

SPECIALE Pellicole in transizione: il cinema privato come testo aperto e dispositivo della memoria

Riportare alla luce le immagini cinematografiche d'archivio, interrogarle, rileggerle e riscriverle in un diverso contesto storico rappresenta una pratica ormai consolidata, di cui è lecito indagare presupposti e implicazioni anche alla luce di complesse questioni tecniche, culturali e artistiche. Pensando alla dimensione amatoriale, quella forma *home movie* delle immagini che con crescente frequenza affiorano dagli archivi filmici privati del secolo scorso e vengono riprodotte in digitale e inscritte/riprese in nuove opere e in nuovi contesti, i termini potrebbero ulteriormente allargarsi. Il *corpus* filmico amatoriale si trova infatti sul confine di un linguaggio incerto, situato in una linea d'ombra tra il finito e il non finito, fattore che lo rende un testo sempre aperto, già in partenza non perfettamente compiuto e delimitabile, mai prodotto o circolato nella sfera pubblica, sostanzialmente inedito se posto al di fuori del suo ambito di provenienza.

Immagini private divengono sovente un *topos* del *found footage* film; riprese e incorporate in una nuova opera producono una sorta di cliché, poiché la grana della pellicola, i gesti, gli sguardi, i rimandi a un vissuto comune fanno inevitabilmente scattare una sorta di macchina della memoria sia nei singoli individui che nella collettività, accendendo ricordi e recuperando traumi, rimozioni ed elaborazioni: il film di famiglia innesca in questo senso un potentissimo mediatore della memoria¹.

Sarebbe ambizioso, e allo stesso tempo ricco di stimoli e interessi, proporre una sorta di cartografia delle modalità, tecniche e stili che vedono il film fatto in casa protagonista di riusi e riappropriazioni, ovvero riscritture²; mi limiterò, invece, ad approfondire un caso che riguarda la mia ricerca personale, nel tentativo di riflettere sulla molteplicità delle riscritture a cui un singolo oggetto filmico amatoriale può venire sottoposto e su come muta la sua forma nel corso di un processo. Idea di partenza è che tale processo non sia tanto e non solo dovuto a scelte e interventi autoriali, ma anche e *in primis* a un approccio culturale e, nel caso specifico, archivistico: l'archiviazione del cinema privato del Novecento rappresenta infatti la base della produzione di nuovi artefatti mediali, a partire dalle copie digitali di pellicole invertibili – che sono rimediazione, trascrizione e quindi riscrittura dell'originale –, e poi nel quadro di performance, installazioni, *found footage* film e piattaforme digitali. La raccolta delle testimonianze orali, rientrando nella metodologia del recupero dei film amatoriali, produce inoltre paratesti e nuovi testi audiovisivi, che ampliano e riconfigurano l'identità stessa delle pellicole, permettendone nuovi usi sociali³.

I film originali, il cui status all'interno di un archivio diviene necessariamente "in transizione" per i motivi sopra descritti, assumono dunque la funzione (e la forma) di veri e propri dispositivi della memoria: in primo luogo per i protagonisti e i testimoni, stimolati, dalla visione delle "proprie" immagini – dopo molto tempo –, al ricordo e al racconto autobiografico, e in seconda battuta per gli artisti, i curatori e infine gli spettatori che si appropriano di immagini "altrui" per attivare percorsi personali di rilettura e riscrittura. L'esempio qui proposto illustra come il cinema amatoriale, trasformato in un dispositivo di memoria condivisa e partecipata, possa collocarsi in una dimensione in bilico tra il privato e il pubblico, tra il visibile e l'invisibile, tra la storia personale e la storia collettiva, attivando un processo di scavo nella storia che genera proliferazioni imprevedibili.

È essenziale pensare al recupero del cinema amatoriale come a un processo ampio e composito, in cui rientrano fasi complesse e interconnesse, e a cui partecipano le conoscenze di archivisti, storici, restauratori, curatori e, genericamente, nuovi autori. Competenze che per comodità e sintesi riporto condensate nella figura alchemica dell'Archivio, concependo questo come un soggetto unico in cui si condensa un lavoro collettivo: mi riferisco, in particolare, all'approccio adottato da Home Movies, un archivio che è allo stesso tempo centro di produzione e di trasmissione di una memoria filmica rielaborata⁴, essendo la stessa attività d'archivio, nell'atto di realizzare copie digitali dei film, produttrice

SPECIALE di riscritture degli originali.

Delineando brevemente le varie fasi del lavoro d'archivio – di cui è necessaria una conoscenza di fondo condivisa rispetto all'intero processo multidisciplinare – risulterà chiaro che i termini utilizzati sono essi stessi tuttora insufficienti a descrivere una pratica archivistica sperimentale che necessita ancora di una collocazione più precisa sul piano metodologico.

Per offrire un esempio concreto, presento il caso di una pellicola 8mm di Eros Parmeggiani, girata nella primavera del 1969, un camera-car sulla tangenziale nord di Bologna da poco inaugurata, realizzato in collaborazione con la fidanzata, poi moglie, Maria Miniero. Si tratta di un tentativo di lettura degli elementi paesaggistici, urbanistici ed architettonici salienti dell'area territoriale lungo la tangenziale: il centro urbano e la collina, i complessi produttivi, gli insediamenti agricoli e gli edifici storici. La più parte delle inquadrature sono state girate da un mezzo in movimento per ottenere un effetto di simulazione (il transito in tangenziale), giungendo a produrre un viaggio, oltre che nello spazio, nel tempo, in un'area che ha subito, a distanza di tanti anni, profonde trasformazioni urbanistiche.

Il film è stato realizzato a corredo della tesi di Laurea in Architettura, anno accademico 1967/1968, di Eros Parmeggiani e della moglie, discussa nella primavera del 1969 presso la Facoltà di Architettura dell'Università di Firenze. Titolo della tesi *Supporti storico-fisici del territorio bolognese in vista della caratterizzazione urbanistica della tangenziale*, il cui relatore era l'architetto Domenico Cardini.

L'autore, Eros Parmeggiani, è dunque un laureando che ha deciso di usare il cinema come parte integrante della sua ricerca, nella consapevolezza che il dispositivo filmico possa rappresentare un valido strumento di lettura del paesaggio. Il film viene infatti proiettato in sede di discussione. Una nota biografica dell'autore (dal Catalogo ANFF) aiuta a contestualizzare meglio:

Il cineamatore Eros Parmeggiani nasce a Bologna il 21 gennaio del 1939. Cresciuto in una famiglia emiliano-romagnola numerosa e modesta, frequenta il liceo scientifico Augusto Righi per poi iscriversi alla Facoltà di Architettura di Firenze, conseguendo la laurea nella primavera del 1969. Durante gli studi universitari conosce Maria Miniero, come lui pendolare tra Bologna e Firenze, che poi diventerà sua moglie il 2 agosto del 1969. Dalla loro unione nasceranno a Bologna, Ester il 14 luglio del 1970, Elena il 18 maggio del 1976, ed Enrico il 16 dicembre 1977. La prima cinepresa, quella con cui è stato girato il filmato relativo alla tangenziale di Bologna, gli era stata prestata da una zia nel 1969, in occasione della preparazione della tesi di laurea. Successivamente gli è stata regalata una Bell&Howell. Appassionato di cinema e fotografia, Eros Parmeggiani continuerà a girare filmati fino alla metà degli anni Ottanta.

Privo di titolo all'origine, al film ne è stato attribuito uno dall'Archivio, sintesi del contenuto: *Gli insediamenti urbani e agricoli lungo la tangenziale nord di Bologna*: quest'intervento, come si vedrà, si configura come il primo atto di una trasformazione cui fanno seguito le successive fasi di recupero e contestuale riscrittura/pubblicazione a cui generalmente la pratica archivistica sottopone i film in formato ridotto. E qui una prima questione prende corpo: mi chiedo infatti se sia possibile pensare a una nuova vita del tutto imprevista di un film privato, un processo in cui l'identità dello stesso oggetto è in divenire, in continua transizione, per mezzo di incontri e passaggi differenti che coinvolgono gli autori, gli archivisti, i ricercatori, i curatori, ecc.

Da questa considerazione può scaturire una riflessione carica di implicazioni. Siamo generalmente abituati a pensare a un film privato e al suo uso sociale come soggetti a un naturale termine (segnato anche dall'obsolescenza tecnologica), ma pensando questo dimentichiamo che gli oggetti del passato, anche quelli appartenenti alla vita quotidiana, se conservati sovente hanno una seconda vita come parte di un riciclo o di una messa in scena (ad es. una collezione), e finiscono per essere osservati, reimpiegati e riletti – più o meno oggettivamente – nel futuro come testimonianze. È una tendenza

SPECIALE antica e peculiare della nostra cultura, che salva, cataloga e ricicla costantemente questi “reperiti”, fino addirittura a collocarli nelle sepolture perché ritenuti indispensabili nell’oltretomba. Quel che è privato in un’epoca può divenire pubblico in un’altra, e il discorso vale per il film privato: la stessa visione della tangenziale che nel 1969 è confinata a un’aula universitaria come supporto a una ricerca (aspetto di per sé interessante), nel 2015, riscritta dal tempo, offre delle chiavi interpretive – per esempio l’idea centrale di cesura urbanistica introdotta dalla realizzazione della tangenziale nord di Bologna – dell’epoca da cui proviene come se fosse un ricordo incapsulato.

Il film si presenta come un camera-car, o più precisamente una serie di camera-car, intervallati da altre riprese eseguite da punti fissi, lungo la tangenziale di Bologna, percorsa prima verso est e poi – in direzione contraria – verso ovest. Il cineamatore ha il preciso intento di tracciare con la cinepresa i confini settentrionali della città, a dimostrazione dell’impatto che il nuovo asse stradale rappresentava, sul piano urbanistico ma anche simbolico⁵. A distanza di più di quarantacinque anni questo film è un documento estremamente significativo per i profondi mutamenti subiti dal paesaggio lungo la tangenziale, la cui visuale in molti tratti è limitata se non del tutto inibita da una serie di barriere laterali.

Buona parte delle informazioni e delle considerazioni qui riportate derivano da quel soggetto dinamico che è l’Archivio, il primo responsabile della trasformazione di un oggetto ritrovato, quasi fosse un reperto archeologico, in un documento e poi una serie di artefatti. Di nuovo mi riferisco all’Archivio come a un soggetto unico, che idealmente e sul piano operativo racchiude una molteplicità di conoscenze e di esperienze di una pluralità di individui che si muovono all’unisono.

Vengo dunque alla “storia” del recupero di questo film 8mm (80 metri ca., muto, colore, 18fps), acquisito dall’Archivio Nazionale del Film di Famiglia nel novembre del 2010 insieme ad altre tre bobine dello stesso formato. Attraverso questa vicenda particolare è possibile tracciare brevemente il percorso che porta un film privato, oggetto filmico che si presenta nella maggior parte dei casi privo di informazioni di contesto, alla “pubblicazione”, un termine che uso in un’accezione molto ampia e in cui rientrano le pratiche di riscrittura contemporanea. È indispensabile esporre quest’intero processo per comprendere i passaggi necessari al recupero di una pellicola cinematografica in formato ridotto, a partire dalla questione terminologica di “recupero”, una definizione che è semplice utilizzare anche se non in grado di restituire pienamente il processo a cui il film è sottoposto, quando invece il termine “restauro” rimane ancora più carico di ambiguità⁶.

Al principio il film viene indagato per le caratteristiche che presenta a un’analisi autoptica (formato, lunghezza, stato di conservazione, cromatismo, eventuale pista sonora), poi, insieme alle altre pellicole che vengono raccolte dalla medesima provenienza (i detentori che siano gli autori o meno), classificato in un nucleo archivistico, il “fondo”. Il fondo è descritto sommariamente e le prime informazioni sono raccolte con il coinvolgimento dei detentori; successivamente viene inventariato e, da questo momento in poi, trattato nel suo complesso, pur restando l’unità archivistica minima la singola pellicola cinematografica, che ha una sua irriducibilità e unicità, e mantiene integralmente i caratteri intrinseci ed estrinseci propri del documento.

Nella pellicola presa in esame non era riportato un titolo, non erano presenti cartelli all’interno del film né scritte apposte sulla pellicola o sulla scatola che la contenesse. La mancanza di un titolo, e quindi la necessità di attribuirlo per esigenze archivistiche (desumendolo dal contenuto o da altri dati), costituiscono il punto di partenza. Questa – apparentemente banale – considerazione ci induce a pensare che il film trova una sua forma più compiuta proprio nell’edizione che ne dà l’Archivio, e che scaturisce dal lavoro di chi lo recupera e ne trova una collocazione storica e culturale che a ben guardare non è mai “definitiva”, per quanto destinazioni finali possano sembrare gli archivi.

Sono poi descritte le caratteristiche e lo stato fisico delle pellicole. Qui entra in gioco un altro passaggio fondamentale, che si attua attraverso la rimediazione. Il contenuto del documento originale (il film in pellicola invertibile 8mm) è destinato a un altro supporto e, in linea di massima, a un altro medium,

SPECIALE perdendo alcune caratteristiche e acquisendone altre. Tecnicamente si tratta di un processo di riscrittura anche se nell'operazione fosse implicato il procedimento del *digital intermediate workflow*, che prevede il passaggio momentaneo al digitale prima di un ritorno in analogico su pellicola. Il film non è riproducibile o duplicabile in termini esatti, così come non è riproducibile nessun documento originale: rimane, come è ovvio, uno scarto tra il documento e quella che prima di tutto per esigenze d'archivio diviene una copia d'accesso (un file video che ha determinate caratteristiche di definizione e compressione), copia che rappresenta il frutto del cosiddetto restauro conservativo. Credo che su questo punto centrale non vi siano dubbi: ogni passaggio da un supporto a un altro è da documentare, così come devono essere mantenute le informazioni sul supporto originale che a tutti gli effetti rimane il referente principale (in presenza o in assenza di esso) e i metadati. Si avrà in tal modo la garanzia della conoscenza su tutto il processo e su tutti i materiali ritrovati e prodotti *ex novo*. Diremmo già che la "storia" del film, la sua continua riscrittura tramite l'intervento dell'Archivio, non è finita nel momento in cui fu girato e proiettato nell'ambito di una piccola cerchia familiare e amicale (in questo caso di un'aula universitaria) e neppure nel momento in cui la pellicola è stata dimenticata per molti anni dentro un armadio: la pellicola ha imprevedibilmente mutato la sua forma e la sua destinazione, acquisendo un nuovo ruolo pubblico. Dunque la copia digitale di un film invertibile (unico esemplare esistente) è il primo risultato concreto per la sua edizione d'archivio. Ora le fonti che l'Archivio ha a disposizione per il proseguimento del lavoro di ricontestualizzazione, sono, almeno in prima battuta, sostanzialmente due: la testimonianza orale di Eros Parmeggiani (e della moglie) e la tesi di laurea. Da queste fonti sono tratti gli elementi testuali alla base di ogni ulteriore uso e forma del film e che costituiscono ulteriori riscritture. Ecco la descrizione catalografica del contenuto del film sequenza per sequenza (dal Catalogo ANFF), eseguita sulla copia digitale, che qui riporto senza approfondimenti sulla metodologia adottata:

1. inquadrature in camera-car sulla tangenziale nord di Bologna in direzione Casalecchio di Reno, dove si scorgono una torre residenziale presso lo svincolo di San Vitale, un asse centuriato e la campagna circostante, e diversi insediamenti agricoli, 00:00:03 - 00:01:48
2. inquadrature in camera-car sulla tangenziale nord di Bologna, dove si scorgono una distesa di verde, abitazioni varie, industrie, e i ponti della zona Lame, 00:01:48 - 00:03:59
3. inquadrature di un insediamento agricolo, e di nuove inquadrature in camera-car sulla tangenziale, lungo il percorso della quale si scorgono le cave adiacenti l'aeroporto, il fiume Reno, la torre residenziale di Borgo Panigale, 00:03:59 - 00:05:24
4. inquadrature dalla torre residenziale di Borgo Panigale fino ad inquadrare l'Eremo di Tizzano, alcuni scorci di Bologna, la basilica della Beata Vergine di S. Luca, il ramo verde della tangenziale verso Casalecchio di Reno, e di nuove riprese in camera-car sulla tangenziale inquadrando insediamenti agricoli, la basilica della Beata Vergine di S. Luca e l'Eremo di Tizzano, 00:05:24 - 00:08:29
5. inquadrature dall'alto dell'eremo di Tizzano: le campagne, il centro urbano di Bologna, la valle del Reno, 00:08:29 - 00:10:04
6. inquadrature in camera-car sulla tangenziale in direzione S. Lazzaro di Savena: la basilica della Beata Vergine di S. Luca, una villa storica, alcune cave, due velivoli in volo, il fiume Reno, un ponte sul quale transita un treno, il centro storico di Bologna, la torre degli Asinelli e la Garisenda, una Manifattura Tabacchi, la Torre di San Vitale, 00:10:04 - 00:14:54
7. inquadrature dall'alto della Torre di San Vitale: le fabbriche, lo scalo ferroviario, una casa padronale agricola, un asse centuriato, 00:14:54 - 00:16:27
8. inquadrature delle nuove edificazioni sul terreno agricolo, dello scalo ferroviario, dei campi agricoli e delle abitazioni circostanti, 00:16:27 - 00:20:03
9. inquadrature in camera-car sulla tangenziale di un asse centuriato, del fiume Savena e della montagna del "rusco" (i rifiuti), 00:20:03 - 00:20:53.

SPECIALE Ci si potrebbe limitare a questo percorso che segna il destino di un film amatoriale edito per un catalogo e reso accessibile on line insieme ai paratesti che lo rendono documento fruibile e quindi pronto all'uso pubblico di utenti generici e specialisti, come gli urbanisti⁷, ma la vita di questo 8mm del 1969 prende nuove forme sulle quali vorrei soffermarmi.

Partiamo da una vita effimera, performativa, nel momento in cui il film originale 8mm viene proiettato davanti a un pubblico di appassionati e curiosi, in presenza del cineamatore che lo commenta dal vivo (Bologna, *Archivio Aperto*, 2011). In questa forma il film consta dell'elemento visuale, che tra l'altro non si discosta troppo dalla proiezione nella sessione di laurea dove il film fu proiettato per la prima e unica volta, e l'elemento sonoro, doppio: il rumore del proiettore nella sala e le parole improvvisate di chi a distanza di oltre quarant'anni racconta sulle immagini, rievoca e ricorda. A essere messa in moto è una memoria performativa che determina questa riscrittura come un unicum. Di questa esperienza infatti rimane solo la memoria degli autori-narratori (Parmeggiani e Miniero), dei curatori di Home Movies e degli spettatori, tutti protagonisti di un'opera la cui autorialità è diffusa perché ognuno con il suo ruolo ha una parte nell'evento in quanto tale.

Segue una vita meno effimera: del film viene preparata un'ulteriore versione per un'installazione all'interno della mostra *Cinematic Bologna* (Bologna, 2012). Il principio è analogo, dal momento in cui si ricerca la relazione tra l'immagine e le parole che sono alla base di una narrazione, ma con un elemento aggiuntivo: l'immagine degli stessi autori, i loro volti oggi fanno parte di questa versione espansa del film. Il cineamatore, insieme alla moglie che collaborò alla realizzazione della pellicola, viene infatti ripreso in video mentre guarda le immagini, che descrive e commenta. L'installazione, che continua a esistere oltre la mostra su YouTube come video 16:9 di 20' circa, presenta uno *split screen* in cui sono affiancati, come campo e contro-campo, le immagini filmate della tangenziale e le immagini dei protagonisti, registrate in un dato momento. Il film originale, senza interventi di montaggio, è incorporato in questa nuova versione, che al contempo lo riproduce, lo iscrive nella nuova versione e lo riscrive immettendolo in un contesto mediatico completamente diverso. Dobbiamo considerare questa un'altra edizione del film, che aggiunge ulteriori livelli sul piano della percezione e della conoscenza. Vediamo una coppia, marito e moglie, che oggi guarda al proprio passato, e quel film amatoriale è lo specchio attraversando il quale entrambi possono scrutare il tempo della loro giovinezza.

Il testo filmico muta ancora, la transizione viene in qualche modo cristallizzata, ma non possiamo affermare che si esaurisca qui. Veniamo a sapere dal racconto di Parmeggiani che a ispirare la metodologia usata nel tracciare e mostrare il paesaggio urbano fu un libro di Kevin Lynch, *The Image of the City* (1960), un testo molto importante per gli architetti e gli urbanisti, che curiosamente non viene neppure citato nella tesi di laurea, né è presente in bibliografia. Questi sono solo esempi, a oggi non possiamo escludere altre possibilità e future transizioni, soprattutto perché il film offre un'immagine della città e del territorio senza dubbio inedita e originale e richiama ulteriori sguardi e interventi.

Per concludere, la vita di un film amatoriale, con il passaggio nell'Archivio, subisce una profonda trasformazione come mediatore e dispositivo della memoria, e questa metamorfosi è in continuo divenire, una sorta di edizione filmica *work in progress* in cui i titoli di testa a un certo punto compaiono, seppure inseriti come elemento extratestuale, mentre la parola "fine" rimane più sfumata. *To be continued...*

Paolo Simoni

SPECIALE Figure 1 e 2: Fotogrammi del film 8mm di Eros Parmeggiani (1969), tratti della tangenziale tra zona Massarenti e San Donato (il campanile della chiesa di San Donnino segna un confine della città).



Fig. 1



Fig. 2

SPECIALE Figure 3 e 4: Fotogrammi del film 8mm di Eros Parmeggiani (1969): insediamenti agricoli ora scomparsi o inglobati nel paesaggio urbano, e una visuale da nord sul mercato ortofrutticolo di Via Fioravanti con le Due Torri di Bologna sullo sfondo: una visione inedita per chi oggi percorre la Tangenziale.



Fig. 3



Fig. 4

SPECIALE Figure 5 e 6: Due fotogrammi del video dell'installazione di Cinematic Bologna (2012): i due protagonisti guardano e commentano le immagini. Nel primo fotogramma scorgiamo il grattacielo di Massarenti, nel secondo fotogramma si intravede la cosiddetta "montagna del rusco", il luogo in cui venivano portati i rifiuti urbani (verso San Lazzaro, ovest).

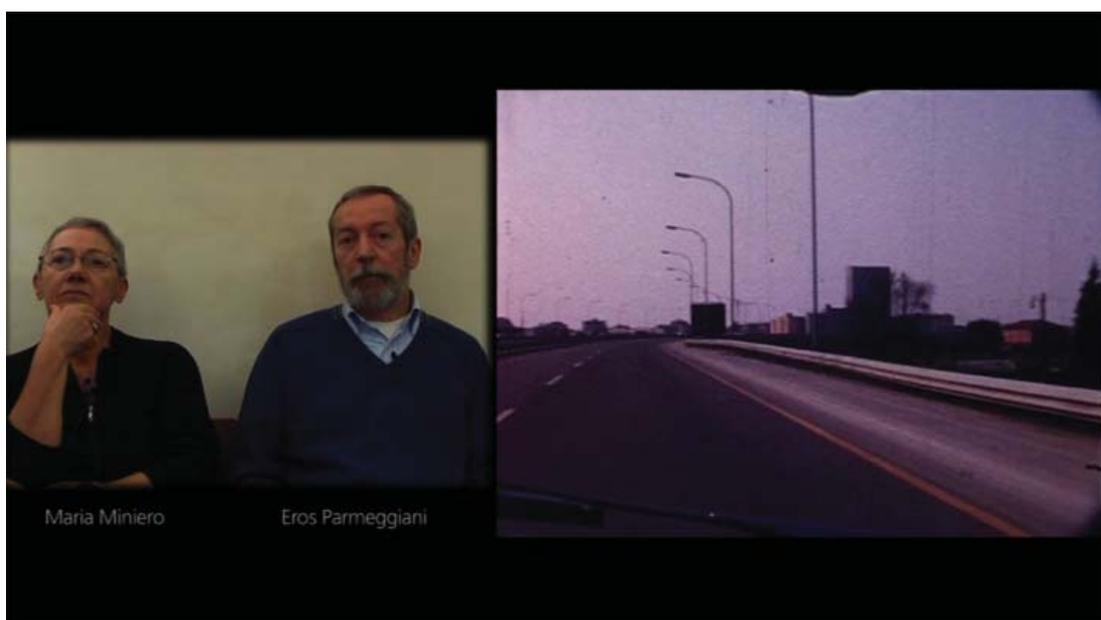


Fig. 5

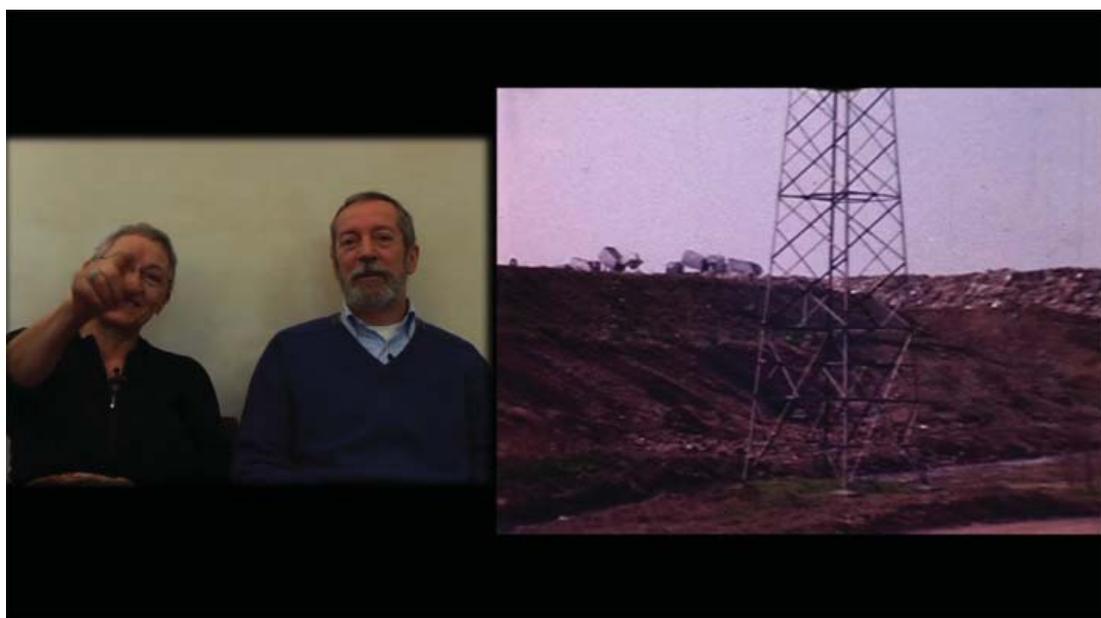


Fig. 6

SPECIALE Note

1. Si veda Alice Cati, *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*, Mimesis, Milano-Udine 2013. Il testo è esaustivo nel definire e collocare i termini che uso in questo testo: “Quando è registrata nel film, la memoria si concretizza attraverso il *supporto*, l'impressione della pellicola; attraverso la *figuralità*, la rappresentazione plastica e figurativa di un blocco o flusso temporale che è stato catturato; e infine attraverso il *dispositivo*, la riproduzione tecnica del tempo che passa e la sua relativa percezione da parte dello spettatore. In questo senso, possiamo concepire la relazione tra immagine in movimento e memoria in termini *tecnici, filmici e cinematici*” (p. 48).
2. Tema solo parzialmente affrontato, e da completare. Marco Bertozzi traccia un quadro più ampio nel suo libro *Recycled Cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate* (Marsilio, Venezia 2012), dedicando al tema il capitolo “La scena degli affetti”. Si veda anche Luigi Avantaggiato, *Home stories: il filmino di famiglia nelle pratiche artistiche contemporanee*, Bulzoni, Roma 2010.
3. Karianne Fiorini, Paolo Simoni, “Il cinema familiare e amatoriale negli archivi audiovisivi italiani: il caso dell'Archivio nazionale del film di famiglia”, in Armando Antonelli (a cura di), *Spigolature d'archivio: contributi di archivistica e storia del progetto “Una città per gli archivi”*, Bononia University Press, Bologna 2011.
4. Per le attività, i progetti e le produzioni di Home Movies-Archivio Nazionale del Film di Famiglia (ANFF) si veda il sito web: <http://homemovies.it>, Paolo Simoni, “Home Movies e lo spazio pubblico del film di famiglia”, *Archivio Trentino*, 1 (2014) e Id., “Der öffentliche Raum des Archivs. Strategien und Praktiken der Aufwertung”, in Siegfried Mattl, Carina Lesky, Vrääh Öhner, Ingo Zechner (a cura di), *Abenteuer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms*, Filmmuseum Synema Publikationen, Vienna 2015.
5. Il film esemplifica bene la capacità del cinema di mappare il territorio di cui parla Teresa Castro (“Cinema's Mapping Impulse: Questioning Visual Culture”, *The Cartographic Journal*, Special Issue 46, 1 [2009], pp. 9-15), analisi poi ampliata dalle notevoli ricerche di Les Roberts (tra cui *Film, Mobility and Urban Space: A Cinematic Geography of Liverpool*, Liverpool University Press, Liverpool 2012).
6. Sul restauro del cinema privato e sul concetto di rimediazione applicato ad esso si veda Mirco Santi, “Dalla scatola dei biscotti al video. Le collezioni in formato Pathé Baby”, in Giulio Bursi, Simone Venturini (a cura di), *Quel che brucia (non) ritorna / What burns (never) returns. Lost and Found Films*, Campanotto, Pasian di Prato (UD) 2011.
7. Il film digitalizzato è visibile sul portale archIVI al link:
<http://www.cittadegliarchivi.it/pages/getDetail/idUnit:2/archCode:AV0019#contenuto>
La versione realizzata per l'installazione si trova al link di YouTube:
<https://www.youtube.com/watch?v=Y91iG3NVp2E>