitario che compare per pochi secondi all'inizio della bobina, su cui è leggibile l'annuncio di una mostra su Carzou al Musée de l'Athénée (oggi Palazzo dell'Ateneo) (fig. 53). È stata fatta una ricerca online sull'evento, di cui si è trovato riscontro sia nell'indicazione delle varie edizioni e dei luoghi in cui la mostra si è tenuta, sia nella prova fisica di una locandina cartacea coeva alle immagini in cui viene confermato che, nelle date indicate come sul cartello, la città ospite della mostra era Ginevra (fig. 54).



Fig. 53

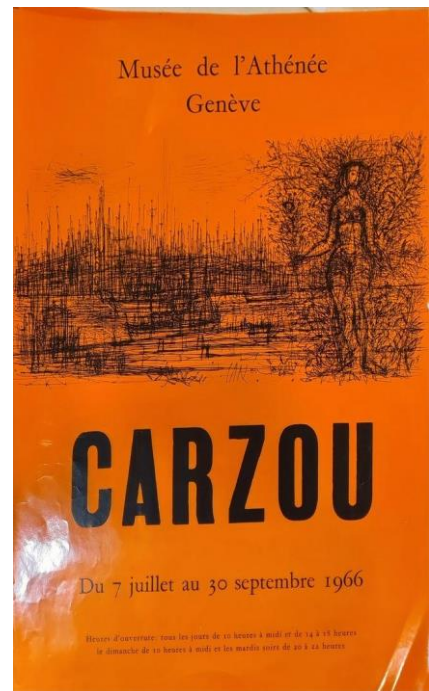


Fig. 54

Questo processo, che potrebbe sembrare eccessivamente meticoloso, si è rivelato utile e prezioso in quanto ha permesso di identificare non solo il luogo in cui si sono tenute le riprese – e dove evidentemente la famiglia ha trascorso una giornata – ma anche l'anno di riferimento presumibilmente dell'intera bobina, il 1966, di cui prima non si aveva notizia. Di Ginevra Parlagreco immortalava anche la statua *Femme Enguillée* nel parco Mon Repos (fig. 55 e 56) e il mausoleo neogotico del Duca Carlo II di Brunswick (fig. 57 e 58).



Fig. 55



Fig. 56



Fig. 57

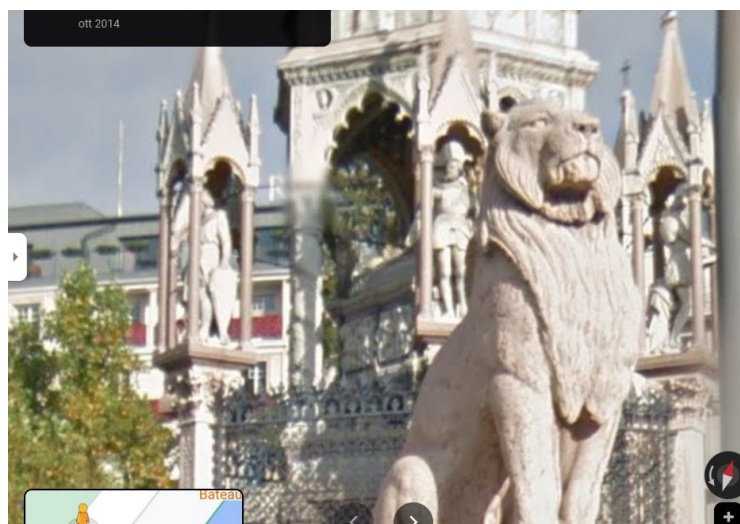


Fig. 58

Un lavoro simile si è svolto con le bobine 17 e 18 che raccontano quello che è un presunto viaggio di lavoro di Parlagreco e colleghi che, partendo da Torino a bordo di una Fiat station wagon, attraversano l'Italia sconfinando a Trieste per giungere sorprendentemente fino a Belgrado, in Serbia. Le bobine in questione non riportavano nessun titolo e nel tentativo di capire di che evento i film trattassero e quale fosse la meta del viaggio, chi scrive ha ripercorso il tragitto fatto dalla compagnia tramite ciò che si poteva notare dalle immagini. Dapprima quindi vengono inquadrati dall'auto in corsa dei cartelli che indicano la direzione per Tarvisio, Trieste e Udine (fig. 59), dato che fa pensare che i protagonisti si stiano dirigendo al confine italiano con la Slovenia. L'ipotesi viene confermata da una scena in cui in modo piuttosto evidente il cineamatore si sofferma sulle bandiere italiana (fig. 60) e poi quella della

Repubblica Socialista Federale di Jugoslavia (in quanto dal '43 al '91 la Slovenia ne ha fatto parte)(fig. 61) mentre sostano in coda alla dogana, segnalata da un cartello (fig. 62).



Fig. 59



Fig. 60



Fig. 61



Fig. 62

Il viaggio documentato riprende fino a giungere in quella che dev'essersi trattata di una tappa del percorso, un paese o una piccola città non meglio identificata di cui si vede una piazza (fig. 63). Parlagreco effettua uno zoom su dei cartelli posti accanto alla piazza su cui sono segnalate le distanze da alcune città più importanti (fig. 64). Dai cartelli, in parte coperti da dei passanti, si possono leggere più o meno distintamente "Zagreb km 196" e "Beog[rad] km 206". Sfruttando la possibilità di Google Maps di indicare la distanza in chilometri tra due località, chi scrive è arrivata ad ipotizzare che la compagnia si potesse trovare al momento delle riprese in un paese croato nella zona di Slavonski Brod, che ad oggi risulta esattamente a 196 km da Zagabria (Croazia) e 206 km da Belgrado (Serbia), anche se bisogna tenere conto che le strade

e le percorrenze potrebbero essere cambiate nel frattempo ed è quindi solo un'ipotesi utile a farsi un'idea del percorso. La bobina termina con l'arrivo della compagnia a Belgrado (fig. 65 e 66), riconosciuta tramite le immagini contemporanee della città che si è rivelata la meta del viaggio. Addirittura, è stato possibile riconoscere l'hotel Slavija (fig. 67 e 68), inquadrato probabilmente perché riportava l'iconica scritta "živeo naš voljeni drug tito" ("lunga vita al nostro compagno Tito"), che risulta essere ancora attivo dopo sessant'anni e di cui sono state rinvenute online foto e cartoline dell'epoca (fig. 69 e 70).



Fig. 63



Fig. 64



Fig. 65

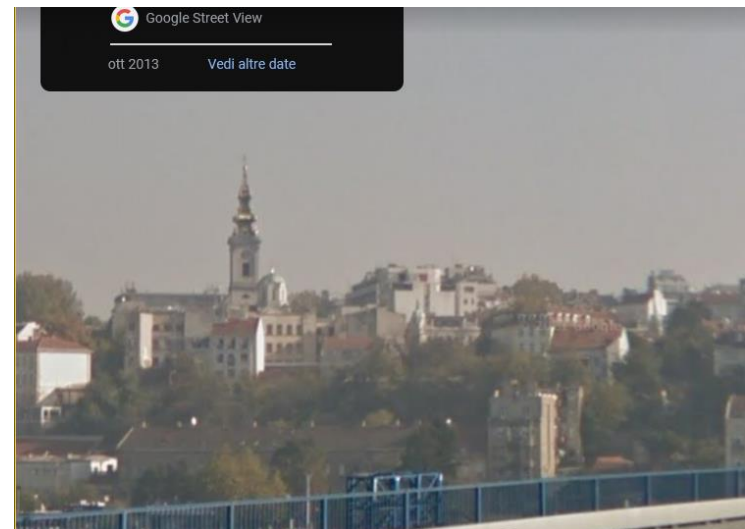


Fig. 66



Fig. 67



Fig. 68



Fig. 69



Fig. 70

Sono rilevanti esempi e risultati di questo tipo di approccio anche i seguenti casi di identificazione “trasversale” attuati sul fondo:

- Porta Nuova (fig. 71 e 72) e la via della diga ad Orbetello (Toscana)(fig. 73 e 74), riconosciuto dalle donatrici nella bobina 9 durante l’incontro;
- Castello Sonnino in provincia di Livorno (Toscana) (fig. 75 e 76), identificato nella bobina 21

grazie ad una ricerca incrociata su Gmaps basata sull'elemento del castello e un cartello stradale ritratto che indica un bivio tra Roma e un altro luogo – ipotizzato e poi confermato Montenero (fig. 77);

-Porto di Fiume (Croazia) e palazzo della compagnia navale Jugolinija (fig. 78 e 79), individuato nella bobina 29 tramite una ricerca online sulla storia e l'ubicazione dell'azienda ripresa, di cui sul web si è trovata inoltre una fotografia datata 1971 e quindi prossima alla data delle immagini del fondo (fig. 80);

-Duomo di Volterra (Toscana)(fig. 81 e 82) e fortezza medicea (fig. 83 e 84), identificati nella bobina 31 grazie ai cartelli stradali inquadrati nel film (come mostrato sopra nelle fig. 49 e 52);

-Porto di Segna (Senj)(fig. 85 e 86) e castello di Nehaj (fig. 87 e 88) in Croazia, identificati grazie alla presenza nella pellicola di scritte in lingua serbo-croata – come la vetrina di un negozio di abbigliamento che riporta l'insegna "konfekcija Kluz, Beograd"⁶² (fig. 89) o il significativo riferimento politico a Tito creato su una collina (fig. 90) – ed al lungo tragitto raccontato nella bobina 29 in cui Corrado Parlagreco e la moglie Miranda vanno in vacanza da soli.



Fig. 71



Fig. 72

⁶² In relazione all'insegna "vestiario Kluz", è interessante la breve storia del marchio in cui chi scrive è incappata mentre approfondiva le immagini sulla base degli spunti offerti. Non sempre le strade indagate portano al disvelamento di informazioni utili a ricostruire la storia del fondo oggetto di studio ma spesso ci si può imbattere in fatti collaterali ugualmente importanti che sono chiara prova di come i film di famiglia possano essere considerati rilevanti documenti storici utili anche ad una narrazione collettiva. Kluz, infatti, è stata un'azienda tessile di Belgrado, produttrice di paracaduti e abbigliamento militare, fondata nel '47 in omaggio all'eroe partigiano jugoslavo Franjo Kluz. Questo, arruolato nel '41 nell' Aeronautica Militare dello Stato Indipendente di Croazia, diserta e si associa alla divisione partigiana per poi entrare nella RAF britannica. Muore combattendo nel '44, abbattuto in volo dai tedeschi sulla città croata di Omiš. Viene insignito postumo dell'Ordine di Eroe del Popolo della Jugoslavia. L'azienda a lui intitolata sembrerebbe ancora oggi esistente sotto il nome di Kluz-Padobrani. Questo episodio è l'ennesima conferma che sono le storie personali a comporre la Storia della società e che, come in questo caso, è proprio la narrazione popolare che può riscoprirne il valore.



Fig. 73

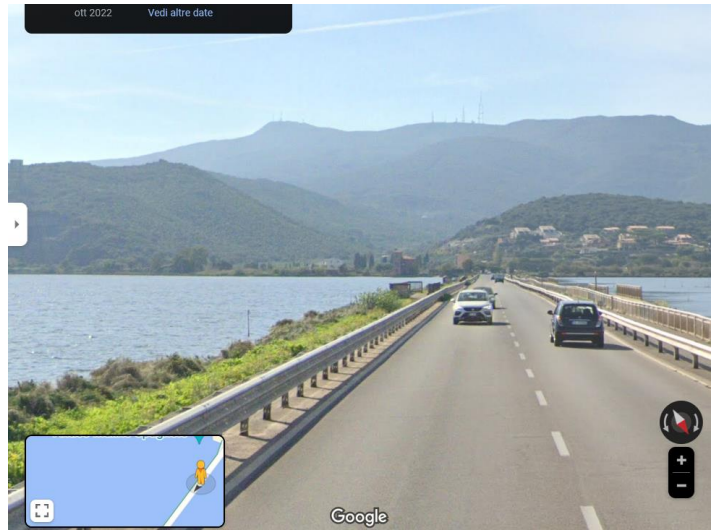


Fig. 74



Fig. 75

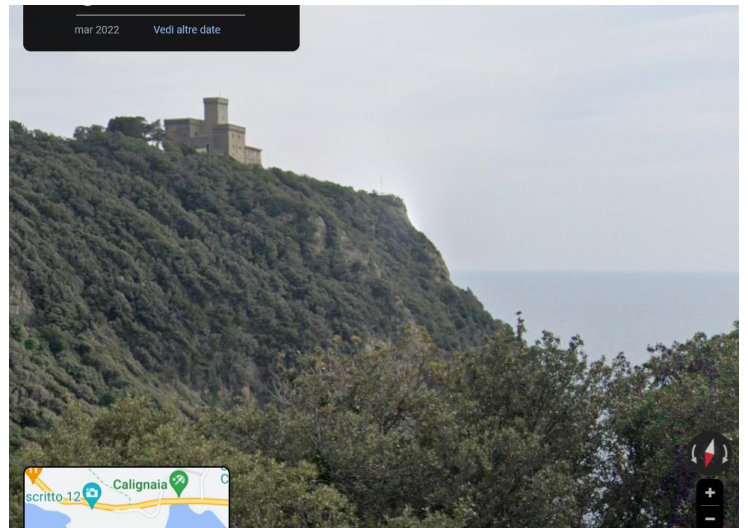


Fig. 76



Fig. 77



Fig. 78



Fig. 79



Fig. 80



Fig. 81

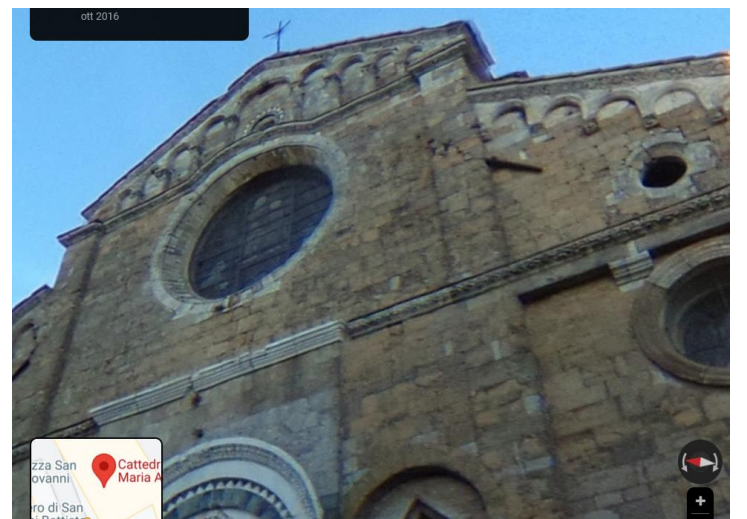


Fig. 82



Fig. 83



Fig. 84



Fig. 85



Fig. 86



Fig. 87

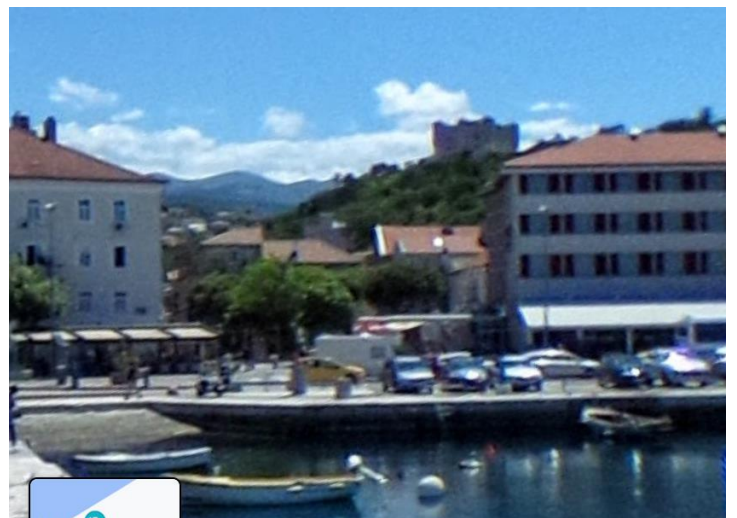


Fig. 88



Fig. 89



Fig. 90

Questi luoghi a cui, tramite l'approfondimento sopra descritto, si è potuto dare un nome e in linea di massima un contesto, avvicinano lo spettatore ai protagonisti dei film, raccontando le loro routine, i passatempi e le preferenze e offrendo uno scenario in cui vederli muoversi e interagire. Allo studioso diventano familiari gli spazi che hanno visto e vissuto altre persone, oltre a fornire un nuovo punto di vista sugli eventi - quello del cineamatore - che si aggiunge al suo personale sguardo su luoghi e situazioni che lo studioso stesso può aver esperito. I ricordi di cui si è spettatori si "sommano" a quelli di cui si è portatori, inglobando involontariamente quelli altrui. Paolo Caneppele a riguardo commenta:

Sfogliando un album dei ricordi di uno sconosciuto quali meccanismi memoriali, se mai in un simile caso si possano chiamare tali, si innescano? Viviamo spezzoni di memoria non nostri [...] Questa contaminazione di ricordi personali e ricordi "visti" è stata analizzata dalla studiosa Alison Landsberg, che li definisce ricordi artificiali: "By prosthetic memories I mean memories which do not come from a person's lived experience in any strict sense".⁶³

Visionando il fondo l'impressione finale è quella di aver conosciuto un poco i protagonisti delle storie riprese. Tuttavia, questa conoscenza appare come illegittima perché non contraccambiata intenzionalmente. Per quanto la visione possa essere appassionante e piacevole, infatti, si mantiene la netta sensazione di non appartenere a quell'ambiente, di cui si può solo rimanere eterni intrusi. Nel caso della lavorazione del fondo Parlagreco, il più evidente segnale della vicinanza formatasi soltanto in modo apparente si riscontra in una

⁶³ Caneppele P., op. cit., p. 366.

grossa assenza: è solo alla bobina 29, dopo più di due ore passate “in compagnia” della famiglia, che chi scrive ha potuto identificare con certezza l’autore, Corrado Parlagreco. Se infatti nei film erano eppure comparsi alcuni uomini adulti, era stato impossibile decretare se uno di questi fosse il cineamatore, non conoscendone le sembianze. È tuttavia nelle immagini di un viaggio in Croazia fatto solo da Corrado e la moglie Miranda che, quando la cinepresa viene visibilmente passata di mano, il ritratto sfocato di pochi secondi che appare risulta necessariamente di Parlagreco stesso (fig. 91), dunque reso riconoscibile anche alla fine della bobina (fig. 92) e nel resto del fondo.



Fig. 91



Fig. 92

Per assurdo, sono proprio i registi a comparire meno spesso, in quanto restano dietro alla cinepresa contribuendo in modo sostanziale alle immagini e al contempo sottraendosi quasi interamente. Ad aumentare la stranezza della situazione è il fatto che in realtà è solo la figura fisica del cineamatore a non essere nota, perché invece dello stesso, in due ore di tempo osservato attraverso il suo sguardo, si può capire parecchio. La sensazione della scrivente a riguardo, confermata poi dalle figlie di Parlagreco in sede di colloquio, è che la sua produzione si possa sostanzialmente dividere in due tipologie di immagini. Le riprese che riguardano la famiglia e gli eventi sociali a cui questa prende parte (come vacanze, gite di gruppo, impegni a scuola o cerimonie) risultano nella media prodotte in maniera più caotica e con meno attenzione. Le riprese che invece si concentrano sulla natura, i paesaggi o i dettagli che colpiscono l’autore (spesso figure curiose, come quelle religiose incontrate per strada o *pattern* e colori di alcuni oggetti) sono affrontati con più calma e tempo - di certo anche in relazione alla circostanza - e risultano quindi più esteticamente gradevoli, alle volte

diventando delle vere opere d'arte. Rientrano nella prima tipologia, a titolo esemplificativo, il ritratto di Miranda che a Volterra si arrampica su una struttura in ferro per salutare (fig. 93), le figlie che ad Ala di Stura (Piemonte) con un amico di famiglia fanno rotolare una grossa palla di neve (fig. 94), la famiglia Parlagreco in gita a Cuneo con le famiglie dei fratelli di Miranda (fig. 95) e dei pescatori con cui il cineamatore salpa in peschereccio per un paio di giorni a Giulianova (Abruzzo)(fig. 96).



Fig. 93



Fig. 94



Fig. 95

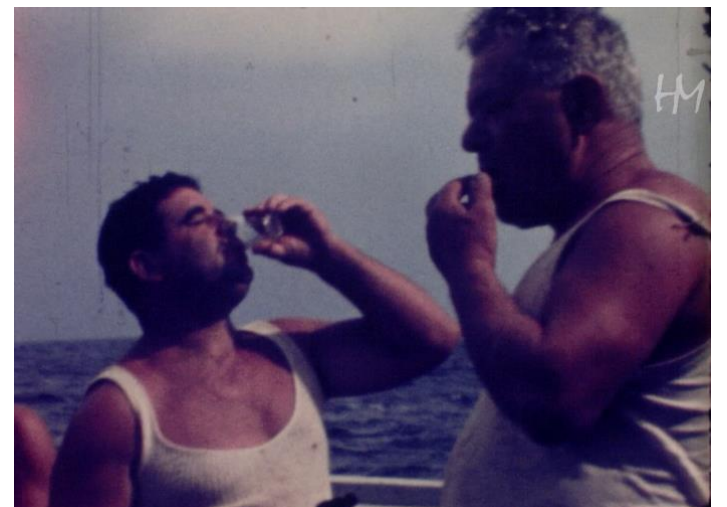


Fig. 96

Alla seconda tipologia appartengono – sempre in rappresentanza di molte più immagini – per la categoria paesaggistica: una bucolica veduta in provincia di Volterra (fig. 97) e uno studiato scorcio sulla laguna di Orbetello (fig. 98); per l'attenzione ai dettagli di colore e *pattern*: una fila monocroma di panni stesi (fig. 99) e due passanti vestiti con motivi curiosi (fig. 100); per l'esplicita curiosità nei confronti di figure iconiche: un gruppo di suore allo zoo di Torino (fig. 101) e un prete che legge sul mare ad Orbetello (fig. 102).



Fig. 97



Fig. 98



Fig. 99



Fig. 100



Fig. 101



Fig. 102

La preferenza dell'autore per la natura e i soggetti inanimati si denota facilmente in alcune occasioni ripetute: capita in più scene del fondo che Parlagraeco tenti di esplorare un paesaggio

soffermandosi in modo prolungato sulle sue peculiarità ma che nell'inquadratura compaia una figura umana non prevista da cui la cinepresa si allontani più o meno bruscamente, dove la scena non venga direttamente interrotta. Oppure che, partito intenzionalmente dal riprendere un soggetto umano, lo sguardo dell'autore si sposti sui dettagli dello sfondo e dell'ambiente circostante, finendo per impiegarvi molti più minuti che sul soggetto primario. Emerge ugualmente la tendenza del cineamatore a creare composizioni di campo equilibrate (spesso in linea con i rapporti d'immagine adottati professionalmente) che, mantenute immobili per diversi secondi, ricordano un uso fotografico delle immagini in movimento tipico dei *tableaux vivants*. Nel fondo in questione sono quindi indubbiamente presenti alcune bobine più canoniche per il cinema familiare, che documentano le vacanze in famiglia e gli eventi mondani, ma non è di certo possibile dire né che tutti o buona parte dei film siano dedicati all'ambiente domestico. In aggiunta, come segnalato dalla figlia Silvia nelle risposte al questionario e poi confermato di persona da lei e la sorella Maura durante l'incontro, questi film non sono mai stati mostrati con abitudine in famiglia, come invece succedeva di solito con questa pratica. Silvia Parlagreco racconta: "è successo davvero pochissimo che rivedessimo i filmati insieme, poi francamente non saprei se i nostri genitori se li vedessero con degli amici. [...] Qualcosa abbiamo visto ma probabilmente si vedevano subito dopo lo sviluppo e poi mai più".⁶⁴ Questa produzione, protrattasi per circa dieci anni in modo continuo seppur non fitto, non sembra quindi aver avuto luogo con il fine di rivivere le memorie domestiche in compagnia né tantomeno si è concentrata pienamente sulla vita di casa. Parlagreco sembra aver prodotto dei film di famiglia fatti per se stesso e senza nemmeno una grande presenza della famiglia. Viene dunque spontaneo chiedersi, a fronte dell'aver lavorato il materiale in Archivio dando per scontato che si trattasse di un fondo familiare per la sua provenienza, se queste bobine possano veramente essere considerate *home movies* o se non necessitino di una diversa categoria. La questione della definizione di un film come amatoriale, familiare o *altro* è affrontata da Alice Cati all'inizio del suo libro *Pellicole di ricordi*. L'autrice sottolinea la difficoltà riscontrata anche da Odin nel classificare i filmati non professionali con il termine "amatoriale", parola che spesso risulta ambiguo in quanto si riferisce sia alla passione per qualcosa, sia alla produzione dilettantesca. Ricorda che per risolvere questo problema, nei *cinema studies* si è tentato di distinguere i materiali sulla base dei modi di produzione e degli

⁶⁴ Silvia Parlagreco nell'intervista riportata integralmente in appendice.

spazi di consumo, suddivisione che però spesso non è sufficiente a fare chiarezza. Patricia Zimmermann aggiunge una specifica, secondo cui per film amatoriale si dovrebbe intendere la pratica di ripresa in genere, mentre con film di famiglia si dovrebbero indicare i film concretamente prodotti dalle famiglie – in riferimento alla definizione di *home movies* redatta da Odin e riportata nel capitolo 1. È tuttavia da questa nomenclatura che si verifica un primo distacco per il fondo in questione perché, se per Odin il film di famiglia è realizzato da un membro della famiglia a proposito di personaggi ed eventi a questa legati ed è destinato alla fruizione domestica, il caso Parlagreco risulterebbe già fuori categoria per uno e a volte due requisiti richiesti.⁶⁵ Cati suggerisce che

facendo perno sull'aspetto principale, corrispondente alle marche di identificazione lasciate nel testo filmico amatoriale dal suo *autore*, il quale da solo – con le sue competenze, le sue scelte, le sue pulsioni – determina il risultato e il contesto di fruizione del film, riteniamo più opportuno intendere il cinema amatoriale nella sua accezione di *cinema privato* e, di conseguenza, *film privato*. Solo così si può ovviare al problema posto dal “film di famiglia”, che sembra evocare una sola istituzione, tra le molte a cui aderisce e appartiene il cineamatore.⁶⁶

La definizione di film privato risulterebbe più appropriata quindi anche per il caso del fondo Parlagreco, permettendo infatti di tenere insieme, tramite una più ampia visione, le intenzioni, l'interesse e il fine anche delle immagini prodotte dal cineamatore che non hanno per soggetto necessariamente il contesto domestico. In questo modo la scelta di quello che è rappresentato si motiva coerentemente per il fatto di essere ciò che circondava e interessava la figura personale di Corrado Parlagreco – e quindi, certo, anche la sua famiglia – senza limitarsi però a questa per giustificarne la presenza. A confermare l'evenienza di questa casistica – perché, chiaramente, di fondi amatoriali che coincidono perfettamente con la definizione classica di cinema familiare ce ne sono - si esprime anche Filippelli:

Ci sono alcuni casi in cui, pur non avendo subito alcun trattamento, le bobine si fanno estranee al corpo familiare, e si trasformano nella memoria privata, intima di un singolo componente; memoria che riguarda anche la famiglia, ma che non richiede una corrispondenza ad essa. È il caso, non troppo isolato né raro, dei fondi che possono

⁶⁵ Cati A., op. cit., p. 6.

⁶⁶ Ivi, p. 8.

essere considerati come autentiche autobiografie filmate, proprio per il rapporto esclusivo dell'autrice o dell'autore con il mezzo tecnico, la cinepresa, e per la particolare capacità di narrare (più che di testimoniare) i racconti di vita nel loro farsi, in un percorso che, tracciando sullo schermo "le miriadi di particelle che formano un lo", dà spazio al riconoscimento di sé. I fondi di film privati non si mostrano più come oggetti del nucleo familiare, girati, interpretati e fruiti dall'intero gruppo, bensì come espressione di una soggettività ben definita, di un'autrice o di un autore che ha curato, diretto, conservato e trasmesso "personali affermazioni audiovisive su aspetti privati della vita", in cui attese, dichiarazioni e interpretazioni vengono tradotte in forme visive.⁶⁷

Ad avviso di chi scrive, risulta doppiamente significativo il fatto che Filippelli, parlando di questi casi in maniera simile a Cati, seppur senza dividerne la nomenclatura, citi la ricorrente capacità dei cineamatori coinvolti in queste casistiche di saper narrare delle storie tratte dal contesto che stanno sperando, più che di documentare la realtà degli eventi, proprio come ipotizzato in sede di catalogazione e confermato dalle donatrici. La corrispondenza di quanto affermato da Cati e Filippelli sembra evidente con l'uso che Parlagreco fa dei soggetti, integrandoli nelle immagini solo secondo il suo desiderio e con ordine specifico – e in effetti eliminando dall'inquadratura le comparse inattese – come appunto nel tentativo di inventare una storia. Così si giustificerebbe la predilezione del cineamatore per la natura e i paesaggi, estetiche cornici di una narrazione, l'abitudine di inquadrare cartelli stradali e indicazioni varie per suggerire delle coordinate spazio-temporali degli eventi e l'inserimento spesso calcolato di soggetti animati – figure umane ma anche animali, elementi naturali in movimento o degli oggetti di forme e colori particolari – a completare il racconto. L'autore si è occupato quindi di creare per diletto dei percorsi visivi, dei piccoli racconti come quelli che, come riportato dalle figlie, ha sempre prodotto in forma scritta. Questo fa sì che, in realtà, nel processo di catalogazione le immagini fossero *evidenti*, nel senso che i soggetti e i luoghi erano appositamente documentanti perché fossero *parlanti*, comunicativi, ma anche *inaccessibile* nei termini in cui non era propriamente la realtà dei fatti ad essere documentata e quindi è risultato difficile comprendere appieno le reali situazioni e le relative reali dinamiche. Questa percezione si è confermata specialmente alla volta dell'incontro con le donatrici con cui sono state visionate insieme tutte le bobine. Per quanto chi scrive avesse studiato le immagini

⁶⁷ Filippelli S., op. cit., p. 91 e 92.

quanto possibile, corredando il foglio di catalogazione di descrizioni, ipotesi e domande, chiaramente, al confronto con chi aveva davvero vissuto quelle memorie, l'impressione avuta è che le storie "sfuggissero", ossia che aver avuto accesso a ciò che era rappresentato nelle immagini non bastasse a farsi un'idea verosimile degli eventi, delle relazioni e dei retroscena a cui si riferivano. Come avverte efficacemente Dana Polan: "the image shows everything and, because it shows everything, it can say nothing; it frames a world and banishes into non-existence everything beyond that frame".⁶⁸ La dinamica di percezione delle pellicole si è rivelata differente tra la visione della scrivente, che con occhio di studiosa tentava di fare attenzione ai dettagli significativi delle scene immortalate – cercando di inquadrare le immagini secondo le domande essenziali "chi?, cosa?, dove?, quando?, perché?" – e la visione delle dirette interessate che tramite un primo sguardo *riattivavano* le memorie, come cessando quasi istantaneamente di *vedere* e iniziando invece a *rivivere* le situazioni non tramite i fotogrammi proiettati ma tramite le immagini che componevano i loro ricordi. Con incredibile spontaneità, nonostante fossero passati quasi sessant'anni, Silvia e Maura Parlagreco indicavano il bordo delle inquadrature, raccontando ciò che avveniva fuori dalle immagini, come se gli eventi stessero succedendo in quell'istante semplicemente fuori dallo schermo del computer. La situazione che chi scrive credeva di aver letto durante l'analisi dei film alle volte si è rivelata errata o incompleta perché dietro a quella selezione di scene si celava la realtà della vita della loro famiglia in un dato momento storico, impossibile da conoscere altrimenti. Inoltre, si sono rivelati differenti la felicità e l'entusiasmo che chi scrive, da estranea, aveva creduto di percepire in quelle immagini leggere e gioiose, quasi simboliche, di un passato felice, rispetto alle reazioni effettivamente riscontrate con le donatrici al momento della visione. I film familiari ci pongono davanti ad una fittizia evidenza, contribuendo alla finzione secondo cui le persone di cui vediamo le memorie abbiano vissuto solo esperienze positive e ciò avviene perché il materiale a cui abbiamo accesso è di fatto una selezione della realtà, degli avvenimenti decretati mostrabili e degni di essere condivisi e tramandati. Come denota Eric de Kuyper, si tratta di testimonianze

umane, indubbiamente, ma troppo umane, quasi insostenibili, queste immagini di trivialità domestica sembrano accusare direttamente la nostra, quasi a deridere il

⁶⁸ Polan Dana, "Above All Elsa to Make You See: Cinema and the Ideology of Spectacle", *Boundary 2*, n.11, autunno 1982-inverno 1983, p. 135.

nostro opaco quotidiano o la felicità che raramente è tangibile nel presente, e mai in modo così concentrato come in questi pezzi di pellicola.⁶⁹

Le donatrici, infatti, non hanno mancato di notare come le immagini suscitassero in loro sentimenti contrastanti in quanto nei film sono mostrati effettivamente degli anni d'oro, particolarmente felici per la famiglia, ma la cui produzione viene interrotta bruscamente al momento della separazione dei genitori, dopo cui il clima è notevolmente cambiato. Silvia Parlagreco commenta: "Sicuramente [il fondo] si interrompe quando nostro padre se n'è andato via da casa. È finita quell'epoca...".⁷⁰ Tuttavia la riscoperta di questi filmati, per ammissione delle donatrici, ha piacevolmente risvegliato in loro alcuni ricordi d'infanzia, offrendo l'occasione di scambiarsi opinioni e memorie sugli eventi immortalati di cui non conoscevano necessariamente tutti i dettagli e soprattutto permettendo alla scrivente di svolgere un lavoro di documentazione sulla storia della loro famiglia. Questo processo, avendo collezionato testimonianze e racconti carichi di umanità, ha di certo confermato il principale obiettivo della lavorazione riportata: riscoprire il vissuto delle persone tramite il racconto privato perché queste storie possano essere integrate nella narrazione collettiva del passato. Mentre il colloquio con le donatrici Silvia e Maura Parlagreco è stato trascritto e riportato integralmente in appendice a questo elaborato, le informazioni che ne sono derivate sono state inserite nel database Bradypus sotto forma delle schede relative al fondo (fig. 103) e al cineamatore (fig. 104). La dettagliata descrizione del contenuto dei film è stata riportata nella sezione corrispondente per ogni bobina, ora trovabile tramite una ricerca per temi, sottogruppi e parole chiave sul database di Home Movies insieme a tutti gli altri fondi di cui è stata fatta la catalogazione.

Come già spiegato nel paragrafo 5.1, non tutti i fondi vengono necessariamente catalogati e ancora meno vengono coinvolti in un progetto di valorizzazione. La sottoscritta, tuttavia, in seguito alla preziosità riscontrata nelle immagini e per concludere coerentemente il progetto di tesi magistrale in modo che venissero trattate tutte le fasi possibili della lavorazione di un fondo, ha deciso di proporre nel prossimo capitolo una possibilità di valorizzazione delle immagini tramite la *restituzione* al pubblico.

⁶⁹ De Kuyper Eric, op. cit., p. 17 (traduzione mia).

⁷⁰ Silvia Parlagreco nell'intervista riportata integralmente in appendice.

Descrizione

Il fondo filmico è costituito da 31 pellicole in formato 8mm e tre nastri magnetici sonori da ¼" girate quasi esclusivamente da Corrado tra la fine degli anni '50 e la fine degli anni '60. La lunghezza del fondo in pellicola è di circa 3 ore e 30 minuti, mentre i nastri audio durano circa 3 ore.

Secondo quanto riportato dalla figlia Silvia, Corrado si è appassionato alle riprese in sub-formato per una decina di anni per poi dedicarsi di più alla fotografia ed infine abbandonare entrambi i mezzi in seguito a problemi famigliari. La donatrice ipotizza che potrebbero esserci altre bobine di cui si è persa la collocazione.

Si può riconoscere nella produzione una distinzione tra una tipologia di riprese che riguarda gli eventi sociali e le ricorrenze, in cui le immagini, a maggioranza con soggetti famigliari, sono più confusionarie, frenetiche ed elaborate con minor attenzione ed una tipologia di immagini invece più attente e studiate nelle quali i soggetti sono il paesaggio naturale o i dettagli delle cose inanimate. In quest'ultima tipologia si riscontra una mano più ferma, la ricerca di una specifica composizione dell'inquadratura (spesso in profondità di campo) e l'uso di armoniche carrellate e lenti zoom alla ricerca di particolari interessanti dal punto di vista formale o cromatico. In definitiva, questa produzione è più personale e poetica e denota una ricerca estetica del cineamatore a differenza delle immagini che riguardano gli eventi mondani (gite, vacanze, avvenimenti) che risultano quasi come immagini più "obbligate", che forse Corrado si sarà sentito di riprendere in quanto possessore di cinepresa, oltre che ovviamente al desiderio comune di immortalare dei ricordi collettivi.

Nelle pellicole compaiono alcuni luoghi di Torino, città della famiglia, oltre che diverse località turistiche come Courmayeur e la Val d'Aosta per le vacanze in montagna e S. Vincenzo (Toscana) e Giulianova (Abruzzo) per quelle al mare con la famiglia. Sono anche riprese due partite calcistiche dove gioca il Torino Bacigalupo, squadra allenata da Mario Parlagreco, fratello di Corrado.

Particolari sono le bobine 17 e 18 che documentano il viaggio fatto da Corrado e una compagnia, forse di lavoro, con cui parte dal nord Italia (presumibilmente da Torino) e viaggiando in una Fiat 500 arriva fino a Belgrado, al tempo parte della Jugoslavia socialista.

Criteri di ordinamento

Al materiale filmico è stato dato un ordinamento cronologico dove possibile. Solo la prima bobina presenta una data, mentre per le altre si è seguita la datazione riportata dal timbro postale dove c'era o altrimenti dalla data di scadenza riportata sulla confezione della bobina. Dalla pellicola 24 a 31 non si sono trovate nessuna delle due informazioni e si è deciso di proseguire per similitudine delle confezioni fino alle tre bobine montate dal cineamatore, in modo da poter assemblare assieme le bobine non montate.

Chiavi di accesso: persone

[Corrado Parlagreco](#); [Miranda Berti](#); [Silvia Parlagreco](#); [Maura Parlagreco](#); [Antonella Parlagreco](#)

Chiavi di accesso: enti

Chiavi di accesso: luoghi

[Torino](#); [Valle d'Aosta](#); [Courmayeur](#); [Belgrado](#); [Giulianova](#); [San Vincenzo](#)

Chiavi di accesso: temi

[montagne](#); [bambini](#); [viaggi](#) e [vacanze](#); [gite](#); [parco](#); [mare](#); [crociere](#)

Fig. 103

Data di inizio attività

1950

Data di termine attività

1965 circa

Storia/Biografia

Corrado Parlagreco nasce a Siracusa il 25/11/1924. Sua madre Lucia proviene da una colta e benestante famiglia siciliana di musicisti e commercianti, mentre il padre Francesco è di più umili origini. Un fratello minore, Mario (23/11/1930), allenatore e dirigente della squadra di calcio Torino Bacigalupo e con il quale Corrado condivide una grande passione per lo sport e specialmente per il calcio. Corrado, infatti, vanta diversi meriti in relazione alla contribuzione a molteplici associazioni sportive: è fondatore e presidente dell'Europa calcio (in seguito fusa con il più rinomato Cenisia), si interessa di discipline come il judo e il karate delle quali si fa promotore tramite l'associazione Doyukai di Torino e fonda la rivista che "Il Lupo" che tratta di sport, moda, cinema e società. È appassionato anche di cinema e fotografia. Alla morte del padre, Corrado interrompe gli studi prematuramente per occuparsi del mantenimento della famiglia, essendo primogenito. Lavora come propagandista medico per l'azienda Ravasini e poi Organon per essere promosso ad ispettore di propaganda. Il 4/07/1954 si sposa con Miranda Berti, nata a Trofarello (TO) il 28/06/1920 e proveniente da una famiglia d'origine borghese. Suo padre Giuseppe Berti è infatti un apprezzato enologo di origine marchigiana che si trasferisce con la famiglia a Torino per lavorare alla Martini e Rossi di Trofarello. Della madre Antonietta è invece solo noto che fosse di origini triestine. Miranda ha tre fratelli: Aldo, Aldemiro (detto Nino) e Luciano. Similmente a Corrado, non ha portato a termine gli studi (in questo caso classici, per problemi legati all'ansia) e fa lo stesso lavoro di Corrado per l'azienda LaCheMi, in seguito acquisita da un'altra società. I due sono appassionati lettori e curiosi cultori di tutto, a detta delle figlie Silvia e Maura. Hanno tre bambine, tutte nate a Torino: Antonella (15/08/1955), Maura (21/12/1956) e Silvia (03/04/1959). Mentre Antonella non ha proseguito oltre il liceo scientifico, Maura si è laureata in architettura e Silvia in lettere moderne. La passione di Corrado per il cinema coinvolge anche le figlie con cui aveva l'abitudine di andare spesso al cinema e che diventano tra i principali soggetti umani delle sue riprese quando per una decina di anni ('50-'60 circa) si dedica a girare pellicole in 8mm. Come riporta la figlia Silvia, le riprese avvenivano in modo spontaneo, senza particolare premeditazione e le pellicole venivano visionate in famiglia subito dopo essere state sviluppate, per poi non rivederle mai più. Nonostante diverse bobine ritraggano eventi sociali e famigliari, gite e vacanze con amici, anche la donatrice riconosce che i suoi soggetti preferiti fossero la natura e i dettagli delle cose inanimate, più che le persone in sé. Il fondo consta una trentina di pezzi tra pellicole e nastri magnetici sonori ma la donatrice ipotizza che ce ne potrebbero essere altri di cui si è persa la collocazione. Corrado viene a mancare nel 1999 mentre la moglie Miranda nel 2004.

Fig. 104

CAPITOLO 6

RESTITUZIONE E VALORIZZAZIONE

6.1 Pratiche di valorizzazione

Valorizzare materiale amatoriale e familiare significa riportare alla luce i contenuti e le storie narrati in essi, rievocando il loro passato valore e assegnandogliene uno nuovo per la contemporaneità. Giovanna Fossati descrive così la pratica di riproposizione al pubblico dei film di famiglia:

Film archival practice is traditionally intended as the practice that preserves, restores, and presents film heritage so that it is true to the original, both as historical and aesthetic artifact. However, no matter how true to the original a film archivist tries to be, the restoration and presentation of film heritage always implies a re-contextualization. Indeed, a film made and projected in another era has not only been presented through a different technological apparatus, but has also been experienced by an audience with a very different relation to the medium. In other words, the whole film is by necessity a re-interpretation, even in the case of a historical re-enactment.⁷¹

Secondo l'autrice, a causa del fatto di usare apparecchiature differenti da quelle del passato e perché il pubblico non è contemporaneo ai film, non c'è nessuna significativa differenza a livello di risemantizzazione tra la riproposizione di un film originale e la creazione di un'altra opera basata sugli stessi materiali in quanto, comunque, il film è soggetto ad uno *spostamento* semantico. Afferma: "this is why I believe that found footage filmmaking, in its practice of selecting and presenting films made by other filmmakers and changing their 'meaning by placing [them] in a new context', shares an inherent aspect of the practice of film archiving",⁷² aggiungendo che ovviamente un notevole scarto però si trova nel fatto che comunque il nuovo

⁷¹ Fossati Giovanna, "Found footage. Filmmaking, Film Archiving and New Participatory Platforms", in Bloemhevel Marente, Fossati Giovanna, Guldmond Jaap, *Found footage: cinema exposed*, Amsterdam, Amsterdam University Press: EYE Film Institute Netherlands, 2012, p. 178.

⁷² Ibidem.

significato dei film lavorati in archivio tenda a rimanere fedele all'originale, mentre quello nuovo impartito da un differente autore potrebbe non coincidere.

Paolo Simoni, in riferimento alla possibilità che i film vengano rimodellati da creatori esterni agli archivi, spiega che ad esempio, per quello che riguarda la Fondazione,

Al contrario di alcune impostazioni che prevedono archivi come spazi chiusi di pura conservazione, l'atteggiamento che vuole contraddistinguere l'Archivio di Home Movies è l'estrema apertura, non solo nei confronti delle persone che coinvolge nel processo di recupero dei film, ma anche nelle iniziative di diffusione e divulgazione, le più varie. Dalla selezione e presentazione in pubblico di alcuni film, alla diffusione di antologie tematiche o cronologiche, alla rielaborazione della memoria di una famiglia attraverso un collage di frammenti in video, alla realizzazione di installazioni, alla produzione di documentari.⁷³

Afferma inoltre che "sono, infatti, spesso diversi sguardi che si posano e intersecano su tali materiali che producono le migliori e più interessanti letture e interpretazioni".⁷⁴

Se quindi la decisione di presentare film più vicini possibile agli originali piuttosto che permettere ad altri artisti di re-interpretarli – cambiandone e aggiungendovi valore – dipende di volta in volta dal materiale, dall'istituzione e dal contesto, è possibile indicare alcune più diffuse modalità in cui i progetti di valorizzazione vengono realizzati.

Tra le forme più comuni troviamo gli eventi *live*; quindi, situazioni in cui ci si raduna in un luogo designato e predisposto all'accoglienza di un pubblico a cui viene offerto un programma di contenuti – il più delle volte un insieme di proiezioni e incontri sul tema – che può durare una sola serata, può essere una rassegna diluita in alcuni appuntamenti piuttosto che un festival di più giorni consecutivi in cui si concentra l'intera offerta. È il caso di Archivio Aperto, il festival della Fondazione Home Movies, giunto alle 16a edizione – che dal 2022 ha introdotto una sezione competitiva dedicata a opere documentarie e sperimentali orientate al riuso di materiali d'archivio e memorie familiari – come anche dei recenti Home Movie Days / Giornate Internazionali del Film di Famiglia: una rassegna di proiezioni e incontri sul tema della

⁷³ Simoni P., "La nascita di un archivio per il cinema amatoriale: il caso dell'associazione Home Movies", cit., p. 483.

⁷⁴ Fiorini K., Simoni P., "Il cinema familiare e amatoriale negli archivi audiovisivi italiani: il caso dell'Archivio nazionale del film di famiglia", cit., p. 263.

salvaguardia archivistica e la valorizzazione delle memorie audiovisive private organizzata da Re-framing home movies APS e Progetto RI-PRESE per la prima volta nel 2023. Questi eventi possono nascere in occasione di ricorrenze e anniversari (come la nascita di un certo formato o supporto), celebrazioni legate alla vita di autori o cultori dei materiali analogici, presentazioni di libri, raccolte territoriali, lavorazioni e ricerche sul tema. Nel 2022, ad esempio, sono stati ideati diversi progetti atti a celebrare il centenario del formato 9.5 Pathé Baby, come la serie di proiezioni di cento film organizzata in rete in tutta Europa dall'associazione INEDITS (composta da 64 membri di enti che si occupano di conservazione e valorizzazione in diversi paesi), o la campagna di raccolta *ININFIAMMABILE*, dell'archivio veneziano RI-PRESE, culminato con la presentazione dei risultati alla 79a Mostra del Cinema di Venezia e l'inserimento dei film nella mostra permanente di M9 - Museo DEL '900. Di questa categoria citiamo anche gli speciali eventi di sonorizzazione live di film muti, dove la presenza di musicisti che improvvisano o eseguono musiche composte ad hoc per la proiezione rende lo spettacolo assolutamente unico in quanto la performance live è in grado di colmare il *difetto* legato alla riproducibilità tecnica che caratterizza il cinema e che comporterebbe altrimenti l'assenza di *unicità* dell'esperienza di fruizione (anche se questo non deve necessariamente essere sempre un valore da ricercare nel settore). Un esempio di questo tipo di iniziativa è *Fatti vivo*, una serata organizzata dall'archivio bergamasco Cinescatti nella quale è stata presentata una selezione di immagini sulla montagna, sonorizzata dal vivo e accompagnata dalla lettura di poesie sul tema.

Per quanto questo tipo di manifestazione sia forse la più coinvolgente possibilità di valorizzazione che si possa offrire al pubblico – che viene immerso fisicamente in un contesto culturale interattivo – non tutti i materiali e non tutte le lavorazioni si prestano a questo tipo di organizzazione. Per presentare interamente progetti che si compongono di una grossa mole di materiale o nel desiderio di svolgere un lavoro di contatto con il pubblico più ampio e continuativo, infatti, si può decidere di usare il web e i suoi strumenti per diffondere i film e aumentare la notorietà degli enti e del loro operato. Venturini parla così della recente tendenza della valorizzazione a mirare al più ampio accesso grazie all'avvento del digitale:

Negli ultimi anni, dai programmi europei ai piani di sviluppo dei conglomerati privati detentori del patrimonio cinematografico, degli archivi del film e dei laboratori di restauro, la tendenza più avanzata è quella di premiare e perseguire la creazione di banche dati, l'interconnessione delle risorse, la conversione hardware e software al

digitale e la messa a disposizione di utenti e clienti differenziati del materiale filmico e non filmico. [...] Dopo l'epoca dei grandi restauri, "delle rivelazioni a getto continuo" e delle riedizioni (tuttora in corso) ecco l'epoca dell'accesso, in grado di garantire teoricamente una preservazione e la fruizione dei materiali che sia maggioritaria come quota percentuale (in virtù dell'enorme quantità di titoli e film conservati) e un restauro tout court dei materiali, tanto corretto in termini di metodo e pressoché quanto minoritario nella quota percentuale.⁷⁵

Anche Denis Brotto conferma come "il digitale evidenzia la possibilità di amplificare il rapporto tra conservazione e riproposizione, in accordo con l'idea che *conservare*, archiviare, significhi anche *mostrare*, ampliando la concezione degli archivi come *lieux de mémoire*",⁷⁶ suggerendo come "l'archivio fa propria l'idea di museo creando una forma di esposizione pubblica [...]".⁷⁷ Ottimo esempio dell'utilizzo delle possibilità del digitale è il progetto *Home Movies 100*, lanciato dall'Archivio Nazionale del Film di Famiglia in corrispondenza dei cent'anni del formato ridotto e quindi della nascita della pratica degli *home movies*, composto dalle sezioni *Storie del formato ridotto* (una raccolta di storie e materiali d'archivio sull'uso dei formati ridotti cinematografici in Italia) e *Almanacco - Il cinema siamo noi* (una programmazione online quotidiana durata tutto il 2023 sulla storia del Novecento). Un altro caso in cui internet è risultato fondamentale per garantire un ampio accesso è quello di *Memoria Visibile*, una piattaforma online, creata da Laboratorio 80 e Cinescatti, che tramite una mappa interattiva permette al visitatore virtuale di esplorare il territorio della città di Bergamo attraverso la visione di filmati d'archivio. Similmente, il database *Memoryscapes* dà accesso pubblico a parte della collezione digitale dell'Archivio Nazionale del Film di Famiglia e viene aggiornato e arricchito annualmente con percorsi tematici che coinvolgono trasversalmente i fondi acquisiti.

Un'ulteriore modalità di valorizzazione dei film di famiglia consiste nella possibilità di selezionare film interi o di scene di differenti film poi montate assieme in modo da riprodurli in *loop* all'interno di un contesto culturale dove prevale una fruizione *di passaggio*. Questa impostazione permette al cinema di essere mostrato al di fuori del suo classico contesto (la sala buia), in abbinamento ad altri tipi di opere che vengono osservate con attenzione minore

⁷⁵ Venturini S., "Il restauro cinematografico, storia moderna", cit. p. 36.

⁷⁶ Brotto Denis, *Trame digitali. Cinema e nuove tecnologie*, Venezia, Marsilio Editori, 2012, p. 135.

⁷⁷ Ibidem.

o in tempi ridotti mentre si procede per un percorso guidato, come nel caso delle mostre o dei musei che espongono materiali misti. Questo tipo di installazione può chiaramente ibridarsi con le tipologie di valorizzazione precedentemente descritte, come nel caso del *Cinefurgone* di Cinescatti che, girando fisicamente i paesi della provincia bergamasca, ha unito per diverse edizioni la campagna di raccolta di nuovi materiali e la presentazione al pubblico dei film già lavorati grazie alla piccola sala di proiezione allestita al suo interno. Il dispositivo, infatti, in quanto errante, unisce le peculiarità dell'happening (non è sempre presente) e della mostra (vi è allestita una permanente).

Infine, seppur allontanandosi dalla natura dinamica dei materiali, esiste la possibilità di valorizzare i film di famiglia tramite la selezione di singoli fotogrammi che vadano a formare una mostra fotografica o un catalogo di immagini. Questa opzione permette di esaltare alcuni tipi di film che possono essere connotati da una visione appunto fotografica delle immagini, come l'uso della ripresa che produce inquadrature statiche simili a cartoline o *tableaux vivants*.

6.2 Valorizzazione del fondo Parlagreco

In seguito all'approfondimento delle bobine fatto in sede di catalogazione e al caloroso feedback ricevuto dalle donatrici del fondo Parlagreco durante l'incontro – dove si è raccolto dell'interessante materiale sulla storia della famiglia (riportato integralmente in appendice) – , chi scrive ha delineato un piccolo progetto di valorizzazione per la restituzione pubblica delle immagini lavorate, importante quanto quella alla famiglia produttrice del fondo. L'idea vorrebbe la creazione di un evento-spettacolo che coinvolga più arti, dove presentare un montaggio delle immagini più poetiche e suggestive del fondo, selezionate dalla scrivente per un totale di 30 o 40 minuti (quindi un mediometraggio). In quanto i film sono per natura del sub-formato muti, si chiederebbe a dei musicisti di studiare le immagini per comporre delle tracce sonore o elaborare un'idea di base su cui improvvisare al momento, in modo da unire alla proiezione una performance live. L'accompagnamento musicale dei film si vorrebbe intervallare alla lettura da parte di professionisti di testi estrapolati dall'intervista con le donatrici o direttamente scritti da Silvia e Maura Parlagreco, qualora ne avessero il piacere. Il desiderio è quello di raccontare brevemente la vita del cineamatore e della sua famiglia

mostrandone volti, luoghi e avvenimenti documentanti nel fondo e invitando lo spettatore in un micromondo familiare tramite una narrazione personale e intima, evitando quindi il taglio più documentaristico o didattico che spesso è impiegato nell'uso dei materiali d'archivio (reso ad esempio con la voce *over*). In quanto il fondo è il prodotto di una visione privata e soggettiva, chi scrive crede che la migliore valorizzazione di queste immagini avverrebbe riportando anche la narrazione del contenuto e della sua storia ad un livello personale ed informale che possa coinvolgere lo spettatore trasmettendo l'autenticità e la semplicità con cui è stato creato. Questo progetto, ancora in fase di ideazione, non è stato ancora realizzato ma ambisce ad essere messo in atto nel futuro alla prima occasione utile, come ad esempio un'edizione del festival Archivio Aperto della Fondazione Home Movies, all'interno di uno spazio di presentazione di fondi similmente lavorati.

Conclusione

Questo elaborato, come dichiarato nell'introduzione, è stato redatto per documentare e divulgare in maniera dettagliata una lavorazione d'archivio condotta dalla scrivente avvenuta nel 2022 e durata alcuni mesi. Dopo essersi avvicinata al tema del cinema amatoriale e familiare in occasione della laurea triennale ed aver prodotto una prima tesi di stampo prettamente teorico a riguardo, chi scrive ha deciso di approfondire la pratica di conservazione e valorizzazione degli *home movies* imparando attivamente a svolgere tutte le fasi del processo standard impiegato presso l'Archivio Nazionale del Film di Famiglia, fondato e gestito dalla Fondazione Home Movies di Bologna. Per apprendere e documentare la procedura, mi sono concentrata principalmente (anche se non solo) sul caso del fondo familiare Corrado Parlagreco, arrivato in Archivio nell'estate del 2022 su desiderio della figlia del cineamatore Silvia Parlagreco. L'elaborato è quindi stato impostato sulle fasi di lavorazione a cui è stato sottoposto il fondo, con in aggiunta un primo capitolo dedicato all'inquadramento storico della pratica archivistica e all'introduzione della Fondazione. Nel primo capitolo, dunque, è stato fatto riferimento alla teoria per la quale sia proprio nei momenti di cambiamento tecnologico che la società si è più volte trovata a dover affrontare il rischio di perdere alcuni materiali storico-culturali e quindi in necessità di attivarsi per salvaguardarli. Sono stati citati dei momenti fondamentali del Novecento in cui a seguito del progresso tecnologico, portatore di novità ed evoluzione ma quindi anche di obsolescenza per i vecchi formati e dispositivi, è nata e si è evoluta la pratica di conservazione dei film tramite la creazione di enti, come archivi e cineteche, dove conservarli, ripristinarli e valorizzarli. È stato sottolineato come la rinnovata attenzione dedicata alle pellicole abbia coinvolto non solo i film commerciali ma anche – seppur con discreto ritardo – le produzioni amatoriali create con cineprese non professionali e pellicole in sub-formato, ossia dispositivi più economici e maneggevoli pensati per l'uso domestico e largamente diffusi dall'inizio degli anni Venti fino agli anni Novanta del XXI secolo, momento in cui la pellicola è stata sostituita da altri supporti. Si è fatto riferimento a come i film di famiglia, prima creduti rilevanti solo all'interno del contesto di produzione, abbiano progressivamente subito un processo culturale di riconoscimento del valore e dell'interesse storico di tipo collettivo. In relazione a ciò si è introdotto il lavoro della Fondazione Home Movies, che per prima, vent'anni fa, ha importato la pratica di raccolta, conservazione e valorizzazione di questi film in Italia. Nel secondo capitolo si è affrontata la prima fase di

lavorazione vera e propria del fondo oggetto di studio, ossia la raccolta del materiale, la prima interazione con i donatori e l'inventariazione delle bobine. Sono stati spiegati i criteri con cui vengono redatti i documenti di inventariazione per ogni fondo, che prevedono l'accurata descrizione degli involucri e dei contenitori dei film o di materiali di altro tipo, l'annotazione della presenza di scritte o altre informazioni utili e l'etichettatura di ogni singolo componente per garantire l'identificazione e l'ordine prestabilito. Nel terzo capitolo si è affrontato il tema del restauro tecnico, ossia dell'intervento fisico sul supporto filmico, che viene ripristinato e pulito in modo da poter essere successivamente scansionato. Si sono affrontate le metodologie e le problematiche riscontrate nella lavorazione e si è effettuata un'analisi delle schede di revisione impiegate in Archivio, suggerendo delle modifiche presentate nella proposta di nuove schede redatte dalla scrivente in collaborazione al responsabile ed al tecnico di laboratorio di Home Movies. Nel quarto capitolo è stato illustrato il processo di scansione e digitalizzazione dei film, lavorati attraverso alcuni tipi di scanner e un apposito software che permette di acquisire le immagini e modificarne i parametri all'occorrenza. Similmente si è descritta la digitalizzazione di materiali differenti dalla pellicola che possono fare parte del fondo, come i nastri magnetici sonori. Si è affrontato il rilevante tema dell'obsolescenza dei dispositivi tecnologici in relazione alla necessità di fare delle scelte sulla salvaguardia di materiali deperibili che, seppur digitalizzati, non si ha certezza di poter tramandare a causa dell'instabilità e della breve età della nuova tecnologia digitale. Nel capitolo quinto, cuore dell'elaborato, è stato raccontato come si lavora alla catalogazione dei fondi, ricercando le informazioni di contesto sulle immagini, utili a collocarle in una significativa cornice in virtù di una narrazione collettiva. Sono stati descritti i processi di ricerca dei dati e gli strumenti impiegati nella raccolta delle informazioni, sia in collaborazione con i donatori delle pellicole che tramite altri strumenti di approfondimento. In relazione alla lavorazione del fondo Parlagreco, si sono illustrate le storie del cineamatore e della sua famiglia, il suo stile di ripresa e il suo interesse nella scelta dei soggetti, giungendo a rilevare come la sua produzione filmica, che copre circa dieci anni di vita, si possa considerare una versione visiva dei brevi racconti che solitamente scriveva, oltre che a ipotizzare che questo tipo di fondo potrebbe meglio ricadere nella definizione di privato piuttosto che familiare per le sue peculiarità. Del fondo sono state presentate le principali immagini rilevanti, associate alla versione contemporanea delle stesse inquadrature, di cui è stato descritto il percorso di ricerca ed i risultati ottenuti. Si è proposta una riflessione sul tema dello studio delle memorie

altrui e degli effetti che i film di famiglia possono sortire sullo spettatore, sulla necessità di un approccio appassionato e partecipato alla visione dei materiali, osservando tuttavia come questi spesso offrano una versione poco veritiera dei fatti narrati e un'ingannevole nostalgia del passato. Nel sesto capitolo si sono brevemente illustrate alcune possibilità di valorizzazione degli *home movies*, dalla creazione di eventi live all'utilizzo di strumenti che garantiscano un più ampio accesso. Inoltre, è stato proposto un progetto di valorizzazione per il fondo oggetto di studio. Infine, in appendice è stata riportata integralmente l'intervista svolta alle donatrici del fondo Parlagreco, su cui si è basata parte della catalogazione e intende basarsi la proposta di valorizzazione. Nell'elaborato è dunque stato riportato l'intero processo a cui un fondo filmico familiare è sottoposto durante la lavorazione presso la Fondazione Home Movies, tramite cui torna ad essere accessibile alla famiglia di appartenenza e diventa, con i relativi dati di contesto, parte integrante dell'Archivio Nazionale del Film di Famiglia, dove rimane a disposizione di studiosi, ricercatori e creatori che possono riscoprirlo e dargli un nuovo significato. La tesi ha voluto illustrare il rilevante lavoro di enti che si occupano di conservazione e valorizzazione dei film di famiglia, dimostrando come questi materiali, solo tardamente riconosciuti come i validi documenti storici che sono, possano contribuire alla scrittura della Storia collettiva tramite le testimonianze, le esperienze e gli sguardi privati dei singoli cittadini, nella speranza che la società del futuro possa costruirsi sulla memoria del passato.

Appendice

INTERVISTA A SILVIA E MAURA PARLAGRECO, 02/06/23

Nel contesto della catalogazione e della raccolta di informazioni sul fondo e la famiglia Parlagreco, oggetto della tesi magistrale di chi scrive, mi sono recata ad Arezzo ad incontrare ed intervistare Silvia e Maura Parlagreco, figlie del cineamatore del fondo Corrado Parlagreco, nonché due dei soggetti principali all'interno dei film. Dopo una breve chiacchierata conoscitiva e introduttiva è stata avviata una registrazione, usata per la trascrizione di questa intervista, durata circa quattro ore. In uno scambio telefonico precedente all'incontro era stato appurato che la famiglia Parlagreco, a differenza della maggior parte delle famiglie produttrici di *home movies*, non avesse come abitudine di riguardare assieme i film girati, seppur questi siano stati creati da Corrado per quasi dieci anni (tra i '60 e i '70) in modo cadenzato. Durante l'intervista si è quindi visionato insieme l'intero fondo, che Silvia aveva già avuto occasione di vedere in autonomia al momento della restituzione dei materiali digitalizzati da parte di Home Movies, mentre che Maura ha visto per la prima volta in questa sede. Per la trascrizione dell'incontro ho deciso di intervenire con delle modifiche solo per migliorare la scorrevolezza del testo ma senza praticare censura o selezione di nessun altro tipo e lasciando anche commenti e dettagli meno "utili" in termini di catalogazione in quanto sono convinta che il principale valore dei materiali su cui verge la ricerca sia la presenza umana, da ritrovarsi nell'unicità delle persone e delle loro storie e che riportare questa conversazione per intero renda meglio onore al tono, alla spontaneità e all'intensità di questi ricordi.

[Silvia e Maura Parlagreco riguardando le immagini suggeriscono che il padre sembri aver girato quei film come fossero lo stesso tipo di racconti brevi che lui spesso scriveva per diletto, seppur in una forma artistica differente da quella letteraria]

Alice: Scriveva racconti solo per se stesso o li pubblicava?

Maura: Principalmente per se stesso. Qualcosa mandava in giro ma non ha mai pubblicato. Mio padre leggeva tantissimo. Aveva studiato solo fino a un certo punto, perché aveva dovuto cominciare a lavorare a tredici anni per aiutare la nonna [la madre di Corrado], che era rimasta vedova e il fratello più piccolo. Però era una persona a cui piaceva studiare, quindi ha letto tantissimo. Dopo il lavoro leggeva, aveva una biblioteca enorme e quando abbiamo svuotato la casa, abbiamo regalato moltissimi libri.

Silvia: Soprattutto, siccome aveva lavorato come magazziniere alla UTET, aveva avuto la possibilità di leggere molto e crearsi una piccola biblioteca della casa editrice. Aveva fatto una sorta di magazzino UTET, c'erano tantissimi libri... geniale!

Maura: E lui vedeva tutto come un racconto, era la sua espressione artistica. Secondo me è tutto così documentato [in riferimento alle inquadrature di cartelli stradali o scene molto descrittive] perché lui lo vedeva all'interno di un racconto che probabilmente poi non ha scritto.

Alice: Quindi non sono film utilizzati come materiale su cui basarsi per scrivere dei racconti ma era invece la sua modalità narrativa, che aveva in mente e trasponeva anche nelle riprese.

Maure: Sì, diciamo che la famiglia non era nel suo ideale di vita e quindi ha utilizzato i film per raccontare delle storie.

Alice: Sicuramente era un narratore, perché si vede che alcune immagini sono molto meditate, molto attente al dettaglio, alla composizione. Però è curiosa questa cosa che scrivesse, perché è sicuramente un altro tipo di lavoro creare un'immagine e creare un racconto scritto, anche se è sempre narrazione.

Silvia: Quando eravamo bambine ci scriveva una fiaba a settimana. Purtroppo, abbiamo perso questo libricino dove c'erano tutte però abbiamo trovato dei suoi quaderni e dei diari dove scriveva delle poesie, come quella che ha scritto quando è mancato suo padre già quando era piccolo.

[Silvia e Maura tentano di riconoscere delle persone che compaiono in una bobina, sono probabilmente amici dei genitori]

Silvia: Guarda quella giacca, l'ho tenuta per un sacco di tempo!

Maura: lo Pier non lo so riconoscere... perché mio padre aveva un amico carissimo che è morto molto giovane ed è stata una grandissima sofferenza. È forse stato l'unico amico importante come un fratello per papà. Poi ha avuto sì mille altri amici, però... potrebbe essere lui. Come potrebbe essere lui lo stesso negli audio [tra i nastri sonori del fondo c'è una voce di uomo che non era di nessun parente]. Quel signore che parla spesso e dice che è contento di essere lì con le bambine, secondo me è Pier.

Alice: Sì, in uno dei nastri, c'è un uomo, forse il nonno, possibile? Perché l'idea della registrazione è che qualcuno vi sia venuto a trovare per un pranzo e che gli abbiano fatto questa finta intervista, che poi è un classico per i nastri magnetici [familiari] e lui abbia risposto: "non so cosa devo dire, vi trovo bene. Antonella [la sorella maggiore delle tre, nel frattempo mancata] sempre seria, Mauretta ha un atteggiamento speciale, più allegro, mentre Silvia è la più carina di tutte solo perché è più piccola e le cose più piccole sono sempre più carine!"

[Maura e Silvia ridono]

Silvia: Io invece, penso che sia Pier. Non il nonno perché la voce del nonno non era così tanto amabile. Il nonno noi lo chiamavamo l'uomo nero, "la nonna bianca e l'uomo nero"!

Maura: D'altronde era anche una persona che aveva fatto due guerre, era molto chiuso, super distinto, super elegante - Antonella ha preso molto da lui - ed era severissimo. Quando arrivava lui eravamo tutti in ansia: la mamma, che cucinava benissimo, quando arrivava lui sbagliava sempre qualcosa. E poi finché non cominciava a mangiare lui non potevamo iniziare a mangiare noi. Noi che tra l'altro eravamo così poco tradizionalisti, invece. Eravamo molto libere quindi era abbastanza difficile rapportarsi con lui: non si doveva fare rumore, ti ricordi?
[alla sorella]

Alice: Che età avevate quando i vostri nonni sono venuti a mancare?

Maura: Un nonno non lo abbiamo visto per niente perché è mancato a trentasei anni, il papà di papà. Questo nonno di cui parlavamo invece è morto nel '68, quando avevamo rispettivamente undici e tredici anni.

Silvia: Me lo ricordo perfettamente, eravamo in via Saliceto [Torino]... quindi forse era il '69 e avevo dieci anni. Ci scappava da ridere invece di piangere.

Maura: Non eravamo in via Saliceto, eravamo a casa di nonna Cia [Lucia, la madre di Corrado] a Beinasco [Piemonte] e ce l'ha detto zio Mario. Allora siccome a noi scappava da ridere e io mi vergognavo sono andata a nascondermi in bagno! [ride]

Silvia: Vedi che abbiamo un ricordo diverso qua, perché io invece ricordo di essere stata in via Saliceto e che la mamma è tornata con zia Nuccia a casa.

Maura: Probabilmente sì, tu eri là, invece io e Antonella ci trovavamo a casa della nonna perché in quei giorni la mamma andava e veniva, non era tanto a casa. Ce l'ha detto zio Mario a noi, che era il fratello di Corrado, ed era quello che faceva sempre delle cose per farci ridere, quindi a me veniva da ridere. Non mi sembrava comunque il caso quindi mi sono chiusa in bagno e qualcuno deve aver detto: "dev'esser triste perché è morto il nonno!" [ridono] Ricordo anche che tempo prima siamo andate a trovare il nonno che stava male ed era a letto e lui ha aspettato che non ci fosse nessun'altro e ci ha chiesto se fosse vero che aveva la cirrosi epatica, perché non glielo volevano dire, quindi lo ha saputo da noi. Era strano, in quel periodo non si parlava. Quando il nonno è stato male, è tornato a parlare con papà - perché non si parlavano più - e lì il papà ha promesso che si sarebbe occupato della mamma.

Silvia: Qua poi c'è una leggenda. Mentre la mamma [Miranda] era di una famiglia benestante - perché il nonno [padre di Miranda] era enologo per la Martini Rossi [azienda produttrice dell'omonimo liquore] - il papà invece aveva "il grande difetto di essere meridionale", di essere orfano di padre e benché la nonna [la madre di Corrado] fosse di origini benestanti, il nonno [il padre di Corrado] non lo era per niente e non erano in buone condizioni economiche. Dall'altra parte c'era il nonno [padre di Miranda] che aveva un'unica figlia femmina cresciuta con tre fratelli maschi e per cui avrebbe voluto sicuramente qualcun altro [da sposare]. E la leggenda racconta che papà se la sia giocata a carte col nonno, la mamma. Papà era un gran giocatore di carte. C'è stata questa sfida e ha vinto. Non so se sia possibile: è possibile che si sia trasformato in leggenda il fatto che mio padre abbia vinto a carte con il nonno, che poi proprio che in palio ci fosse la mamma... [ridono]. Probabilmente l'hanno un po' forzata perché magari nelle occasioni in cui il nonno si è dimostrato un rivale, il papà vincendo a carte ha cambiato un po' il gioco di potere. Poi su altre cose, comunque, per il nonno il papà non ha mai avuto credibilità, come per il suo mestiere. I mestieri in quegli anni sono diventati completamente diversi: mio padre faceva il rappresentante di medicinali. Il nonno era del

1800 quindi non ha mai capito che mestiere facesse il papà. Suo figlio era ingegnere, tutti della sua generazione erano stati militari...

Alice: Vostra madre Miranda, che faceva lo stesso lavoro di Corrado, ha iniziato a lavorare nel settore dopo aver conosciuto vostro padre o si sono conosciuti lì?

Silvia: No, la mamma prima lavorava in un'altra azienda. Aveva studiato un po' ma poi per la "leggenda dell'esaurimento nervoso" – perché adesso non ci si crede più che le donne avessero gli esaurimenti nervosi – non è riuscita a finire il liceo classico. Ha smesso ed è andata a lavorare, però è stata cresciuta in un modo molto diverso da mio padre. Dopo essere stata impiegata ha cambiato lavoro, probabilmente ispirata dal papà. Per un periodo hanno anche lavorato assieme [poi Miranda ha continuato a fare la rappresentante di medicinali per un'altra azienda diversa da quella dove ha lavorato Corrado].

Maura: Papà era molto intelligente e molto intraprendente. In più desiderava che tutte noi, che eravamo femmine, compresa sua moglie - al contrario di suo suocero - fossimo indipendenti. Penso che lo volesse per un suo senso di libertà ma anche perché fossimo tutte in grado di arrangiarci.

Alice: Probabilmente ognuno dei vostri genitori si è portato dietro qualcosa dalla loro gioventù dove in qualche modo la loro libertà è stata ridotta: Corrado che aveva dovuto mantenere la madre e Miranda per l'essere cresciuta in una famiglia molto rigida, e quindi hanno voluto il contrario per voi.

Maura: Sì, comunque mia sorella [Antonella] mi aveva fatto notare che mia madre per quei tempi era intraprendente. Noi la vedevamo nel confronto con mio padre, che lo era ancora di più, però basti pensare che aveva l'automobile, girava da sola, un lavoro autonomo senza orario. Per i tempi - gli anni '50-'60 - era impensabile per una donna. Corrado la spronava tanto a fare.

Silvia: Indubbiamente papà era un personaggio.

Alice: Mi fai venire in mente che nella telefonata [con Silvia, precedente all'incontro] mi hai raccontato che avete scoperto dei suoi documenti dove era riportato un altro nome.

Maura: Sì, li abbiamo trovati in soffitta. Praticamente facevamo delle escursioni in soffitta di nascosto perché [a Torino] vivevamo dentro questo alloggio gigantesco – che era anche una

cosa strana per una famiglia di allora – e papà e mamma lavoravano tutti e due quindi noi passavamo tanto tempo da sole e ci inventavamo tantissime storie. Quando abbiamo scoperto che c'era una soffitta abbiamo iniziato ad andarci di nascosto, cosa che non si poteva assolutamente fare! Abbiamo trovato diverse cose, anche di quando papà è stato militare in guerra [Seconda guerra mondiale] ma della seconda chiamata alle armi, perché alla prima chiamata sono andati gli uomini in età giusta mentre quando le cose hanno cominciato ad andare male hanno chiamato anche gli altri. E lì c'è la storia di mia nonna – questa è vera – secondo cui hanno chiamato mio padre, l'hanno portato in caserma [per arruolarlo] e mia nonna è andata in caserma e se l'è ripreso per portarlo a casa!

Silvia: Lui era militare ma a un certo punto ha disertato ed è riuscito ad avere dei documenti falsi, chiamandosi Spartaco Rosi, cioè si è scelto un nome e cognome proprio...

Alice: La domanda è spontanea: è stata una diserzione ideologica, politica?

Maura: Mah io credo che in quel momento si sia sfasciato tutto, c'era il caos. Subito dopo il fascismo è finito. Lui era molto giovane. Qualcosa mi ha raccontato, ha detto che essendo iscritto [arruolato] come geometra, si è ritrovato in ufficio per la guerra a vedere sugli schermi dove fossero le navi ma lui non sapeva fare niente. Hanno integrato le persone ma ormai era tutto allo sfascio, probabilmente se ne è andato via e non si è nemmeno accorto nessuno.

Silvia: Si è nascosto per un po' e poi attraverso un'amica che lavorava in comune è riuscito ad avere i documenti falsi. Questo me l'ha detto la zia recentemente.

Maura: Era un po' un cane sciolto. Aveva una visione e cercava di barcamenarsi in un momento caotico della Storia italiana. Un'altra cosa che mi ha raccontato è che un'altra volta l'avevano messo alla stazione a controllare i documenti di chi saliva sul treno, per vedere se erano regolari, e lui faceva finta di controllarli e li faceva salire tutti. Ha vissuto la guerra perché bisognava farla ma non perché la condividesse. Di sicuro a mio padre non mancava il coraggio. Poi non so bene in realtà, perché mio padre e in generale la gente non raccontava molto, non si parlava. Ad esempio, anche se io e Silvia abbiamo ricordi diversi a riguardo, lei dice che noi non eravamo state educate per stare a tavola in un certo modo ma io invece ricordo che noi bambine mangiavamo in cucina e i miei genitori mangiavano da un'altra parte.

Silvia: Quando c'erano degli amici, non in settimana. Con gli amici sì perché così stavano in pace. Me lo ricordo benissimo perché io mi offrivo di fare avanti e indietro a svuotare i bicchieri perché li bevevo per strada! [ridono]

Maura: Adesso viene dedicato il posto d'onore ai bambini, una volta no. Quando eravamo piccole noi non sapevamo niente del mondo dei grandi, nessuno aveva piacere a parlare della propria storia. Ho chiesto una volta a mio padre cosa si ricordasse della Sicilia, mi ha risposto che si ricordava solamente di aver vissuto in una casa sempre buia, che veniva illuminata solo quando il padre tornava a casa dal lavoro e veniva aperta una botola sul terrazzo da cui veniva allora molta luce. E nemmeno della famiglia di mio padre non sappiamo niente.

Alice: Quando si sono trasferiti al nord?

Maura: Corrado aveva due anni.

Silvia: No in realtà ne aveva un po' di più, me l'ha detto zia Giulia. Anche a noi abbiamo sempre detto due anni ma probabilmente ne aveva quattro e tra l'altro la zia mi ha detto questa cosa che non sapevo, ossia che inizialmente papà parlava solo siciliano e anche quando l'hanno mandato a scuola la maestra ha dovuto dire alla nonna per favore di parlargli italiano perché altrimenti non capivano nulla. Lui comunque faceva finta di non sapere niente, proprio alla siciliana.

Maura: Quando è morto mio padre sono andata in Sicilia con mio figlio e ho scoperto dei pezzettini di storia che non sapevo andando a trovare le cugine di mio padre, con cui comunque non c'era un grande legame. Queste cugine erano Lucia [cognome del ramo materno della famiglia di Corrado], non Parlagreco e mi hanno raccontato che la nonna [madre di Corrado] era la sesta figlia di questo uomo, un commerciante e che ha perso la moglie presto e si è risposato con una donna di Alessandria d'Egitto. Mia nonna è quindi stata cresciuta da una seconda madre ad Alessandria d'Egitto in una famiglia nobile tutta di musicisti. Al che sono stata a vedere la casa dove è vissuta mia nonna ed effettivamente c'è una lapide con scritto "qui è nata Lucia Lucia, figlia di...". Era gente importante, suo nonno aveva una banda musicale che è stata studiata all'interno di un lavoro di ricerca, un po' come stai facendo tu con il fondo [ad Alice]. La nonna si è innamorata di questo Parlagreco, che per citare la cugina, "era gente che stava seduta nella strada", per dire che, come le persone non ricche, la sera si

metteva con la sedia fuori in strada a parlare. Di nuovo avviene questa cosa che è successa nella mia famiglia in cui si mischiano aristocrazia e popolo.

[Si svolge una pausa per riprendere poi la visione dei film]

Alice: Non so se il fondo sia incompleto, però a vederlo così, anche in relazione alla vostra crescita nelle immagini, direi che i film coprono al massimo una decina di anni, gli anni '60-'70, giusto?

Silvia: Sicuramente si interrompe quando nostro padre se n'è andato via da casa. È finita quell'epoca...

[Guardando delle riprese in 8mm fatte dall'interno di un'auto in movimento]

Alice: Ci sono diverse riprese cosiddette *camera car* e di documentazione di strade.

Maura: [Corrado] Si potrebbe anche essere entusiasmato per la costruzione dell'autostrada perché dove eravamo non c'era, è stata fatta dopo.

Alice: Non metterei la mano sul fuoco che fosse sempre Corrado a riprendere perché ogni tanto lo si vede cedere la cinepresa e poi c'erano delle riprese effettivamente fatte con mano meno ferma rispetto alla sua classica. Può darsi che qui stesse guidando e avesse passato la cinepresa a Miranda.

[Nel metraggio compare un gruppo di suore che cammina per strada]

Alice: Ecco questa è una cosa che volevo chiedervi, perché non è la prima volta che nel fondo vengono inquadrati delle figure religiose. La vostra famiglia è stata religiosa? Che rapporto aveva con queste figure? Perché guardando i film mi sono fatta l'idea che non fosse particolarmente religioso perché questi soggetti sembrano ripresi in maniera un po' curiosa e ironica.

Maura: Sicuramente è così. Però era un devoto di Santa Rita, diceva che gli aveva salvato la vita un paio di volte. Tuttavia non entrava mai in chiesa, forse perché aveva un ricordo traumatico del funerale di suo padre, anche se lui adduceva la scusa che l'incenso gli desse fastidio.

[Nel film viene inquadrata una ragazza sui vent'anni]

Silvia: Questa è Maria, faceva la donna di servizio a casa nostra e dormiva da noi, ma seguiva anche noi bambine. Abbiamo avuto Irene, Maria, Felicetta...

Maura: Scappavano dopo un po', piangendo. [I nostri genitori] non hanno mai trovato quella giusta, hanno dovuto aspettare che crescissimo. Alcune ci picchiavano, altre ci legavano nel letto per uscire in segreto. Funzionava così: i miei genitori lavoravano entrambi. La domenica si faceva un giro nelle campagne attorno a Torino cercando delle ragazze di famiglie che avessero bisogno di farle lavorare. Si chiedeva se qualcuno avesse bisogno e se c'era qualche famiglia numerosa che non sapeva come crescere i figli, ne mandava uno in città, così, fidandosi di sconosciuti. Mi ricordo che alcune piangevano e bisognava riportarle a casa, mentre altre si sono fermate anni. Ci abbandonavano in questo alloggio gigantesco con queste ragazzine spaventate... lo facevano per necessità della famiglia. E poi c'è stata questa ragazza che probabilmente aveva qualcuno a Torino e quindi usciva di nascosto la sera. Antonella era rimasta traumatizzata perché era stata legata al letto dalla governante per assicurarsi che restasse lì mentre lei era fuori, deve aver pianto delle ore. Anche i miei nonni materni erano due ragazzi che erano stati "dati via", era normale quando non riuscivi a mantenere tutta la famiglia. Infatti, mio nonno era di Ancona e mia nonna di Trieste ma si sono conosciuti a Torino perché erano stati dati via a delle famiglie di lì. Come adottati ma senza nessuna cosa regolare.

[Guardando delle bobine dove Miranda si presta a posare per la cinepresa]

Alice: Secondo voi vostra madre posava più per un desiderio suo o per una richiesta di vostro padre?

Maura: Alla mamma piaceva essere protagonista. Era sempre molto curata, molto ben vestita.

[In un film Miranda si arrampica su una struttura in ferro fino a qualche metro di altezza per essere immortalata da Corrado]

Maura: Questo non era per niente dalla mamma! Cosa gli sarà preso? [ride]

Silvia: Quando era incinta una volta è rimasta chiusa fuori casa senza chiavi ed è entrata dalla finestra. Anche la mamma era tutta imprevedibile. Era spesso così snob, però... un anno, ero già grande e sposata, io e la mamma seguivamo mio marito in uno spettacolo teatrale e come succede spesso in quelle situazioni dove c'è poco budget, avremmo dovuto mangiare in una

colonia di bambini. Noi eravamo schifatissimi [ride] mentre la mamma ci ha detto: “siete senza spirito!” e si è mangiata una minestrina adattandosi più di tutti.

Maura: Per il resto del tempo però era molto snob. Con lei a tavola c’erano sempre due piatti e due bicchieri e quattro posate a testa, per dire...

Alice: Vi capitava di rivedere i film girati in famiglia?

Silvia: No, è successo davvero pochissimo che rivedessimo i filmati insieme, poi francamente non saprei se i nostri genitori se li vedessero con degli amici. Il telo di proiezione a casa c’era, ce l’ho ancora io; quindi, sicuramente papà era organizzato per vederli. Qualcosa abbiamo visto ma probabilmente si vedevano subito dopo lo sviluppo e poi mai più.

Alice: Da come sono girati sembrerebbe che ci fosse un’attenzione specifica che Corrado usava nel tentativo di contestualizzare un poco le immagini, come per il caso dei cartelli stradari ripresi spesso all’inizio di una scena che sembrano inquadrati apposta per comunicare l’ambientazione a qualcun altro che avesse guardato i film o anche per se stessi, molto tempo dopo.

Silvia: Probabilmente non c’era tutta questa consapevolezza ma faceva parte del suo modo di vedere e raccontare le cose come se fossero delle storie.

Maura: Era più la curiosità di usare degli oggetti nuovi, perché comunque avere una cinepresa era una cosa moderna. Papà era uno sperimentatore.

Silvia: Tra l’altro Alice [in telefonata] faceva notare giustamente che avere una cinepresa comportava dei costi non da poco; quindi, probabilmente rinunciavano a qualcos’altro per fare quello.

[Nelle immagini compare una partita di calcio lungamente ripresa]

Maura: Quello era il Bacigalupo [squadra calcistica Torino Bacigalupo], che ha molta importanza nella nostra famiglia. Lo zio era l’allenatore di questa squadra minore che però tra le minori è diventata una delle più importanti. Mio padre condivideva la passione ed era diventato presidente di una squadra più piccola, l’Europa, poi fusa con il Cenisia. Una volta ho provato a cercare su internet informazioni su mio padre e il calcio e ho trovato un articolo preso da un libro sul tema in cui veniva detto che: “il presidente Corrado Parlagreco,

particolarmente agguerrito, aveva rilevato il Cenisia". Era un vivaio del Toro [squadra di calcio di Torino] ed è stato un pezzo della storia di Torino.

Silvia: Noi abbiamo passato la nostra adolescenza sui campi.

Alice: Non avete mai giocato?

Maura: No! [ride] Io non riesco a seguire una partita! Però seguivamo sempre mio padre, passavamo là le serate, oltre che le domeniche, eravamo lì al freddo ad aspettare che le partite finissero.

Silvia: Ricordo quando alla fine di un torneo si sono sfidati Cenisia e Bacigalupo, fratelli contro fratelli. Avevano fatto i rigori e tutto ma alla fine per decretare un vincitore hanno dovuto tirare una monetina. Ha vinto il Cenisia. Mi ricordo papà commosso sul campo, era proprio una grande passione. Anche lo zio, che però stava sempre in questa parte un po' dimessa, come se lui fosse meno importante. Invece è stato importantissimo, non soltanto come allenatore. Però faceva sempre la parte "ritagliata", come se non fosse...

Alice: Era un fratello minore?

Maura: Sì, era anche cresciuto in collegio. Rispetto a suo fratello aveva un carattere diverso: papà era solare, luminoso, mentre lo zio era più riservato anche se poi era simpaticissimo anche lui, come la nonna [madre di Corrado e Mario]. Al contrario dell'altra nonna! La nonna Cia al tempo in cui è mancato suo marito, sapeva che lui aveva un'amante, una loro amica. Questa amica la chiama per sapere come stia la nonna e le chiede se possono vedersi e la nonna risponde: "Possiamo anche vederci ma un altro marito da darle non ce l'ho!" [ridono] Era molto spiritosa, con una battuta se la toglieva.

[Dalle immagini Silvia e Maura riconoscono una località di vacanze]

Silvia: Questo è Champoluc [Val d'Aosta]. Lì avevamo in affitto al piccolo alloggio in un condominio. Stavamo un mese a San Vincenzo [Toscana] e un mese a Champoluc. Durante queste vacanze noi tre avevamo costruito un forte dove facevamo le battaglie di pignatte contro i bambini maschi del condominio, avevamo anche una bandiera.

Alice: Ora che avete visto buona parte delle immagini volevo chiedervi se anche voi avete riscontrato che la produzione estetica di vostro padre si dividesse in qualche modo in due

tipologie: una con come soggetti gli eventi sociali e le persone, girata in maniera più confusa e meno tecnicamente attenta, e una con come soggetti la natura e i dettagli delle cose, più riflessiva. Alle volte sembra che tentasse deliberatamente di evitare i soggetti umani. Capitano situazioni dove qualcuno entra in campo senza preavviso e lui cerca di evitare la persona o taglia subito dopo. Che ricordi avete di vostro padre dietro la cinepresa?

Maura: Io lo ricordo poco. Può darsi che la cinepresa gliel'avesse regalata la mamma. Ho l'impressione che il riprendere fosse un hobby e che ci fossimo noi nei filmi fosse quasi una scusa per riprendere. Anche per le foto era la stessa cosa. Infatti, le immagini più belle del fondo sono quelle dove non c'è la famiglia, perché la famiglia è anche un po' "una noia". Senza cinepresa invece mio padre aveva la mania di portarci fino a dove c'era neve, anche in agosto. Entrambi i nostri genitori avevano la passione per la montagna, penso si siano conosciuti così, perché i ragazzi del dopoguerra dividevano come attività l'andare in montagna per sciare.

Silvia: Abbiamo anche fatto cose pericolosissime. In un'occasione avevamo fatto una camminata lunghissima durante cui il tempo si era fatto brutto, aveva iniziato a piovere ed era venuta la nebbia. Abbiamo fatto una strada strettissima dove da una parte c'era uno strapiombo e dall'altra il ghiacciaio. Siamo salite in fila indiana, con papà davanti, poi noi tre e la mamma dietro. Tra l'altro abbiamo anche incrociato delle persone che rinunciavano a salire e tornavano indietro; quindi, ci siamo anche dovuti scambiare per passare. Superata questa avventura siamo andati in un rifugio dove per la prima volta abbiamo bevuto tutte e tre il Centerbe [un liquore di montagna] che ci hanno sciolto in acqua calda per scaldarci. Per anni quando ho avuto la febbre alta ho sognato quel ghiacciaio.

[Guardando una bobina assemblata con un viaggio estivo fatto solo da Corrado e Miranda, senza figlie]

Silvia: Quando sono andati in Jugoslavia ci hanno "mollato" in questa famiglia di contadini, non so come l'abbiano trovata.

Maura: È stato uno dei periodi più belli della mia vita.

Silvia: Vedi che abbiamo fatto un'esperienza totalmente diversa [ride].

Maura: Era divertentissimo, ognuno di noi aveva adottato una mucca. Potevi andare in giro, sporcarti. Lì avrei dovuto avere sette o otto anni perché ricordo che scrivevo già le cartoline. Secondo me tu non andavi ancora a scuola [alla sorella].

Silvia: No perché, comunque, nel '67 papà e mamma già litigavano e subito dopo si sono separati, dev'essere stato prima.

Alice: In che anni sono venuti a mancare i vostri genitori?

Silvia: Papà nel '99, era giovane, non aveva ancora compiuto i 75 anni. La mamma nel 2004, cinque anni dopo il papà.

[Io, Maura e Silvia, finendo di guardare le ultime bobine, terminiamo l'incontro con una conversazione sulla possibilità di organizzare un evento di valorizzazione dove proiettare una selezione delle immagini.]

L'incontro ha fornito tutto il materiale necessario per tracciare un'esaustiva biografia del cineamatore, della sua famiglia e del fondo, oltre che essere stato un viaggio in un altro tempo e un altro luogo, percorso attraverso i ricordi altrui, molto piacevole e arricchente a livello umano. Un ringraziamento sincero a Silvia e Maura Parlagreco per avermi accolta in casa loro permettendomi di esplorare la storia della loro famiglia.



Bibliografia

Brotto Denis, *Trame digitali. Cinema e nuove tecnologie*, Venezia, Marsilio Editori, 2012.

Bertozzi Marco, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Venezia, Marsilio Editori, 2012.

Brandi Cesare, *Teoria del restauro*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2000.

Brandi Cesare, Basile Giuseppe, Cordaro Michele, *Il restauro: teoria e pratica 1939-1986 / Cesare Brandi. postfazione di Giuseppe Basile a cura di Michele Cordaro*, Roma, Editori Riuniti, 2009.

Bursi Giulio, Venturini Simone (a cura di), *Quel che brucia (non) ritorna. Lost and found films*, Udine, Campanotto Editore, 2011.

Caneppele Paolo, (a cura di), *Sguardi privati. Teorie e prassi del cinema amatoriale*, Milano, Meltemi editore, 2022.

Catanese Rossella, *Lacune binarie. Il restauro dei film e le tecnologie digitali*, Roma, Bulzoni Editore, 2013.

Cati Alice, *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1026-1942)*, Milano, Vita e Pensiero, 2009.

Edmonds Guy, "Associazione Home Movies, l'Archivio Nazionale del Film di Famiglia. An interview with Paolo Simoni and Karianne Fiorini of Italy's amateur-film archive", *Film History*, vol. XIX, 2007.

Filippelli Sara, *Le donne e gli home movies. Il cinema di famiglia come scrittura del sé*, Pisa, Edizioni ETS, 2012.

Fiorini Karianne, Santi Mirco, "Per una storia della tecnologia amatoriale", *Comunicazioni sociali*, n. 3, 2005.

Fiorini Karianne, Simoni Paolo, "Il cinema familiare e amatoriale negli archivi audiovisivi italiani: il caso dell'Archivio nazionale del film di famiglia", in Antonelli Armando (a cura di), *Spigolature d'archivio: contributi di archivistica e storia del progetto "Una città per gli archivi"*, Bologna, Bononia University Press, 2011.

Fossati Giovanna, "Found footage. Filmmaking, Film Archiving and New Participatory Platforms", in Bloemheuvel Marente, Fossati Giovanna, Guldemonnd Jaap, *Found footage: cinema exposed*, Amsterdam, Amsterdam University Press: EYE Film Institute Netherlands, 2012.

Fossati Giovanna, *Dai grani ai pixel. Il restauro del film nella transazione dell'analogico al digitale*, Bologna, Gruppo Persiani Editore, 2021.

Odin Roger, *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Parigi, Méridiens Klincksieck et Cie, 1995.

Simoni Paolo, "La nascita di un archivio per il cinema amatoriale: il caso dell'associazione Home Movies", *Comunicazioni sociali*, n. 3, 2005.

Venturini Simone (a cura di), *Il restauro cinematografico. Principi, teorie, metodi*, Udine, Campanotto Editore, 2006.

Ringraziamenti

Ringrazio i Proff. Giacomo Manzoli e Michele Canosa per aver accolto con interesse il tema del mio elaborato,

il Dott. Mirco Santi per il prezioso lavoro di revisione della tesi,

i Dott.ri Giuseppe Fara e Ilaria Ferretti per la consulenza nella stesura dei capitoli,

Silvia e Maura Parlagreco per la disponibilità e la simpatia messe in gioco durante il lavoro di ricerca sulla loro famiglia,

Davide per l'amore, la dedizione, la cura e la prospettiva che mette ogni giorno, dimostrandosi il miglior compagno di vita che io possa desiderare,

mia madre Cristiana per credere in me ed esserci sempre stata da ventisei anni a questa parte,

Enrico e Gioele per l'ispirazione e l'affetto costante e incondizionato che ricevo,

mio padre Gianfranco per la pazienza e il supporto che hanno permesso i miei studi,

Odette, Raffaella, Matilde, Pablo, Vanna e Fiorindo per farmi sentire a casa dovunque torni,

Lidia, Neva, Erik, Marco, Pietro, Claudia, Stefano, Bianca, Emanuele, Giulia, Marcello, Davide, Leons, Manuela, Hakim, Paola, Anna e Samuele per l'amicizia e le avventure condivise,

Mariachiara, Lucia, Federico, Stefano e Francesca per aver costruito una casa dove c'erano solo delle stanze,

infine, Venezia e Bologna per la bellezza, le occasioni e la crescita che hanno portato nella mia vita.