

# *Estetica delle immagini mosse: il dispositif di J.-L. Baudry e gli home movies*

Elena Girelli\*

## ABSTRACT

This contribution aims to analyse one aesthetic element that distinguishes home movies: *the blurred image*. First, it briefly traces the history of this type of cinema, emphasising its ‘poorly made’ aspect with the intention of investigating the effects this may have on spectators. To do so, Jean-Louis Baudry’s theory of *dispositif* is revised, highlighting the primary role played by *invisibility*—specifically that of technological tools—in eliciting “ideological effects” in the spectator. After emphasising the historical and formal relevance of the ‘break’ of the *dispositif*, home movies’ ‘errors’ are interpreted not only as a form of visibility of the technical apparatus, but also as a way of freeing the analysis of this element from its role in breaking a cinematic illusion. In conclusion, two hypotheses are put forward: a *tactile effect* and a *technological wonder effect* that the ‘poor’ image could provoke in home movies’ viewer.

## KEYWORDS

Home Movies; Jean-Louis Baudry; *Dispositif*; Blur; Spectator Effects

## 1. *Introduzione*

Il cinema di famiglia è rimasto a lungo a margine della storia e della teoria del cinema. Una tendenza che ha iniziato a invertirsi negli anni '90 (Zimmerman 1995; Odin 1995) con un crescente interesse in ambito semiotico (Cati 2009), semio-pragmatico (Odin 2001; Sapio 2013, 2016), fenomenologico (Meunier 1969; Sobchack 1999, 2019; Esqueda-Verano 2024) e storiografico (Caneppele 2022). Questa riscoperta si deve soprattutto alla sorprendente attualità che gli *home movies* mostrano rispetto agli sviluppi odierni del panorama mediale e visuale. In questo contesto, può essere

\* Dottoranda in Estetica presso il Dipartimento di Architettura, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna. Questo contributo è stato sviluppato all'interno di un dottorato finanziato su fondi PNRR, afferente allo Spoke 7 *Protection and Conservation of Cultural Heritage against Climate Changes, Natural and Anthropogenic Risks* del progetto Changes: Cultural Heritage Active Innovation for Sustainable Society.

interessante provare a declinare alcune delle osservazioni emerse in tali ambiti nella prospettiva di un' *estetica dei media* interessata al ruolo che questi ultimi ricoprono nel “riconfigurare il nostro orizzonte sensibile [,] la nostra esperienza visiva, acustica, tattile [...] con tutti i suoi intrecci sinestesici e affettivi” (Somaini 2011) e, soprattutto, attenta alle specificità che tale riconfigurazione assume al variare delle tecnologie implicate. Il presente intervento intende allora contribuire a tale analisi interrogandosi su una delle marche percettive che contraddistingue gli *home movies*: *l'immagine mossa*.

Per prima cosa si ripercorrerà brevemente la storia di questo cinema sottolineandone, in particolare, l'aspetto *mal fatto* con l'intenzione di interrogare gli effetti che ciò può suscitare nello spettatore. Per farlo, si rileggerà la teoria del *dispositif* di Jean-Louis Baudry (2017a, 2017b) ripercorrendo gli “effetti ideologici” (2017a, p. 51) da lui attribuiti al cinema e rimarcando il ruolo primario giocato dall'*invisibilità* – specificatamente quella degli strumenti tecnologici – nel suscitare tali effetti.

Si interrogheranno dunque gli “effetti ideologici” derivanti dalla ‘rottura’ del *dispositif*, ovvero quegli effetti spettatoriali causati dalla *visibilità* dell'apparato; visibilità che pare centrale e caratterizzante gli *home movies*. Si proporrà quindi di interpretare gli *home movies* come un esempio di rottura, tanto formale quanto storica, del *dispositif* e si concluderà con un'analisi dei possibili effetti spettatoriali causati da tale visibilità tecnologica, accennando ad un possibile effetto ‘tattile’ e ad un effetto di ‘meraviglia tecnologica’.



Fig. 1 Famiglia Bernabei, 8mm. Inv. BERNABEI\_BO\_001 © Fondazione Home Movies.

Fig. 2 Luciano Osti, Biancarosa e me a Poggio Renatico, 1955, 8mm. Inv. HMOSTILUC17 © Fondazione Home Movies.

Fig. 3 Luciano Osti, Garda 1/4/73, 1973, Super8. Inv. HMOSTILUC155 © Fondazione Home Movies.

## 2. Una storia sbagliata

Nonostante sia difficile dare una definizione univoca di ‘cinema di famiglia’<sup>1</sup>, si può tratteggiarne brevemente la storia tecnologica. Sebbene i prodromi risalgano al 1897 (Fiorini & Santi 2005), nel dicembre 1922 la casa di produzione francese Pathé Frères rilascia sul mercato il primo proiettore domestico seguito, nei mesi successivi, dalla cinepresa a manovella 9.5mm Pathé-baby (van der Heijden & Santi 2022). La Kodak si unisce subito a questa tendenza rilasciando la propria cinepresa 16mm nel 1923, inventando così uno dei più diffusi *formati ridotti*. L’uso si espande progressivamente a partire dagli anni ’30 – con l’8mm Kodak rilasciato nel 1932 – e diviene sempre più comune a partire dagli anni ’50, fino a divenire un fenomeno di massa negli anni ’60 con i celebri Super8 Kodak e Single8 Fuji (Kattelle 1986; Santi 2023). Decresce infine negli anni ’70, per concludersi con il passaggio ai videoregistratori e, successivamente, alle immagini digitali (Cavallotti 2023).

Questa pratica ha prodotto tanti film di vacanze, matrimoni, gite, compleanni e giorni qualunque, caratterizzati da una marca percettiva ricorrente: *l’immagine mossa*. Questo termine riduttivo vorrebbe racchiudere tutto quell’insieme di elementi estetici come il mosso della camera tenuta a mano, il fuori-fuoco intermittente, il trascinato, i bagliori improvvisi di sovra- o sotto-esposizione luminosa, la grana e i graffi della pellicola, gli sguardi in macchina, insomma, tutto ciò che le rende immagini *mal fatte*, che le rende immediatamente riconoscibili allo spettatore come immagini *amatoriali* [figg. 1-3].

Nella sua breve storia de *L’errore fotografico*, Clément Chéroux (2009) fornisce una brillante teratologia del *medium* fotografico, interrogandosi soprattutto su cosa porti una pratica a stabilire una norma e, dunque, a identificare come ‘errore’ ciò che diverge dalla regola. Lungi dall’essere qualcosa di fisso e invariabile, la norma e l’errore sono infatti soggetti a una negoziazione continua, storica e situazionale; nel caso della fotografia (p. 30) tra almeno tre differenti attori: i professionisti, gli artisti e gli amatori: “un *clichè* può ripugnare l’artista o il professionista, ma può risultare prezioso per

<sup>1</sup> La categoria ‘cinema di famiglia’ comprende materiali filmici eterogenei (Aasman & Fickers & Wacheleder 2018, pp. 1-2). Per una tassonomia che privilegia la distinzione amatoriale/di famiglia e che iscrive quest’ultimo nella storia della fotografia piuttosto che in quella del cinema, cfr. Odin (2001; 2018). Per una proposta che individua invece elementi di continuità, cfr. Pezone (2019). Per un’analisi puntuale e una definizione di ‘film di famiglia’, cfr. Wecker (2018). Infine, per un’utile definizione di ‘cinema privato’ – che evita tanto l’eccessiva ampiezza del termine ‘cinema amatoriale’ quanto l’eccessiva ristrettezza del termine ‘cinema di famiglia’ senza porre distinzioni troppo nette tra le due pratiche, cfr. Cati (2010).

il fotoamatore, che, al contrario, vi ha riconosciuto un essere caro. Nell'amatore, in effetti, la relatività del fallimento è ampiamente condizionata dall'affetto verso il soggetto dell'immagine" (p. 35).

Nonostante quest'instabilità dello statuto dell'errore, e il ruolo affettivo particolare che pare poter ricoprire, la storia della fotografia e del cinema amatoriale sono anche la storia del continuo tentativo di eliminare questo errore, lo sforzo di rendere invisibile l'amatorialità di queste immagini. Non è un caso quindi che Patricia Zimmermann (1995), in quello che è il primo vero tentativo di studio sistematico del cinema di famiglia, si concentri non tanto sui materiali filmici – di cui negli anni '80 e '90 non esistevano pressoché archivi (p. xiv) – ma sul "discorso", in senso esplicitamente Foucaultiano, che ne ha accompagnato e direzionato la diffusione (p. x). Le riviste, le pubblicità, i manuali – oltre ad insistere e instaurare un'immagine idealizzata della famiglia borghese sempre felice e sorridente che trova nella cinematografia 'fai da te' l'*hobby* ideale per il 'nuovo' tempo libero del consumo privatizzato e domestico (1988a) – si preoccupano soprattutto di come si possano ottenere "risultati professionali con la facilità di un dilettante" (1988b, p. 267, trad. mia).

L'obiettivo esplicito e desiderabile era imparare a ottenere immagini simili a quelle del cinema professionale – soprattutto in merito alla continuità narrativa e di montaggio<sup>2</sup> – seppur a partire da attrezzature e possibilità inferiori. Come spiega Zimmermann: "a partire dagli anni '20, il discorso estetico sul cinema amatoriale ha sottolineato l'importanza di fare bene, di acquisire abilità, competenza e la perfetta esecuzione del paradigma narrativo *hollywoodiano*" (p. 269, trad. mia). In particolare: "il discorso delle riviste tecniche esortava i dilettanti a partecipare alle pratiche cinematografiche convenzionali e commerciali imparando *le operazioni meccaniche delle illusioni*" (1995, p. 51, trad. e cors. miei)<sup>3</sup>.

Gli *home movies* portano sicuramente i segni di questa tensione a voler ottenere immagini 'giuste', a replicare i meccanismi e gli effetti di Hollywood [figg. 4-6] – per esempio, le persone rappresentate fingono spesso di non essere riprese, assumono pose 'divistiche', i cineamatori cercano di replicare tecniche cinematografiche

<sup>2</sup> Sul paradigma del cinema classico come *Continuity System*, cfr. Bratu-Hansen (1999); Elsaesser & Hagener (2009, pp. 95-98).

<sup>3</sup> Zimmerman, come sottolineato da Tom Sloopweg (2018, p. 206), interpreta questa tensione verso l'estetica e le forme hollywoodiane come sconfitta del potenziale 'liberatorio' di questa pratica: "rappresentavano i momenti in cui il valore dell'amatorialità veniva assorbito dall'ideologia capitalista dominante del 'professionalismo' o dall'ideale 'borghese' di celebrare l'unione della famiglia nucleare". Per una lettura alternativa dei rapporti tra stili del cinema professionale e del cinema classico che sottolinea il ruolo svolto dai *cine-club* amatoriali, oltre al già citato Sloopweg, cfr. Shand 2008.

professionali. Tuttavia, il *mal fatto* di queste immagini, la presenza e la permanenza dell'‘errore’, impedisce immancabilmente questo ricongiungimento ideale al modello. Nonostante tutto, sono film sfocati, mossi e a bassa definizione, sono percettivamente ‘sbagliati’ e, come si mostrerà, questo senso di ‘errore’ e di ‘fuori norma’ è dovuto spesso al fatto che l'apparato tecnico e il processo di elaborazione delle immagini sono e rimangono *esposti*. In questo, essi falliscono nel ricreare quella ‘meccanica dell'illusione’ che si è spesso pensato animare il cinema e la sua ‘norma’, e la cui struttura e funzionamento sono stati al centro della teoria del *dispositif* del romanziere e teorico del cinema francese Jean-Louis Baudry.



Fig. 4 Giuseppe Rizza Baiardo, Tuffi a Massolivieri, 1970, 8mm. Inv. HMRIZZGIU-0038 © Fondazione Home Movies.

Fig. 5 Luciano Osti, 9/6/55 – 12/6/55 Io e Biancarosa a Loiano e alla Raticosa, 1955, 8mm. Inv. HMOSTILUC22 © Fondazione Home Movies.

Fig. 6 Gaetano Carrer, Al lido, a Taormina, 1961, 8mm. Inv. HMCARRGAE-0016 © Fondazione Home Movies.

### 3. La teoria del *dispositif*

Baudry elabora la propria teoria in due articoli: *Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base*, uscito nel 1970 sulla rivista “Cinéthique”, e *Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité*, uscito su “Communications” nel 1975, entrambi poi riuniti in volume con il titolo, emblematico, *Effet Cinéma* (1978). Siamo negli anni in cui, nell'espressione di Francesco Casetti, “il cinema è sul divano” (1993, p. 171) e le teorie psicoanalitiche – freudiane e, soprattutto, lacaniane – informano profondamente la teoria del cinema insieme alla critica marxista, specialmente nella sua declinazione althusseriana, come ampiamente denunciato dalla scelta lessicale di Baudry stesso<sup>4</sup>. I due testi si

<sup>4</sup> Gli articoli di Baudry vanno inseriti nel più ampio dibattito sulle relazioni tra cinema e ideologia svoltosi sulle pagine di “Cinéthique” e dei “Cahiers du Cinéma” e aperto

inserirlo in quella convergenza storica tra teorie psicoanalitiche, semiologiche e marxiste che caratterizza la riflessione filmica francese degli anni '70 (Fairfax 2015; Eugeni 2017) e ne rappresentano un punto di svolta destinato a segnare profondamente il dibattito successivo<sup>5</sup>.

Per prima cosa Baudry distingue due elementi, tra loro co-implicati: un 'apparato di base' [*appareil de base*], cioè quell'insieme di apparecchiature [*appareillage*] – la cinepresa, il montaggio, il proiettore, lo schermo ecc. – che va a comporre e disporre quella particolare situazione di visione che è il cinema, il *dispositif* vero e proprio. Egli parte da un'ipotesi analitica fondamentale: è possibile stabilire un rapporto analogico<sup>6</sup> tra apparato cinematografico e apparato psichico freudiano<sup>7</sup> e ciò fa sì che il dispositivo-cinema determini uno "stato regressivo artificiale" (Baudry 2017b, p. 114), in particolare verso l'esperienza di ontogenesi immaginaria dell'Io e del sogno. In virtù di ciò, il dispositivo-cinema comporta due specifici e intrecciati effetti – "effetto di soggetto" ed "effetto di realtà" (Baudry 2017b, pp. 120-1) – che conducono "ideologicamente" lo spettatore verso: *a*) una continuità e un'unità immaginaria; *b*) un assorbimento con lo schermo e le sue immagini. Due effetti, questi, dovuti anche all'invisibilità dell'apparato tecnico.

Nel primo articolo, Baudry osserva che la produzione di un'immagine cinematografica richiede e implica tutto un insieme di operazioni, macchinari e trasformazioni che non vengono dichiarate dall'immagine stessa, né tantomeno fatte percepire allo spettatore che, dunque, ha l'impressione che vi sia un rapporto continuo tra il "reale oggettivo" e ciò che vede, mediato tutt'al più dal passaggio per il proiettore (2017a, p. 54). Il primario effetto ideologico è basato sul fatto che il cinema "non permette di distinguere la trasformazione effettuata" (pp. 54-55), ovvero fa percepire una continuità in sede di una discontinuità, di una frammentazione e di

dall'articolo-intervista a Pleyne & Thibaudeau (1969). Cfr. Eugeni (2017, pp. 5-7). Per una ricostruzione bibliografica, cfr. Comolli (1971, p. 6, nota 4). Sul ruolo del pensiero di Althusser, cfr. Fairfax (2015, pp. 17-30).

<sup>5</sup> Va rilevata l'influenza dei testi di Baudry e J.-P. Oudart (1969a; 1969b) – nonché di J.-A. Miller (1972) – nella successiva 'teoria della *suture*' di cui si trova una prima esposizione sistematica in Dayan (1974). Per la ricostruzione di tale dibattito, cfr. Heath (1981, pp. 76-112); Elsaesser & Hagener (2009, pp. 94-99). Per altre influenze di Baudry sui dibattiti successivi, cfr. Gross (2014).

<sup>6</sup> Eugeni (2017, pp. 9-12) parla di rapporto metaforico, Elsaesser (2011, p. 35) di qualcosa di più di una metafora. Tuttavia, Baudry esplicita: "se si considera che queste due condizioni si ritrovano anche durante la proiezione cinematografica [...] forse si potrebbe supporre che abbiamo a che fare con *qualcosa di più di una semplice analogia*" (2017a, p. 72). Mi attengo qui al termine scelto da Baudry, segnalandone tuttavia l'instabilità.

<sup>7</sup> Quest'analogia è fondata sul recupero della prima metafora ottica utilizzata da Freud (1989, p. 1324).

un'elaborazione attiva. Ciò è reso possibile dall'invisibilizzazione del "lavoro" (p. 55) di produzione e messa in coerenza dell'immagine cinematografica [fig. 7].

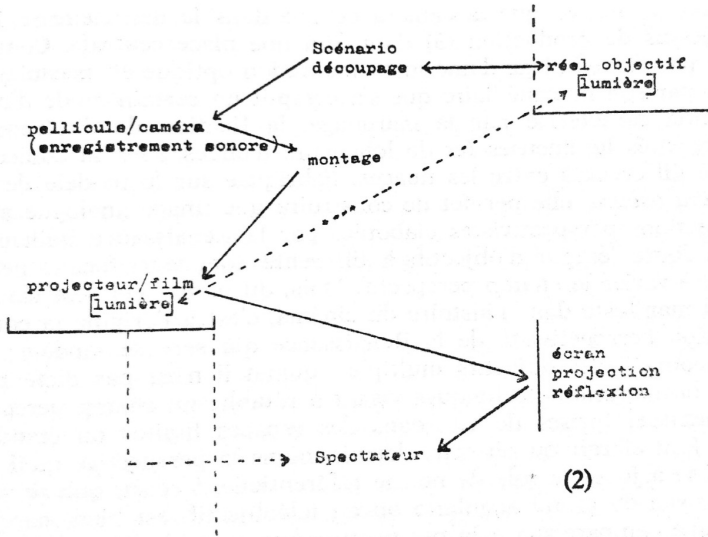


Fig. 7 Diagramma di Jean-Louis Baudry (1978, p. 15). Le frecce tratteggiate indicano il "processo ideologico".

In quest'apparizione di continuità in luogo di discontinuità – che si trova anche nel meccanismo di proiezione (pp. 60-64) e nella continuità narrativa (pp. 68-69) – verrebbe rivissuta "la costituzione o almeno il primo abbozzo dell'io' come formazione immaginaria" (p. 71). Il buio della sala, l'immobilità fisica, il particolare funzionamento dell'apparato tecnico e la sua disposizione spaziale specifica – nonché un netto primato del visivo su tutti gli altri sensi – favorirebbero il ritorno regressivo a tale "scena formatrice" (p. 72) che avviene, nella teoria lacaniana, durante la fase dello specchio (Lacan 1974). Qui il bambino vede già molto bene, ma non muove né percepisce l'integrità del proprio corpo e, su indicazione materna, si riconosce nella propria immagine allo specchio:

la concezione di un corpo unificato è [...] una fantasia prima di essere una realtà. È un'immagine che il bambino riceve dall'esterno. Attraverso la funzione immaginaria, le rispettive parti del corpo sono unite a costituire un corpo e, quindi, a costituire un qualcuno: un sé. [...] L'immaginario costituisce il soggetto attraverso un effetto di "specularizzazione" (Dayan 1974, p. 24, trad. mia).

Il cinema istituisce una situazione tecnologica che ricalca, nel proprio funzionamento, questa prima emersione della soggettività e vi ci riporta regressivamente; si tratta, appunto, dell'“effetto soggetto”: l'identificazione con un'immagine che riconduce il frammentario e il discontinuo ad unità.

Inoltre – come suggerito da Baudry e formalizzato poi compiutamente da Christian Metz (1980) – lo spettatore cinematografico si percepisce come “soggetto trascendentale” (Baudry 2017a, p. 64), ovvero come “condizione di possibilità del percepito e dunque come una sorta di soggetto trascendentale, anteriore ad ogni *esserci*” (Metz 1980, p. 52). E di nuovo la specifica disposizione del cinema – in particolare l'invisibilità del proiettore, lasciato dietro le spalle, e l'allineamento della propria linea dello sguardo con il fascio di proiezione – a far sì che lo spettatore si identifichi “con ciò che *non è visibile ma fa vedere*” (Baudry 2017a, p. 74, cors. miei).

Il secondo articolo si sposta a considerare l'“effetto realtà” del *dispositif* o, meglio, la sua “illusione di realtà” (Baudry 2017b, p. 86). Qui vengono raccordati tre elementi: *a*) la caverna platonica; *b*) la direzionalità regressiva della psiche freudiana nell'esperienza dell'allucinazione e del sogno; *c*) la sala cinematografica. Per Baudry, la psiche freudiana e la caverna platonica sono profondamente accomunate dal fatto di condividere una *topologia doppia*, una dietrologia, un rapporto diadico tra due ‘luoghi’ distinti e comunicanti. Che sia il ‘fuori’ platonico – luminoso, esteriore e abitato dal Bene e dalle Idee – o il ‘dentro’ freudiano – buio, profondo, interno e animato da pulsioni e desideri inconsci –, resta il fatto che ciò che accade in un determinato luogo – l'interno della caverna o il conscio della psiche – va sempre visto e compreso in relazione a ciò che sta accadendo da un'altra parte, in un'altra scena: “il soggetto che descrive Platone, il prigioniero della caverna, è ingannato [...], è preda di illusioni, e, come per Freud, queste illusioni sono le deformazioni, i sintomi di quello che accade in un altro luogo” (*ibid.*).

Si tratta di un tipo specifico di illusione: un'“impressione di realtà”, ovvero delle “rappresentazioni che si danno come percezioni” (p. 116); tale illusione accomuna caverna, sogno e cinema. Nel lessico freudiano è un'esperienza di tipo *allucinatorio* e il caso più comune è quello del sogno, una “psicosi allucinatoria di desiderio” (p. 104), in cui le rappresentazioni visive mentali si presentano come se fossero delle percezioni. La situazione di proiezione produrrebbe una “psicosi artificiale” (p. 118) che ripropone tale stato allucinatorio di soddisfacimento. Questo spiegherebbe la peculiare forma di fusionalità e “assorbimento” (p. 117) che lega lo spettatore e lo schermo durante la proiezione.

Riassumendo, l'apparato di base e il dispositivo cinematografico riproporrebbero nelle proprie caratteristiche tecnologiche e situazionali i processi di soggettivazione, permettendo di riviverli regressivamente; gli effetti che ne risultano sullo spettatore sono un'illusione immaginaria di unità e coerenza insieme ad un rapporto di assorbimento con lo schermo. Si capisce così il particolare 'realismo' del cinema e la sua potenza, un intreccio di "effetto di soggetto" ed "effetto di realtà": "Il 'reale' che il cinema imita è innanzitutto quello di un 'io'" (Id. 2017a, p. 73).

#### 4. *La rottura del dispositivo*

Tuttavia, il *dispositif* e il suo illusionismo non sono invincibili. Al contrario, sono soggetti a varie rotture, tanto formali e tecniche, quanto storiche. Baudry propone un modello analitico dal meccanismo ricorrente: egli non solo pensa il cinema e le sue immagini come luogo di illusione, ma tutti gli effetti ideologici rilevati sono presentati infine come risultati diversi di un medesimo meccanismo di *invisibilizzazione*. In particolare, egli individua l'origine e il funzionamento dell'illusionismo realistico del *dispositif* nell'invisibilità dell'apparato tecnologico [*appareil de base*], ovvero nell'invisibilità di ciò che produce e sostiene la visione, della tecnologia e del lavoro implicati. In questo, Baudry attribuisce però automaticamente anche un ruolo fondamentale di 'rottura' all'opposta *visibilità* dell'apparato tecnico. Nel fondare l'incantesimo ideologico egli indica anche un antidoto: vi è sempre *un altro luogo*, un'altra parte che, se riammessa allo sguardo, distruggerebbe le illusioni.

Da un punto di vista tecnico-formale, con 'visibilità dell'apparato' si intende proprio l'inserirsi (voluto o meno) delle tecnologie, del lavoro di produzione e proiezione delle immagini, all'interno delle immagini stesse. Il valore anti-ideologico della visibilità dell'apparato, la rottura dei vari "effetti cinema", è d'altronde indicato esplicitamente – più volte, seppur di passaggio – da Baudry stesso (2017a, pp. 55, 61-63, 68-69, 76-77; 2017b, pp. 100-101, nota 11). Scrive ad esempio: "ricordiamo [...] l'effetto perturbante prodotto dai difetti nella trasmissione del movimento durante la proiezione, quando lo spettatore è riportato bruscamente alla discontinuità, cioè al corpo, all'apparecchiatura tecnica che era stata *dimenticata*" (2017a, pp. 62-63).

L'esempio di riferimento è *L'uomo con la macchina da presa* di Dziga Vertov (1929) dove l'esposizione della cinepresa, del taglio di montaggio, della sala ecc. rompono "l'effetto realtà" attraverso

so la riammissione a visibilità del lavoro di produzione del film, disattivando quindi gli effetti ideologici esattamente svelandoli visivamente (p. 76). Un altro esempio, qui ancora più interessante, viene individuato nella difficoltà del cinema a rappresentare diegeticamente il sogno. La sua rappresentazione infatti – come il “sogno nel sogno” – “mette a nudo l’artificio” portando ad un ‘risveglio’ dello spettatore dall’impressione di realtà. Ciò è causato anche da quei “ridicoli effetti *flou* [sfocati]” che lo accompagnano, portando così a visibilità l’apparato (2017b, pp. 100-1).

Come accennato, il dispositivo è soggetto anche a una rottura storica. Come notato da Thomas Elsaesser (2011, p. 35), Baudry e le posizioni a lui affini pensano infatti diffusamente la situazione di visione creata dalla sala cinematografica proprio nel momento in cui, storicamente, essa inizia a perdere di rilevanza sociale. A partire dagli anni ’70 si assiste infatti – in seno alla ‘digitalizzazione’, ma anche all’‘amatorializzazione’ delle tecnologie audiovisive (Aasman & van der Heijden & Sloomweg 2021) – a quella progressiva fuoriuscita delle immagini in movimento dalla sala che caratterizza la cultura visuale attuale. Con televisione, VHS o videoregistratori si comincia sempre più a fruire film in *luoghi* diversi – inizialmente, la casa – e in *modi* diversi: non al buio, non totalmente in silenzio, non insieme a persone sconosciute, non con quella forma di attenzione – “assorbimento” direbbe Baudry – che sembrava propria della sala cinematografica.

Quest’anacronismo del dispositivo-cinema ha fatto sì che i testi di Baudry ritornassero paradossalmente centrali nel dibattito attuale, dando vita a paradigmi differenti<sup>8</sup>. Ciò che rende così fertile la teoria baudryana non sta tanto nei contenuti specifici della sua analisi, ma nel modello proposto nel pensare il *dispositif*, ossia l’indicazione a concentrarsi sull’intera situazione di visione, con particolare attenzione alle caratteristiche delle tecnologie implicate. Mentre la rigidità ‘geometrica’ e la prospettiva storica degli effet-

<sup>8</sup> Ciò ha condotto a riconsiderazioni tanto ‘in avanti’ quanto ‘all’indietro’. Nel primo verso, infatti, il dibattito *post*-cinematografico, seppur con differenziazioni interne, rimane legato a una definizione di ‘cinema’ che riconosce specificità mediale alle caratteristiche del *dispositif* – a prescindere dai puntuali orientamenti e conclusioni baudryane – e, dunque, si interessa maggiormente alle differenze irriducibili che caratterizzano il panorama visuale attuale. Cfr. ad es. Bellour (2012); Casetti (2015, pp. 311-330); Denson & Leyda (2016); Chateau & Moure (2020); Deuber-Mankowsky (2024). Nel secondo verso, invece, il dibattito mediarcheologico – nella declinazione che di questo termine che ha dato la *New Film History* (Elsaesser 2016) – si è interessato agli antecedenti di tale *dispositif*, proponendo quindi di considerarlo come una stabilizzazione particolare del cinema, storicamente determinata, dando così valore ad altre forme del cinema delle origini (1895-1915 ca.). Cfr. ad es. Gaudreault & Gunning (1989); Elsaesser (1990; 2016); Kessler (2018). Per una riflessione sulla specificità mediale e la sua crisi, cfr. De Rosa & Hediger (2017).

ti-cinema specifici di Baudry possono essere accantonati, è preziosa quell'intuizione che permette di pensare che, a diverse tecnologie e *disposizioni*, corrispondano anche diversi effetti e funzioni (Elsaesser 2011). L'indicazione è quindi quella a concentrarsi sulla differenza di ogni diversa imbricazione tecnologica e sulla sua mutevolezza.

##### 5. *Estetica delle immagini mosse: effetto home movies*

È possibile allora far 'reagire' gli *home movies* con il quadro appena delineato. Il cinema di famiglia è un esempio di pratica alternativa al *dispositif*, sia storicamente sia formalmente, e ciò è dovuto anche alla *visibilità* dell'apparato tecnologico che ne contraddistingue la forma estetica.

Considerandone le caratteristiche, si trova che questo cinema presenta dei caratteri molto divergenti dal *dispositif*. Per esempio, benché la disposizione delle apparecchiature riproponesse, in salotto, quella della sala cinematografica, la situazione di visione prodotta era completamente diversa. La si potrebbe innanzitutto definire una ricezione 'chiassosa' dato che gli spettatori si riunivano collettivamente per vedere le immagini del proprio nucleo familiare e le risate, i commenti ironici, l'integrazione del ricordo tramite il racconto o le esternazioni emotive erano parte integrante e distintiva della proiezione (Odin 2001, p. 345; Sapio 2017, pp. 38-45; Ferro 2023) che appariva, dunque, molto distante dall'assorbimento immobile descritto da Baudry.

La semio-pragmatica (Odin 2013) ha correttamente definito questo cinema come una pratica "meta-familiare" (Sapio 2013; 2016), cioè in cui la famiglia costruisce sé stessa e definisce la propria identità comune per mezzo delle proprie immagini. Analogamente a quanto descritto da Baudry, anche qui il cinema replicherebbe, in fondo, l'emersione immaginaria dell'unità e della continuità del soggetto, solo di un soggetto collettivo: la famiglia che si riconosce e si costruisce 'specularmente' come unità attraverso le proprie immagini.

Tuttavia, la semio-pragmatica stessa ha notato anche che tali film nascondono sempre e inevitabilmente un elemento di potenziale rottura. Nel lessico semiotico utilizzato da Giuseppina Sapio, in questo cinema si mostra "un enunciatore reale individuale ("Io") che [...] esprime il suo universo personale e affettivo"<sup>9</sup> (2016, p.

<sup>9</sup> Sapio sottolinea giustamente un mutamento storico correlato alle tecnologie implicate (2016, p. 56). Mentre il 'periodo analogico' mostrerebbe immagini prodotte da un 'Io' – solitamente il padre – solo fruite collettivamente, con il 'digitale' e la progressiva

56, trad. mia). L'immagine attraverso cui si vuole costruire l'identità familiare è infatti quella prodotta da *un* qualcuno e la visibilità di questo "Io", dell'inevitabile particolarità e parzialità del suo punto di vista, possono essere una minaccia alla creazione di questa soggettività collettiva immaginaria. Nello spiegare questo meccanismo, Roger Odin attribuisce un ruolo importante al *fatto male* che caratterizza questo cinema. Scrive infatti che il film di famiglia:

offre un punto di vista particolare sulla vita di famiglia (generalmente quello del padre) che può essere sentito dagli altri membri del nucleo [...] come una vera e propria aggressione [...]. D'altra parte, *quando è fatto troppo bene*, il film blocca le interazioni fra membri della famiglia imponendo un racconto già costruito. [...] Deve dunque essere *fatto male* [...] per risultare *fatto bene* (per funzionare correttamente [...]) (Odin 2001, p. 344, cors. miei).

Per quanto Odin esamini il versante narrativo del film, la sua analisi sembra non distaccarsi molto da quel paradigma di 'instaurazione o rottura dell'illusione' inaugurato da Baudry. Anche il cinema di famiglia avrebbe bisogno (di nuovo) di *invisibilizzare* qualcosa – nello specifico, il punto di vista che mette in forma le immagini – per 'funzionare' e il *fatto male* risponderebbe a questo scopo.

Si potrebbe però provare a leggere, come suggerito da Chéroux, questo *mal fatto* come elemento esteticamente rilevante all'espressione e alla sollecitazione di quell'affettività di cui tali immagini erano socialmente incaricate. Innanzitutto, dato il primario valore memoriale e affettivo di questo cinema, è improbabile che colui che riprende abbia qualche interesse a tagliarsi fuori da ciò che si vede e si mostra; egli non è, né vuole essere – ricalcando Baudry – "ciò che non è visibile, ma che fa vedere". Al contrario, riprende anche per sancire la propria presenza e la propria partecipazione, fisica e affettiva, al momento filmato. Anzi, quel *mal fatto* o quel *mosso* – a livello pratico – sono spesso il risultato visibile, la testimonianza estetica della presenza del cineamatore stesso. L'effetto mosso, sfocato, traballante di queste immagini è, in fondo, il risultato di una cinepresa tenuta a mano che restituisce percettivamente il movimento di un corpo che si sposta, indugia, interagisce, esplora, si sofferma. Gli *zoom* improvvisi restituiscono ciò che lo ha colpito o che gli interessa esplorare, mentre gli aggiustamenti a scatti dell'inquadratura denunciano percettivamente i tagli, le elisioni, tutto ciò che si è preferito non mostrare, ma la cui esclusione si è immancabilmente impressa. Allo stesso modo, gli sguardi in macchina – uno stilema ricorrente di rottura della finzione – qui si gonfiano fino a diventare vere e proprie interazioni.

moltiplicazione degli strumenti di registrazione, vi sarebbe invece una produzione collettiva *a più occhi* prodotta da un 'Noi'. Tuttavia, questo 'Noi' è pur sempre composto da più 'Io', come suggerito anche da Sapio stessa.

Chi è filmato parla con chi filma, chiede, si spazientisce, si rifiuta di essere filmato e, in questo modo, inserisce automaticamente il cineamatore nell'inquadratura. Questo "Io" trapela da tutte le parti e il suo 'lavoro di produzione' è tutto tranne che invisibile.

Analogamente, anche l'apparato tecnico è fortemente visibile. I momenti di sfocatura, gli improvvisi bagliori o i graffi rimandano alle difficoltà nel caricamento della pellicola, agli errori di sviluppo, alla bassa risoluzione tipica dei formati ridotti e ai gesti necessari per mettere a fuoco qualcosa. Questi inseriscono l'apparato tecnico dentro la scena – la cinepresa, la pellicola, i reagenti chimici e tutte le altre componenti materiali del film – e lo rendono visibile<sup>10</sup>. Tuttavia, tali elementi non conducono necessariamente lo spettatore alla rottura dell'incanto, al risveglio dall'assorbimento, alla denuncia della continuità immaginaria e ai conseguenti effetti perturbanti rilevati da Baudry. Ci sono almeno due effetti esterni a questo paradigma che il *mosso* e il *mal fatto* contribuiscono a creare: uno *tattile* e uno di *meraviglia* tecnologica.



Fig. 8 Famiglia Bernabei, Super8. Inv. BERNABEI\_BO\_002 © Fondazione Home Movies.

Fig. 9 Luciano Osti, Biancarosa e me alla Montagnola, 1955, 8mm. Inv. HMOSTILUC17 © Fondazione Home Movies.

<sup>10</sup> Marco Bertozzi (2018) ha opportunamente rilevato come questi medesimi aspetti siano al centro del più ampio mutamento che ha attraversato il genere 'documentario' recente e che, non casualmente, ha avuto proprio nel *found footage* – che molto si nutre di *home movies* – una delle sue forme peculiari. Se la descrizione oggettiva e il suo prolungamento, ovvero la pretesa impersonalità dell'“I/eye of the camera” (Rascaroli 2014), sono i due elementi messi in crisi più spesso nel documentario contemporaneo, Bertozzi individua che gli “orizzonti *low-fi*”, il “vortice sentimentale dell'errore” (2018, p. 37), nonché l'ingresso in scena del *corpo* e del *lavoro* (p. 40), sono appunto gli elementi centrali di questo nuovo documentario in cui “l'autore ha finalmente potuto gridare la sua presenza viva” (p. 38); questo ci consente di dedurre qualcosa delle caratteristiche degli *home movies* e, specialmente, del perché del loro massiccio riuso attuale. Riflettendo in particolare sulla vocazione (auto)etnografica degli *home movies* e sul loro riutilizzo, anche Maja Milic sottolinea la loro capacità di cambiare la concezione dell'etnografia stessa proprio perché, in essi, è evidente che: “Io sto interpretando l'Altro. L'Altro è sempre ‘soggiogato’ perché questo è ciò che è la definizione dell'Altro” (2021, p. 56, trad. mia). Ringrazio l'anonim\* revisor\* per la preziosa segnalazione dei testi.

Martine Beugnet (2017; 2019; 2021) ha più volte sottolineato – rifacendosi ad una lunga tradizione fenomenologica – come le “immagini morbide, sfocate o quasi astratte, nella loro qualità indefinita e materica, abbiano la capacità di spostare la percezione dal puramente visivo al tattile” (2021, p. 116, trad. mia). Allo stesso modo, è in particolare Laura Marks (2000) ad aver insistito sul fatto che la visibilità degli elementi materici, nei film come nei dipinti, richiami alla loro dimensione tattile e che ciò conduca ad effetti spettatoriali di *assorbimento*: “la volontà dello spettatore di ‘abbandonarsi’ all’immagine piuttosto che cercare semplicemente di dominarla decifrandone il contenuto” (Beugnet 2021, p. 119). La sfocatura, infatti, impedisce una visione chiara e distinta, cela l’oggetto rappresentato generando un effetto di chiusura e di allontanamento: presentando “la visione nella sua forma più intima e tattile, essa agisce anche come un velo o uno schermo”, avviluppando lo spettatore nella visione (p. 116).

Questi particolari effetti percettivi provocati dalle immagini sfocate sono stati utilizzati in maniera molto diversa nel corso della storia del cinema ma, nel caso dei film di famiglia, essi potrebbero entrare in risonanza con un uso sociale affettivo. La dimensione tattile, infatti, diviene ancora più rilevante se pensiamo alla vicinanza di questa pratica con il gesto della carezza, del tocco, della ricerca di prossimità, nonché al suo impiego memoriale per cercare di ‘afferrare’ un momento conservandone l’immagine. Nel suo effetto tattile, il ‘mosso’ potrebbe contribuire a generare quel senso di contatto fisico con le persone, i luoghi e gli oggetti filmati proprio nel tentativo di trattenerli nella loro fuggevolezza. Immagini intime che vanno perciò protette: “questa particolare capacità delle immagini sfocate di rivelare e allo stesso tempo schermare il proprio soggetto dallo sguardo”<sup>11</sup> (p. 126) [*figg.* 8-9].

C’è poi l’aspetto ludico delle pratiche amatoriali. Nella sua teo-

<sup>11</sup> Nella loro interessante conversazione sulle immagini a bassa definizione, Silvio Alovio, Enrico Terrone e Peppino Ortoleva (2011, p. 19) avvicinano l’aptico implicato dalle immagini a bassa risoluzione a un paradossale “potente effetto di realtà” lasciando intravedere un interessante collegamento possibile tra i due elementi dell’immagine mossa che fin qui si è cercato di evidenziare. Ortoleva – dopo aver opportunamente osservato che tanto la bassa definizione, quanto il suo opposto “l’altissima”, “producono tangibilità” – afferma infatti che le immagini poco definite sono spesso percepite anche come più ‘vere’: “l’immagine troppo nitida può sembrare poco credibile, come se volesse nasconderti qualcosa, a differenza dell’immagine semi-sporca, cioè quell’immagine che è abbastanza visibile da dirti qualcosa, ma abbastanza sporca da dirti ‘non sono confezionata’”. Se le osservazioni di Beugnet fanno risaltare la capacità dello sfocato di nascondere, proteggendolo, il soggetto d’immagine, di contrappunto Ortoleva coglie invece che, nelle immagini poco nitide, vi è anche un parallelo ‘non-nascondimento’ di qualcos’altro. Alla luce di quanto argomentato rispetto alle teorie di Baudry, proporrei che la credibilità delle immagini “semi-sporche” affermata da Ortoleva sia riconducibile proprio al non celarsi del produttore, dell’apparato tecnico e della produzione dell’immagine stessa che la rende percettivamente più autentica.

ria del “cinema delle attrazioni”, Tom Gunning (2006) – in esplicita polemica con Baudry e Metz – propone una lettura “esibizionista” del cinema delle origini. Egli scrive, infatti: “Che cos’è esattamente il cinema delle attrazioni? Innanzitutto, è un cinema che si basa sulla [...] sua capacità di *mostrare* qualcosa” (p. 382, trad. e cors. miei). Tale cinema, anziché nascondersi, manifesterebbe un apprezzamento del proprio valore mostrativo – la voglia di farsi vedere per far vedere che è in grado di far vedere – e ciò spiegherebbe la presenza ricorrente degli sguardi in macchina: “quest’azione, che in seguito viene percepita come una rottura dell’illusione realistica del cinema, qui viene compiuta con brio, stabilendo un contatto con il pubblico” (*ibid.*). Questo stilema – distintivo anche del cinema di famiglia – può quindi generare nello spettatore un effetto di meraviglia ed entusiasmo piuttosto che romperne l’incanto.

Di tutto il complesso campo di riferimenti evocato dal termine ‘attrazione’, Gunning riporta anche l’elemento fieristico – l’attrazione del parco divertimenti, di cui il cinema è storicamente parente – ricordandoci che era innanzitutto la volontà di andare a vedere “l’ultima meraviglia tecnologica” che spingeva i primi spettatori al cinema (p. 383). Effettivamente, nel cinema di famiglia come pratica sociale e culturale rimane qualcosa della curiosità suscitata dall’attrazione della fiera, dell’entusiasmo per l’ultimo ritrovato tecnico, della meraviglia per il marchingegno – posseduto e manipolato nei suoi meccanismi – e dello stupore di poter filmare e riguardare la propria vita. Gli *home movies*, infatti, sono anche una tappa della lunga storia dell’ingresso dei ritrovati ottici nelle case e testimoniano dell’entusiasmo e della fascinazione che ha spesso accompagnato questo ingresso [figg. 10-11].



Fig. 10 Famiglia Bernabei, 8mm. Inv. BERNABEI\_BO\_003 © Fondazione Home Movies.

Fig. 11 Luciano Osti, Paolo 6 bis. Mare al corallo 1966, 1966, 8mm. Inv. HMOSTILUC106 © Fondazione Home Movies.

Ecco allora che quegli ‘errori’ che caratterizzano il cinema di famiglia vanno forse *oltre* il paradigma dell’illusione cinematografica, ossia non sono *solo* elementi funzionali o meno ad un ‘effetto realtà’. La loro peculiare estetica mossa, sfocata e imprecisa, ha anche un ruolo centrale nel suscitare affetto e stupore che, in fondo, sono parte di ciò che questo *altro* cinema era socialmente incaricato di fare. In questo non viene negato il potere e l’utilizzo ideologico delle immagini, né il loro ruolo primario nell’emersione e nell’instaurazione di soggettività e identità – con tutti i livelli di esclusione e di invisibilizzazione che ciò comporta, anche nel cinema di famiglia. Anzi, questi film permettono di osservare altre forme di potere esercitato dalle immagini cinematografiche, altri effetti spettatoriali che possono accompagnare la *défaillance* dell’apparato, il suo inceppamento, altre forme di ‘rottura’ del dispositivo.

## 6. Conclusioni

A partire da alcune riflessioni di Zimmermann, si è osservato che, da un punto di vista formale, gli *home movies* si trovano in una posizione eccentrica e di tensione rispetto al paradigma estetico del cinema classico. Considerati in base a questa norma, si presentano allo spettatore come film *mal fatti* – come film contenenti ‘errori’ che si è proposto riassumere nel termine ‘immagine mossa’ – che, in particolare, falliscono nel ricreare quell’illusione realista spesso associata al cinema. Per analizzare i possibili effetti spettatoriali derivanti da tale tratto percettivo, si è proposta una rilettura della teoria del *dispositif* di Baudry volta soprattutto a mettere in rilievo il ruolo chiave attribuito all’*invisibilità* dell’“apparato di base” – delle apparecchiature tecniche implicate – nel suscitare gli “effetti ideologici” e l’opposta capacità di ‘rottura’ ideologica attribuita alla *visibilità* dell’apparato tecnico.

Dopo aver sottolineato l’attualità, tanto storica quanto formale, della ‘rottura’ del dispositivo nello studio del cinema di famiglia, si sono riconsiderate alcune posizioni emerse nel dibattito semio-pragmatico per mostrarne le affinità tanto con il modello analitico baudryano quanto con l’interpretazione del ruolo del *fatto male* e dell’invisibilità del cineamatore in questi film. Si è quindi proposto di interpretare il *mal fatto* del cinema di famiglia come una forma di visibilità dell’apparato tecnico e di svincolare l’analisi di questa marca percettiva dal suo ruolo di rottura dell’illusione realista per indagare invece altri possibili effetti spettatoriali. In conclusione, si sono quindi espone brevemente due prime alternative: un ‘effetto tattile’ ed un

‘effetto di meraviglia tecnologica’ che l’immagine mossa potrebbe contribuire a provocare nello spettatore degli *home movies*.

### Bibliografia

- Aasman S., Fickers A., Wachelder J., ‘Introduction’, in Ead. (eds.), *Materializing Memories. Dispositifs, Generations, Amateurs*, Bloomsbury, New York-London 2018, pp. 1-18.
- Aasman S., van der Heijden T., Slootweg T., ‘Amateurism. Exploring its Multiple Meanings in the Age of Film, Video, and Digital Media’, in G. Balbi *et al.* (eds.), *Digital Roots. Historicizing Media and Communication Concepts of the Digital Age*, de Gruyter, Berlin-Boston 2021, pp. 245-266.
- Alovisio S., Terrone E. (a cura di), *Conversazione con Peppino Ortoleva. Una forza diversa. La bassa definizione (e la bassa intensità) nella storia dei media*, “Segnocinema”, 172 (2011), pp. 17-20.
- Baudry J.-L., *Cinéma. Effets idéologiques produits par l’appareil de base* (1970); trad. it. ‘Effetti ideologici prodotti dall’apparato di base’, in Id., *Il dispositivo. Cinema, media e soggettività*, Morcelliana, Brescia 2017a, pp. 51-77.
- Baudry J.-L., *Le dispositif. Approches métapsychologiques de l’impression de réalité* (1975); trad. it. ‘Il dispositivo: approcci metapsicologici all’impressione di realtà’, in Id., *Il dispositivo. Cinema, media e soggettività*, Morcelliana, Brescia 2017b, pp. 79-122.
- Baudry J.-L., *L’Effet cinéma*, Albatros, Paris 1978.
- Bellour R., *La Querelle des dispositifs*, P.O.L., Paris 2012.
- Bertozzi M., *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell’esperienza del cinema contemporaneo*, Marsilio, Venezia 2018.
- Beugnot M., *L’Attrait du flou*, Yellow Now, Crisnée 2017.
- Beugnot M., *Blur*, in “Acta Universitatis Sapientiae”, 17 (2019), pp. 9-22.
- Beugnot M., *Affecting Images: Cinema, Blur and Absorption*, in “TIES”, 5 (2021), pp. 114-129.
- Bratu-Hansen M., *The Mass Production of Senses. Classical Cinema as Vernacular Modernism*, in “Modernism-Modernity”, 6/2 (1999), pp. 59-77.
- Caneppele P., *Sguardi privati. Teorie e prassi del cinema amatoriale*, Meltemi, Milano 2022.
- Casetti F., *Teorie del cinema. 1945-1990*, Bompiani, Milano 1993.
- Casetti F., *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015.

- Cati A., *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, Vita e Pensiero, Milano 2009.
- Cati A., 'Cineprese a portata di mano. Forme e generi del cinema amatoriale italiano negli anni trenta', in A. Faccioli (a cura di), *Schermi di regime. Cinema italiano degli anni trenta. La produzione e i generi*, Marsilio, Venezia 2010, pp. 115-127.
- Cavallotti D., *Dalla pellicola al video*, video-intervista, 2023. Accessibile a: [https://www.homemovies100.it/it/stories/13\\_dalla-pellicola-al-video](https://www.homemovies100.it/it/stories/13_dalla-pellicola-al-video) (Accesso: 12/06/25).
- Chateau D., Moure J. (eds.), *Post-Cinema. Cinema in the Post-art Era*, Amsterdam UP, Amsterdam 2020.
- Chéroux C., *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique* (2003); trad. it. *L'errore fotografico. Una breve storia*, Einaudi, Torino 2009.
- Comolli J.-L., *Technique et idéologie. Caméra, perspective, profondeur de champ. I. D'une origine duelle*, in "Cahiers du Cinéma", 229 (1971), pp. 4-22.
- Dayan D., *The Tutor-Code of Classical Cinema*, in "Film Quarterly", 1 (1974), pp. 22-31.
- Denson S., Leyda J. (eds.), *Theorizing 21<sup>st</sup>-Century Film*, Reframe, Falmer 2016.
- De Rosa M., Hediger V., *Post-what? Post-when? A conversation on the 'Posts' of post-media and post-cinema*, in "Cinéma & Cie", 16 (2017), pp. 9-20.
- Deuber-Mankowsky A., 'Introduction', in Id., *Queer Post-Cinema. Reinventing Resistance*, ICI, Berlin 2024, pp. 1-16.
- Elsaesser T. (ed.), *Early Cinema. Space Frame Narrative*, British Film Institute, London 1990.
- Elsaesser T., *What Is Left of the Cinematic Apparatus, or Why We Should Retain (and Return to) It*, in "Recherches sémiotiques", 1-3 (2011), pp. 33-44.
- Elsaesser T., *Film History as Media Archaeology. Tracking Digital Cinema*, Amsterdam UP, Amsterdam 2016.
- Elsaesser T., Hagener M., *Filmtheorie. Zur Einführung* (2007); trad. it. *Teoria del film. Un'introduzione*, Einaudi, Torino 2009.
- Esqueda-Verano L., *Home Movies as Reliquaries of Memory. A Phenomenological Perspective*, in "Film-Philosophy", 28 (2024), pp. 350-374.
- Eugeni R., 'Che cosa sarà un dispositivo. Archeologia e prospettive di uno strumento per pensare i media', in J.-L. Baudry, *Il dispositivo. Cinema, media e soggettività*, Morcelliana, Brescia 2017, pp. 5-44.
- Fairfax D., 'Introduction', in J.-L. Comolli, *Cinema Against Specta-*

- cle. *Technique and Ideology Revised*, Amsterdam UP, Amsterdam 2015, pp. 17-46.
- Ferro L., *Le proiezioni dei film in famiglia*, video-intervista, 2023. Accessibile a: [https://www.homemovies100.it/it/document/601\\_le-proiezioni-dei-film-in-famiglia?from\\_theme=14](https://www.homemovies100.it/it/document/601_le-proiezioni-dei-film-in-famiglia?from_theme=14) (Accesso: 12/06/25).
- Fiorini K., Santi M., *Per una storia della tecnologia amatoriale*, in "Comunicazioni Sociali", 3 (2005), pp. 427-437.
- Freud S., *Die Traumdeutung* (1899); trad. it. *Opere*. Vol. III. 1899. *L'interpretazione dei sogni*, Bollati Boringhieri 1989<sup>3</sup>.
- Gaudreault A., Gunning T., 'Le cinéma des premiers temps. Un défi à l'histoire du cinéma?', in J. Aumont, A. Gaudreault, M. Marie (éd.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Sorbonne, Paris 1989, pp. 49-63.
- Gross I., *Il dispositivo cinematografico tra psicoanalisi e ideologia*, in "Fata Morgana", 24 (2014), pp. 69-80.
- Gunning T., 'The Cinema of Attraction[s]. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde' (1986), in W. Strauven (ed.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam UP, Amsterdam 2006, pp. 381-388.
- Heath S., *Questions of Cinema*, Macmillan, London-Basingstoke 1981.
- Kattelle A., *The Evolution of Amateur Motion Picture Equipment 1895-1965*, in "Journal of Film and Video", 3-4 (1986), pp. 47-57.
- Kessler F., *The Multiple Dispositifs of (Early) Cinema*, in "Cinemas", 1 (2018), pp. 51-66.
- Marks L., *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke UP, Durham-London 2000.
- Lacan J., 'Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je : telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique' (1949); trad. it. 'Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io', in Id., *Scritti*, Einaudi, Torino 1974, pp. 87-94.
- Metz Ch., *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma* (1975); trad. it. *Cinema e psicoanalisi. Il significante immaginario*, Marsilio, Venezia 1980.
- Meunier J.-P., *Les Structures de l'expérience filmique. L'identification filmique*, Librairie Universitaire, Louvain 1969.
- Milic M., *Home Movies in the Context of Art. The Artist as (Auto) Ethnographer*, in "Imago", 24 (2021), pp. 49-64.
- Miller J.-A., *La suture (Éléments de la logique du signifiant)* (1966); trad. it. 'La sutura. Elementi della logica del significante', in R. Balzarotti (a cura di), *Cahiers pour l'Analyse. Scritti scelti di analisi e teoria della scienza*, Bollati Boringhieri, Torino 1972, pp. 50-63.

- Odin R. (éd.), *Le Film de famille. Usage privé. Usage public*, Klincksieck, Paris 1995.
- Odin R., 'Il cinema amatoriale', in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Teorie, strumenti, memorie*, vol. V, Einaudi, Torino 2001, pp. 319-351.
- Odin R., *Les Espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique* (2011); trad. it. *Gli spazi di comunicazione. Introduzione alla semio-pragmatica*, La Scuola, Brescia 2013.
- Odin R., 'Amateur Technologies of Memory, *Dispositifs*, and Communication Spaces', in S. Aasman, A. Fickers, J. Wachelder, (eds.), *Materializing Memories. Dispositifs, Generations, Amateurs*, Bloomsbury, New York-London 2018, pp. 19-34.
- Oudart J.-P., *La suture*, in "Cahiers du cinéma", 211 (1969a), pp. 36-39.
- Oudart J.-P., *La suture*, in "Cahiers du cinéma", 212 (1969b), pp. 50-55.
- Pezone I., *Il cinema di prossimità. Privato, amatoriale, sperimentale e d'artista*, Falsopiano, Alessandria 2019.
- Pleyne M., Thibaudeau J., *Économie, idéologique, formel*, in "Cinéthique", 3 (1969), pp. 7-14.
- Rascaroli L., 'Introduction. Subjective cinema and the I/eye of the camera' (2009), in Ead., *The Personal Camera. Subjective Cinema and the Essay Film*, Wallflower, New York 2014, pp. 1-20.
- Santi M., *Leggero, maneggevole, economico. Caratteristiche ed evoluzione tecnologica del formato ridotto*, video-intervista, 2023. Accessibile a: [https://www.homemovies100.it/it/stories/9\\_leggero-maneggevole-economico-caratteristiche-ed-evoluzione-tecnologica-del-formato-ridotto](https://www.homemovies100.it/it/stories/9_leggero-maneggevole-economico-caratteristiche-ed-evoluzione-tecnologica-del-formato-ridotto) (Accesso: 06/06/2025).
- Sapio G., *Meta-famiglia. Come gli home movies costruiscono la soggettività familiare*, in "Elc", 15-16 (2013), pp. 200-204.
- Sapio G., *La Pratique des home movies en France de 1960 à aujourd'hui*, in "Les Enjeux de l'information et de la communication", 17/1 (2016), pp. 51-61.
- Sapio G., *Le Film de famille. Représentations collectives, mise en récit et subjectivation*, in "Politiques de Communication", 8 (2017), pp. 27-48.
- Shand, R., *Theorizing Amateur Cinema. Limitations and Possibilities*, in "The Moving Image", 8/2 (2008), pp. 36-60.
- Sobchack, V., 'Toward a phenomenology of nonfictional film experience', in J. Gaines, M. Renov (eds.), *Collecting Visible Evidence*, Minnesota UP, Minneapolis-London 1999, pp. 241-254.
- Sobchack V., 'Me, Myself, and I'. On the Uncanny in Home Movies', in J. Hanich, D. Fairfax (eds.), *The Structures of the Film*

- Experience by Jean-Pierre Meunier. Historical Assessments and Phenomenological Expansions*, Amsterdam UP, Amsterdam 2019, pp. 205-217.
- Somaini A., 'Introduzione', in Id., R. Diodato (a cura di), *Estetica dei media e della comunicazione*, il Mulino, Bologna 2011 [ebook].
- Slootweg T., 'Home Mode, Community Mode, Counter Mode. Three Functional Modalities for Coming to Terms with Amateur Media Practices', in S. Aasman, A. Fickers, J. Wachelder, (eds.), *Materializing Memories. Dispositifs, Generations, Amateurs*, Bloomsbury, New York-London 2018, pp. 203-216.
- van der Heijden T., Santi M., *Thinkering with the Pathé Baby. Materiality, histories and (re)use of 9.5mm film*, in "NECSUS", 2 (2022), pp. 94-125.
- Wecker D., 'Something More'. The Analysis of Visual Gestalting in Amateur Films', in S. Aasman, A. Fickers, J. Wachelder (eds.), *Materializing Memories. Dispositifs, Generations, Amateurs*, Bloomsbury, New York-London 2018, pp. 217-232.
- Zimmermann P., *Hollywood, Home Movies, and Common Sense. Amateur Film as Aesthetic Dissemination and Social Control, 1950-1962*, in "Cinema Journal", 4 (1988a), pp. 23-44.
- Zimmerman P., *Professional Results with Amateur Ease. The Formation of Amateur Filmmaking Aesthetics 1923-1940*, in "Film History", 3 (1988b), pp. 267-81.
- Zimmerman P., *Reel Families. A Social History of Amateur Film*, Indiana UP, Bloomington-Indianapolis 1995.