

## Fonti inedite per l'archeologia industriale. I film di famiglia tra sguardo amatoriale e memoria d'impresa

Paolo Caneppele<sup>a</sup>

Giuseppe Chiavaroli<sup>\*b</sup>

<sup>a</sup> Österreichisches Filmmuseum - Austrian Film Museum Wien (Austria)

<sup>b</sup> Università di Modena e Reggio Emilia (Italy)

Ricevuto: 12 giugno 2025 — Accettato: 13 marzo 2026 — Pubblicato: 30 luglio 2026

### Unpublished Sources for Industrial Archaeology: Family Films Between Amateur Look and Corporate Memory

The article explores the heuristic potential of amateur filming in the field of industrial archaeology, proposing a hitherto unpublished convergence between two fields of research. The value of so-called “protocol footage” is highlighted, amateur footage documenting the construction of buildings or infrastructures following the chronological order of works. Far from being mere visual testimonies, such images are configured as narrative devices capable of fixing individual and collective memories. Through the analysis of case studies – including the Eumig company documentaries and the Burgenland footage – it is shown how amateur footage provides a more intimate and non-institutionalised view of production spaces. The comparison with the official images allows us to detect a ‘bottom-up’, less celebratory and more authentic point of view. Finally, it is proposed to consider these sources as audiovisual micro-archives, capable of broadening the spectrum of research on industrial archaeology and enriching the understanding of the transformation of labour landscapes in the second half of the 20th century.

L'articolo esplora le potenzialità euristiche delle riprese cineamatoriali nell'ambito dell'archeologia industriale, proponendo una convergenza finora inedita tra due ambiti di ricerca. Viene messo in evidenza il valore delle cosiddette “riprese protocollari”, filmati amatoriali che documentano la costruzione di edifici o infrastrutture seguendo l'ordine cronologico dei lavori. Lungi dall'essere semplici testimonianze visive, tali immagini si configurano come dispositivi narrativi capaci di fissare memorie individuali e collettive. Attraverso l'analisi di casi studio – tra cui i documentari aziendali della Eumig e i filmati del Burgenland – si mostra come le riprese amatoriali restituiscano una visione più intima e non istituzionalizzata degli spazi produttivi. Il confronto con le immagini ufficiali consente di rilevare un punto di vista “dal basso”, meno celebrativo e più autentico. Si propone infine di considerare queste fonti come micro-archivi audiovisivi, in grado di ampliare lo spettro della ricerca sull'archeologia industriale e di arricchire la comprensione della trasformazione dei paesaggi del lavoro nel secondo Novecento.

**Keyword:** Amateur film; Industrial archaeology; Non-theatrical film; Infrastructure; Corporate heritage.

---

\* ✉ [giuseppe.chiavaroli@unimore.it](mailto:giuseppe.chiavaroli@unimore.it)

“All’inizio, è indispensabile porre ogni cura nello stabilire i più esatti equilibri”

– Frank Herbert<sup>1</sup>

## 1 Introduzione

Con questo saggio presentiamo i vantaggi e le possibilità euristiche offerte dall'utilizzo delle riprese cinematografiche per gli studiosi di archeologia industriale.<sup>2</sup> I due ambiti disciplinari, quello sul cinema amatoriale e quello sul patrimonio industriale, raramente si sono incrociati in modo sistematico<sup>3</sup> e proprio questa lacuna definisce il campo d'indagine del presente contributo.

L'utilizzo di tali fonti non serve soltanto a colmare lacune fattuali (tempi, fasi, trasformazioni) ma mira a produrre uno spostamento metodologico. Queste immagini, infatti, rendono osservabili aspetti dell'archeologia industriale e della storia sociale del lavoro che restano in ombra nei corpora istituzionali e sollecitano una ridefinizione operativa della documentalità (Ferraris 2014). Il saggio sviluppa tali temi in dialogo con le fonti archivistiche, aziendali, iconografiche e orali, riprendendole nelle sezioni analitiche e nelle conclusioni, utilizzando dunque la nozione di *non-theatrical* come cornice generale, distinguendo al suo interno fra film amatoriali e film industriali, senza assumere che tali categorie coincidano né sul piano produttivo né su quello funzionale.

L'utilizzo di documenti fotografici e grafici nell'archeologia industriale è da anni consuetudine; si pensi, ad esempio, alle riflessioni di Michael Shanks e Connie Svabo sul concetto di *archeography* (Shanks e Svabo 2013) che richiama l'integrazione fra archeologia e pratiche fotografiche nella costruzione della memoria storica. La fotografia, superando il semplice ruolo documentaristico, diventa così un mezzo interpretativo; l'interazione tra tecnica fotografica e disciplina storica costringe a riflettere su come il passato è documentato, rappresentato e compreso. Studiosi come Rodney Harrison e John Schofield hanno arricchito la discussione sul ruolo della fotografia nella documentazione del patrimonio industriale e dell'ambiente urbano (Harrison e Schofield 2010). In Italia, bisogna ricordare gli studi di Massimo Negri e le esplorazioni di Gabriele Basilico a partire dal 1989,<sup>4</sup> in relazione alle prime dismissioni industriali, come pure i molti casi di documentazione fotografica realizzati autonomamente da fotografi locali o commissionati dagli imprenditori.<sup>5</sup>

Il corpus discusso in questo saggio non è omogeneo per statuto produttivo ed è proprio questa eterogeneità a renderlo analiticamente efficace; il confronto obbliga a distinguere le condizioni di produzione, gli scopi e i regimi di visibilità di ciascuno, isolando ciò che rimane costante e ciò che varia (il tipo di documentalità prodotta). Il nucleo principale comprende tre insiemi di fonti realizzate con apparecchiature non professionali: il video *Senza titolo* (1993) di Luigi Cavallotti, realizzato all'interno di un contesto produttivo da un soggetto internamente coinvolto; un gruppo di riprese amatoriali relative a processi di infrastrutturazione e trasformazione rurale nel Burgenland e vari *home movies* sulla cantieristica privata utili per mettere a fuoco la dimensione processuale, rituale e situata del costruire. A questi materiali si affianca, in funzione comparativa, il corpus del fondo Eumig, riconducibile invece al cinema propriamente industriale, seppur realizzato da cineamatori aziendali e con apparecchi Super 8.

Il saggio è guidato da tre domande: quali aspetti del costruito industriale e infrastrutturale emergono con maggiore evidenza nelle riprese amatoriali rispetto ai film commissionati e istituzionali; in che modo tali materiali

1. Herbert 2019 [1965].

2. Si vedano in tal merito: Chalfen 1997; Odin 2001; Ishizuka e Zimmermann 2008; Filippelli 2012; Salazkina e Fibla-Gutiérrez 2020; Caneppele 2022.

3. Il saggio è stato ideato collegialmente dai due autori che hanno cercato di far incontrare i rispettivi ambiti di specializzazione, quello sul cinema amatoriale per Paolo Caneppele e lo studio e la ricerca iconografica nell'ambito della archeologia industriale per Giuseppe Chiavaroli. Paolo Caneppele ha scritto i paragrafi 2, 3, 4 e le note conclusive e Giuseppe Chiavaroli ha scritto l'introduzione e i paragrafi 5, 6, 7 e 8. Le traduzioni dei testi in tedesco sono di Paolo Caneppele. Il tema d'indagine ha avuto modo di essere presentato nell'ambito del TICCIIH 2025 World Congress, 25-30 agosto 2025, Kiruna, Svezia.

4. Per la situazione italiana si vedano: Accornero, Lucas e Sapelli 1981; Schwarz 1987; Colombo 1988; Bigazzi 1993; Basilico e Negri 1989; Musso 2006; Desole 2015.

5. Si vedano, a titolo esemplificativo: Bigazzi e Ginex 1998; Chiavaroli 2022.

modificano l'idea di documentalità implicita nell'archeologia industriale; e quali forme di triangolazione con altre fonti – archivi d'impresa, documentazione tecnica e urbanistica, testimonianze orali, fotografie – consentano di trasformare la parzialità di queste immagini in una risorsa interpretativa. L'eterogeneità geografica del corpus riflette la distribuzione effettiva degli archivi europei di cinema non theatrical, più ricchi e catalogati nell'area germanofona che in Italia.

## 2 Factory gates

In un contesto teorico tanto ampio e articolato, stupisce che non si sia finora tentato di studiare lo sviluppo industriale e i suoi più evidenti testimoni, gli edifici e le infrastrutture, grazie alle riprese cinematografiche.<sup>6</sup> Il fatto è ancora più singolare se si considera che il cinema stesso è nato con una ripresa documentaria realizzata dai fratelli Lumière, che con orgoglio imprenditoriale riprendono gli operai e le operaie uscire dai propri stabilimenti a Lione. *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (*L'uscita dalle officine Lumière*, Lumière) girato nel 1895,<sup>7</sup> si colloca in una zona di confine: è insieme un documento sul lavoro e un dispositivo di promozione aziendale.<sup>8</sup> Se questo film può risultare cinematografico per l'informalità apparente della messa in quadro (inquadratura fissa, durata breve, attenzione al gesto quotidiano, assenza di una narrazione), tale definizione va però intesa in senso retrospettivo: nel cinema delle origini la distinzione fra tipologie filmiche e statuti professionali/amatoriali non è ancora stabilizzata, e la logica della *view* tende a presentare eventi ordinari come attrazioni del reale (Gunning 1997). Questo film è stato, appena trent'anni dopo la sua realizzazione, recepito dagli ormai esperti spettatori degli anni Venti come una banale scena ripresa dal vero che cattura il divenire del quotidiano senza velleità artistiche e originalità (Coissac 1925: 372-373). Eppure, il film ha ispirato uno specifico e longevo genere cinematografico,<sup>9</sup> denominato dagli statunitensi *factory gates* (Toulmin 2001 (13): 118-137: 125). Questo tipo di riprese è considerato uno dei primi generi cinematografici:

One of the earliest models for nonfiction filmmaking appears in the Kahn film titled *Billancourt: Sortie des usines Renault, 1917* (cameraman unknown). Depicting a mass of workers streaming toward the camera as they leave the Renault factory in Boulogne-Billancourt (not far from Kahn's villa), the film unmistakably recalls the local subject matter, immobile framing, and single-shot length of earlier "factory gate" films, of which the *Lumières' Sortie d'usine* (1895) is probably the most famous. The liminal passage from work to leisure was also a topic that Kahn's cameramen (like the Lumières') filmed several times, and the focus upon an anonymous collective in the form of a crowd portrait reappears regularly in their urban-oriented work (Amad 2010: 81).

Immagini simili sono state filmate a tutte le latitudini, pensiamo a quelle di Eugenio Cardini *Salida de obreros* (1902) che mostra gli operai uscire dalla fabbrica di mobili in ferro, di proprietà della famiglia dell'operatore, sita a Buenos Aires.

Nei film amatoriali, a quanto ci consta le *factory gates* sono abbastanza rare ma il soggetto iconografico della costruzione di un edificio commerciale, agricolo, industriale come l'inaugurazione di una strada o la posa di un nuovo elettrodotto o acquedotto sono invece motivi, se non proprio comuni, almeno ricorrenti. Già nel 1912,

6. Sulla rappresentazione del mondo industriale attraverso immagini filmiche in Italia si veda Tagliani 2022; Cervini e Tagliani 2023; Maiello e Tagliani 2023.

7. Sul film realizzato da Louis Lumière in almeno tre versioni, tutte accomunate da un evidente slancio pubblicitario, si veda Aubert e Seguin 1996; De Luelmo Jareño 2018; Geva 2021.

8. Martin Loiperdinger vede nelle modalità di proiezione degli spettacoli a pagamento Lumière una situazione affine a quella di una proiezione in famiglia e individua nel film *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (*L'arrivo di un treno alla stazione di La Ciotat*, 1896) tra i presenti in stazione numerosi membri della famiglia Lumière. Più che attribuirle retroattivamente uno statuto "cine-amatoriale", conviene dire che *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (*L'uscita dalle officine Lumière*, 1895) anticipa alcuni tratti che oggi sono associati allo sguardo amatoriale: l'attenzione per il quotidiano, la frontalità dell'osservazione e la registrazione di un flusso sociale senza drammatizzazione interna.

9. Si veda *Arbeiter verlassen die Fabrik* (Farocki 1995); l'austriaco *Motion Picture "La sortie de l'usine Lumière à Lyon"* (Tscherkassky 1984); il polacco *Pierwszy film* (*Primo film*, Piwowski 1984) e lo sloveno *Workers are leaving the factory* (Tomšič 2021).

dieci anni prima della commercializzazione delle apparecchiature appositamente costruite per gli amatori, un esperto li sollecita a filmare complessi industriali e le inaugurazioni di edifici pubblici.<sup>10</sup>

### 3 Riprese protocollari

Secondo gli esperti della stampa specializzata le riprese filmate relative alla costruzione di un edificio, sia esso residenziale, industriale o commerciale dovrebbero essere montate secondo l'ordine cronologico dell'avanzamento dei lavori. La rivista germanica *Schmalfilm* le definisce “documentari protocollari” sottolineandone così la singolarità:

A volte si desiderano documentare le date precise di un evento. Questo può essere il caso, della costruzione di una casa, quando ci sono molti problemi e contrattempi e qualora gli eventi si succedano in modo tale da non poter più essere organizzati in ordine cronologico senza precise indicazioni e annotazioni prese in corso d'opera (*Protokollarische Dokumentarfilme* in *Schmalfilm* 1974 (4): 104-105:104).

Queste immagini, composte da varie riprese, sono organizzate cronologicamente, grazie a intertitoli e didascalie esplicative che, secondo gli esperti, si rivelano necessarie per un resoconto puntuale delle varie fasi della costruzione di un edificio. Questa logica di presentazione per fasi dialoga con quanto la storiografia del cinema delle origini ha definito *process film*: una forma di non-fiction che organizza la visione intorno alle tappe di una lavorazione (industriale o artigianale) secondo un ordine intelligibile (Gunning 1997). Studi recenti sui film industriali britannici dei primi decenni del Novecento hanno ripreso e precisato la categoria, mostrando come la dimensione di *view* e quella di *process* coesistano e rispondano insieme a esigenze dimostrative, pubblicitarie e di standardizzazione (Parker 2023).

Bisogna soffermarsi sul termine protocollare scelto nel 1974 per descrivere tali immagini. Il verbo deriva dalla parola greca bizantina *protokollon*: il primo foglio di un papiro rilegato, spesso lasciato in bianco come copertina. Il termine diventa poi verbo per indicare l'azione di trascrivere in forma scritta le dichiarazioni orali di un testimone – strumento di controllo cronologico e datato dello svolgimento di una riunione o di un dibattito. Verbalizzare un interrogatorio, protocollare un discorso non è, però, un'attività scientifica: il cancelliere non trascrive necessariamente ciò che è importante. Lo stesso accade nelle riprese filmate, nelle quali si vede quanto registrato ma non si conosce ciò che non è stato fissato; in un procedimento abbastanza standardizzato, come quello che regola un cantiere edile, non è tuttavia difficile individuare quali fasi non siano state ritenute degne di essere filmate. Il protocollo è sempre un apparato mediale, come le riprese che discutiamo in questo saggio: ha una duplice funzione, quella di documento storico e di oggetto artistico, qualità che talvolta in queste riprese filmate convivono (Niehaus 2014: 463-481).

In base a quanto fin qui esposto pare opportuno mantenere la definizione di riprese protocollari originariamente utilizzata da un anonimo cronista germanico e di introdurla in italiano proprio per descrivere i film realizzati allo scopo di fissare le diverse fasi di un determinato avvenimento.

### 4 Precedenti ed epigoni iconografici delle riprese protocollari

I precedenti visivi di queste riprese sono illustri e si rintracciano nelle antiche raffigurazioni che mostrano la costruzione di un edificio, spesso una chiesa.<sup>11</sup> Da tempo, l'iconografia non è più unicamente applicata all'ambito dell'arte classica o religiosa:

Today, iconography in the visual arts has a much more general meaning, simply related to the way the subject matter is used, communicated and understood, and is often pitted against the formal characteristics of the work, its design, composition, materials, colour and so forth (Staiff 2015: 205-218: 209).

10. Stein: *Die Aufgaben des Kinoamateurs*. In: *Bild und Film* 1912/13 (2) S. 259-261, hier S. 259.

11. Vedi il gruppo “Costruzione di una chiesa 11Q711” in Iconclass.

Iconograficamente, il motivo della costruzione di un edificio industriale è ricorrente tanto da essere stato inserito nel sistema di classificazione delle immagini denominato Iconclass. La categoria 47 è dedicata proprio ai seguenti motivi: 47A1 strutture industriali o fabbriche dall'esterno e all'aperto e 47A2 ove sono raggruppate le immagini degli interni delle strutture industriali non importa se sono un laboratorio, una fabbrica o dei capannoni. Utili sono anche la specifica categoria 47G relativa alle attività edilizie e strutturata nelle seguenti sottocategorie: 47G1 luogo di fondazione; 47G2 gettare le fondamenta; 47G3 costruzione delle strutture fuori terra; 47G4 strutture ausiliarie; 47G5 materiali da costruzione; 47G6 arnesi e macchine dell'edilizia; 47G7 trasporto di materiali da costruzione; 47G8 aspetti tecnologici dell'edilizia. Un esempio di ricerca iconografica per tipologie di edifici si ritrova nei libri fotografici di Bernd e Hilla Becher, in cui si esprime il loro personale metodo tipologico di ordinare le immagini: "Each typology strikes its own chord, developing into a symphony of seemingly endless variations on similar yet different themes and condensing into a fascinating score of graphic and sculptural form" (Lange 2004: 7-18:15).

Dalle fotografie della coppia tedesca emerge chiara anche la valenza monumentale della costruzione industriale; questo valore connaturato ai siti industriali emerge allorché "le modalità costruttive le hanno assegnato funzioni monumentali (nelle dimensioni, nelle soluzioni architettoniche, nella decorazione) e/o quando ha perso le sue funzioni originarie e si è trasformata in una memoria" (Basilico e Negri 1989: 28).

Gli epigoni di queste riprese sono i moderni time-lapse che mostrano in pochi minuti le fasi della costruzione di un edificio o monumento; tra i primi tentativi di simili documentazioni visive ricordiamo la serie di diciotto fotografie che indicano le fasi dell'avanzamento dei lavori della Torre Eiffel tra il 10 agosto 1887 fino alla sua ultimazione il 12 marzo 1889, oppure le tre fotografie che mostrano alcuni momenti della costruzione del grattacielo newyorkese *Flatiron* completato nel 1902. Oggi una macchina digitale viene montata in posizione strategica davanti a un cantiere e questa automaticamente scatta a intervalli prestabiliti fotografie che sono poi montate in un video che riassume in pochi minuti mesi di lavoro. Si potrebbe affermare che il cantiere (in tedesco *Baustelle*) si sia trasformato in un luogo di spettacolo (*Schaustelle*); letti in continuità con il *process film*, questi time-lapse digitali possono essere collocati dentro un più ampio *process genre* che attraversa la storia dei media e sopravvive oggi nelle forme dei video tutorial, dove l'ordine procedurale si trasforma in istruzione e performatività (Skvirsky 2020). La maggior parte delle riprese in time-lapse mira a valorizzare la crescita della costruzione cancellando la presenza delle persone che la realizzano. Queste immagini, spesso realizzate da un punto di vista elevato, ricordano, nella loro negazione dell'umano, le parole che Harry Lime pronuncia nel film *The Third Man* (*Il terzo uomo*, Reed 1949) dall'alto della ruota panoramica del Prater, da dove, paragona le persone che passeggiano a insignificanti formiche. Queste riprese in time-lapse rendono palese la cancellazione, in quarant'anni di liberalismo selvaggio, delle regole nel mondo del lavoro e delle conquiste sociali a fatica raggiunte dal 1800 in poi. In pittura, l'eliminazione del fattore umano non è ricercata, basti pensare alla moltitudine di uomini che si affaccendano intorno alla *Grande Torre di Babele* (1563) dipinta da Pieter Bruegel il Vecchio.

## 5 La narrazione della fabbrica. Natura pubblicitaria vs memoria personale

Il tema della fabbrica attraversa la produzione culturale del secondo dopoguerra e si articola in un dialogo costante fra forme letterarie e forme audiovisive, ciascuna portatrice di specifici regimi di selezione, focalizzazione e costruzione narrativa.<sup>12</sup> È proprio a partire da questa intersezione – più che dalla ricognizione di singoli titoli – che diventa utile interrogare quali aspetti dell'esperienza del lavoro vengano stabilizzati dai dispositivi istituzionali e quali, invece, emergano quando la registrazione avviene in forme non commissionate, come nelle riprese cinematografiche. Nel triangolo interazionale descritto da Vittorio Iervese (2024), la fotografia è il prodotto di una triangolazione fra chi riprende, chi è ripreso e chi osserva; una triangolazione che si ritrova anche nei film amatoriali, i quali nascono spesso dal desiderio estemporaneo di documentare un evento percepito come significativo sul piano personale. Proprio per questa finalità, i film dei cineamatori rendono osservabili esperienze di lavoro che difficilmente entrano nelle rappresentazioni istituzionali; infatti, a differenza delle riprese industriali commissionate a professionisti che, avendo funzioni promozionali, educative

12. Si vedano Baghetti, Carter e Marmo 2021 e Pinkus 2021.

o celebrative e che rispondono a protocolli formali e ad aspettative normative ed estetiche riconoscibili, le riprese amatoriali non presuppongono una narrazione lineare né un regime estetico coerente.<sup>13</sup> Esse tendono piuttosto a configurarsi come frammenti temporali e aneddoti visivi nei quali l'atto del registrare coincide con un gesto di memoria situata. La rappresentazione spaziale nei film amatoriali si discosta dalle rappresentazioni istituzionali formali essendo meno rigorosa, più instabile, legata a esperienze personali o quotidiane. Esempio è il film intitolato *Fee* (in italiano *Fata*) girato a Zschornowitz in Germania nel giugno 1929 dal dottor Walther Barth.<sup>14</sup> Questo poetico film mostra due giovani innamorati in un campo di papaveri nei pressi di una gigantesca centrale elettrica a carbone con quindici ciminiere e ventuno torri di raffreddamento; i due si parlano, si muovono, si riprendono ma più volte indicano e mostrano con la mano la silhouette della centrale che acquista così importanza. L'impianto non è il soggetto principale del film ma svolge indubbiamente un ruolo non di secondo piano nella loro indimenticabile e romantica giornata. Queste qualità non devono essere intese come opposizione fra immagini false e immagini vere, bensì come confronto fra diversi regimi di visibilità: ciò che cambia non è soltanto lo stile, ma ciò che diventa dicibile e mostrabile della fabbrica. In tal senso, come mostra l'analisi di Karen Pinkus, emerge un punto cieco ricorrente nelle rappresentazioni cinematografiche del lavoro: spesso, scrive "non vediamo gli operai attraversare la soglia dallo spazio del lavoro al mondo esterno", mentre, quando la macchina da presa entra nello stabilimento, può limitare l'accesso a porzioni selettive dell'organizzazione produttiva, fino a lasciare allo sguardo "solo il centro di controllo della fabbrica: [...] Il cervello, insomma, non le viscere" (Pinkus 2021: 17). Ne consegue che la documentalità non è un effetto automatico del riprendere, ma un esito relazionale e selettivo: la cinepresa non registra soltanto un luogo, ma istituisce una situazione sociale che abilita o inibisce l'accesso a persone, pratiche e spazi, e che può aprire al dialogo senza dissolvere asimmetrie e reticenze. È proprio su questo terreno che i film cineamatoriali assumono un valore metodologico specifico: quando chi riprende è interno al contesto produttivo e filma a partire da una familiarità incorporata con percorsi, tempi e relazioni, il passaggio – fra dentro e fuori, fra reparti e transiti, fra lavoro e vita – tende a diventare parte integrante della registrazione e, con esso, emergono micro-dinamiche che i formati istituzionali spesso marginalizzano. Il video *Senza titolo* (1993) di Luigi Cavallotti<sup>15</sup> costituisce, da questo punto di vista, un caso emblematico: utilizzando una videocamera, l'autore documenta il proprio ultimo giorno di lavoro all'interno della fabbrica Comi Condor di Settimo Milanese non per illustrare lo stabilimento, ma per attraversarlo e trattenerlo come ambiente praticato e contesto umano. Il 17 marzo 1993 Cavallotti entra in fabbrica, percorre i reparti, interagisce con gli operai e si sofferma in particolare sul processo di lucidatura; la registrazione assume così la forma di un'esplorazione situata, in cui luoghi, gesti e relazioni vengono ricomposti in un racconto visivo che eccede la semplice rappresentazione spaziale. In questo senso, l'approccio audiovisivo di Cavallotti può essere accostato all'idea di geosegno, inteso, secondo Adalberto Vallega (2008), come esplorazione di un luogo mediante una tecnologia che registra insieme lo spostamento e le tracce spaziali, trasformando la fabbrica in una superficie leggibile: un testo percorribile nel quale la quotidianità del lavoro si deposita nella sequenza di percorsi, soste e interazioni, rendendo evidente un'appropriazione affettiva e simbolica del luogo di lavoro. Nel video emerge così un'appropriazione che non è soltanto individuale, ma relazionale: la registrazione funziona come un modo di abitare un varco mentre lo si percorre, trattenendo ciò che normalmente scorre e scompare nella routine. È anche per questo che un esempio come *Senza titolo* può dialogare con lo spazio immaginato da Ermanno Rea nel romanzo *La dismissione*, dedicato alla chiusura dell'Ilva di Bagnoli (Rea 2014): pur appartenendo a media diversi, i due testi offrono prospettive complementari sulla rappresentazione del lavoro e sulla trasformazione dei luoghi industriali quando la soglia non separa più soltanto il dentro dal fuori, ma segna la transizione dal pieno produttivo al vuoto post-industriale. Da un lato, la descrizione audiovisiva di Cavallotti procede per percorsi, soste e

13. L'*International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage* (TICCIH) ha riconosciuto il ruolo di avanguardia nella comunicazione visuale delle industrie italiane. Alcune aziende, infatti, iniziarono, nel secondo dopoguerra, a utilizzare strumenti e tecniche cinematografiche per accrescere la consapevolezza del marchio, affidandosi a registi come Antonioni, Fellini, Rossellini e Olmi. Migliaia di film aziendali sono conservati nell'Archivio del cinema industriale di Castellanza e nell'Archivio Nazionale Cinema Impresa di Ivrea.

14. Visibile sul sito *The Center for Home Movies of Grass Valley*, California, in <https://www.centerforhomemovies.org/dr-walther-barth-fee/> (ultimo accesso 01-03-2026).

15. Si veda Cavallotti (2016). Il nastro (occorrenza archivistica HVCALLOTTIVIG8), girato con una videocamera, contiene quattro sequenze: una ripresa di Tenerife, il balcone di casa a Milano, una gita sull'Adda per il compleanno della moglie (14 marzo 1993) e, tre giorni dopo, la sequenza della fabbrica. Il nastro Video8 appartiene al Fondo Cavallotti – dal nome del suo autore, Luigi Cavallotti (1913-2001) – custodito a Bologna presso l'Archivio Nazionale del Film di Famiglia (Fondazione Home Movies).

inquadrature che fissano reparti e gesti; dall'altro, la voce dell'operaio Vincenzo Buonocore accompagna il lettore in una ricognizione del vuoto lasciato dalla chiusura degli stabilimenti, tentando di trattenere, attraverso scatti fotografici, la condizione precedente e quella successiva alla dismissione. In entrambi i casi, la registrazione non è un atto neutro di documentazione, ma protocollo della perdita: ciò che viene messo in forma non è solo un luogo, ma una temporalità, cioè il prima e il dopo di una storia lavorativa che si interrompe e che, proprio per questo, cerca di riconoscersi in tracce. Queste opere si inseriscono in una tradizione più ampia di narrazioni del mondo industriale sviluppatasi tra gli anni Cinquanta e Sessanta, quando il rapporto fra fabbrica e operaio era centrale; con la crisi industriale e la successiva deindustrializzazione, tuttavia, l'impianto produttivo – da simbolo di progresso e modernità – tende a configurarsi come relitto e come monumento vuoto, in un movimento che l'archeologia industriale ha contribuito a tematizzare. Massimo Negri ha osservato che la memoria dell'industria viene spesso sospesa e marginalizzata (Basilico e Negri 1989: 43), indicando un ritiro della fabbrica dalla vita urbana e dalla sua rappresentazione; Rea riprende questa consapevolezza e la radicalizza, facendo del complesso industriale non solo uno spazio fisico, ma un luogo di memoria e di coscienza di classe. Le immagini di Cavallotti e le parole di Rea vivono così della tensione fra nostalgia per un mondo che svanisce e consapevolezza del vuoto che avanza. Tuttavia, le fabbriche italiane non sono scomparse del tutto: hanno subito metamorfosi che ne hanno modificato la percezione (Lupo 2023), sicché l'ex spazio produttivo può assumere i tratti del non-luogo nel senso di Augé (2008): un ambiente svuotato di funzioni e relazioni stabili che continua tuttavia ad attivare una memoria sociale e politica profonda. In questo quadro, la rappresentazione cineamatoriale si distingue dalle forme istituzionali non perché garantisca autenticità in senso assoluto, ma perché è più instabile, legata a esperienze quotidiane che difficilmente si lasciano ridurre a mappe o dati; tale instabilità la rende meno disponibile a finalità ideologiche esplicite, ma le conferisce un valore socioaffettivo, come nel caso di Cavallotti, il cui sguardo non è quello di un semplice lavoratore, bensì di un co-fondatore dell'impresa. In conclusione, filmare secondo tali modalità non equivale a descrivere un edificio, ma a rendere osservabile un tessuto di relazioni e di pratiche mentre sta passando oltre la soglia della sua stessa scomparsa; ne risulta una micro-geografia dei luoghi quotidiani, costruita attraverso percorsi, gesti e interazioni, che integra e insieme riorienta ciò che le rappresentazioni più stabilizzate tendono a lasciare sullo sfondo.

## 6 La costruzione della fabbrica: autonarrazione Eumig

Fondata nel 1919 come *Elektrizitäts und Metallwaren Industrie Gesellschaft m.b.H.* (Eumig), l'azienda austriaca inaugura la propria attività in un quadro materiale e storico che vale la pena ricordare, perché già segnala un rapporto pragmatico con tecnologie, materiali e riuso: nei primi anni, infatti, produce accendini ricavati da bossoli di armi da fuoco e apparecchi radio, per poi orientarsi verso la tecnologia cinematografica. Quando, nel 1931, avvia la produzione di attrezzature a passo ridotto e consolida il proprio posizionamento con il motto 'Eumig rende facile filmare', la fabbrica non è soltanto un luogo di produzione, ma anche un laboratorio di immaginari tecnici e di pratiche di mediazione: vendere apparecchi cinematografici significa, infatti, vendere una promessa di accessibilità e di standardizzazione dello sguardo, e questa promessa si riflette anche nel modo in cui l'impresa costruisce e conserva la propria memoria audiovisiva. È in questa prospettiva che vanno letti i materiali dell'Archivio Eumig in deposito presso l'Österreichisches Filmmuseum di Vienna, riconducibili alla tipologia dei film industriali (Hediger e Vonderau 2009), nella misura in cui non si limitano a registrare processi e spazi, ma concorrono a renderli mostrabili, ordinandoli secondo protocolli visivi e narrativi che incidono sulla percezione dell'azienda.

Eumig disponeva, infatti, di un dipartimento interno di ripresa e filmografia, incaricato sia di testare i propri prodotti in condizioni controllate sia di internalizzare la produzione di materiale pubblicitario e documentario (senza affidarla a professionisti esterni). In tal senso, i film dell'Archivio Eumig vanno letti come esiti di una politica deliberata di auto-rappresentazione: l'operatore dell'azienda, Franz Kratochwil, non registra soltanto ciò che accade, ma traduce in immagini una grammatica organizzativa che integra esigenze tecniche, archivio corrente e costruzione di identità. In altri termini, la documentalità non si presenta qui come assenza di intenzione, bensì come intreccio fra registrazione di tracce materiali e messa in forma di una memoria autorizzata, nella quale ciò che viene filmato e ciò che resta fuori campo sono entrambi dati storici: i primi perché restituiscono fasi e procedure; i secondi perché rivelano, per omissione, quali aspetti disturberebbero l'immagine

di un processo razionale e lineare. Kratochwil e i suoi colleghi non usano però apparecchi professionali ma realizzano i loro film con le cineprese in formato ridotto prodotte dalla Eumig e girano con pellicola Super 8. Sono cineamatori evoluti che mettono a disposizione della ditta le loro capacità e conoscenze cineamatoriali.

Il film che documenta la fase di ampliamento della fabbrica, *Eumig Haus - Wiener Neudorf - Zentrale ab 1974*<sup>16</sup> (17'), esemplifica con particolare chiarezza questa funzione. La posa della prima pietra – ripresa come cerimonia solenne alla presenza di dirigenti, personalità istituzionali e politici locali, con abiti formali e una gestualità accentuata – non opera soltanto come apertura cerimoniale, poiché istituisce una continuità fra progetto edilizio e legittimazione pubblica, trasformando il cantiere in un evento già investito di valore sociale; così, ciò che si mette in scena non è l'inizio contingente dei lavori, ma l'avvio di una traiettoria di crescita che deve apparire necessaria, condivisa e orientata al futuro (in particolare, di volta in volta, al prossimo anniversario aziendale, che è indicato come traguardo simbolico della narrazione). Quando poi la cinepresa segue scavi, getti di cemento armato e posa delle travi, alternando inquadrature ravvicinate di mani e gesti a vedute dall'alto che sottolineano estensione e ambizione del progetto, la descrizione delle fasi diventa, al tempo stesso, prova visiva di pianificazione e controllo: non si registra soltanto ciò che accade, ma si produce l'idea che nulla sia lasciato al caso e che l'ordine del costruire coincida con l'ordine dell'impresa. In questa stessa logica, le sequenze dedicate alle opere interne – pavimentazioni, impianto elettrico e idraulico – riprese con attenzione insistita e con dettagli sui materiali e sui macchinari, funzionano come grammatica della qualità e della funzionalità, cioè come dimostrazione che la sede non è solo più grande, ma anche più moderna perché più razionale.

Proprio per questo la fonte va trattata come documento a doppio strato: da un lato, essa conserva tracce utili all'archeologia industriale, dal momento che restituisce una cronologia visuale delle lavorazioni (e quindi una traccia di priorità tecniche e di logiche di cantiere) e rende osservabili scelte di rappresentazione dello spazio (dall'alto, in pianta implicita e nel dettaglio operativo); dall'altro, seleziona ciò che deve diventare memoria e, così facendo, stabilisce un regime di visibilità che tende a espellere attriti e contingenze. Tale selettività, tuttavia, non costituisce un difetto da correggere, al contrario un dato da interpretare, poiché consente di leggere come l'azienda costruisca una memoria autorizzata del proprio fare: la coreografia di gru e gesti coordinati è sia estetica industriale sia una forma di prova della governabilità del lavoro; la scelta di rendere gli operai visibili attraverso mani, volti concentrati e movimenti ordinati non produce automaticamente una storia dal basso, piuttosto, incorpora la forza lavoro in una narrazione di cooperazione disciplinata, nella quale il lavoro manuale è valorizzato a condizione di confermare l'immagine di un progresso ordinato. Anche la chiusura sul paesaggio circostante – campi verdi, fiori in primo piano – permette di mostrare come la fabbrica, simbolo di modernità e progresso si è integrata armoniosamente nel contesto naturale, in sintonia con l'allora nascente attenzione per l'ambiente.

Il corpus comprende inoltre un film dedicato alle infrastrutture di benessere dei dipendenti<sup>17</sup> (mensa, club sportivi, strutture ricreative) e un film più lungo centrato su storia aziendale e vita quotidiana in fabbrica<sup>18</sup> (22'50"), nel quale la routine, i test di qualità e la composizione della forza lavoro – con una presenza femminile particolarmente evidente nei reparti – rendono osservabili divisioni delle mansioni e gerarchie che le narrazioni più celebrative tendono a naturalizzare. Queste scene sono accompagnate da interviste e testimonianze dei lavoratori stessi, che umanizzano la narrazione aziendale, mostrando Eumig non solo come marchio di successo, ma come una comunità di persone.

Anche qui, la documentalità non coincide con neutralità: è proprio la finalizzazione (archivio corrente, identità aziendale, corporate heritage) a rendere leggibili protocolli, omissioni e gerarchie del mostrabile, purché il materiale venga triangolato con altre fonti. Se, infatti, piante, cronoprogrammi e relazioni tecniche consentono di verificare e datare fasi e scelte del progetto, fonti aziendali e comunicazioni interne chiariscono gli obiettivi di autonarrazione, mentre fonti orali permettono di misurare la distanza fra memoria organizzata ed esperienza vissuta, trasformando lo scarto fra rappresentazione e vissuto in un risultato analitico e non in una semplice obiezione. Questo è lo scopo evidente del dipartimento interno dedito alla creazione di contenuti audiovisivi:

16. ÖFM, 0802-03-3812.

17. ÖFM, 0802-03-3818.

18. ÖFM, 0802-07-0028.

darsi e comunicare una storia, proprio perché “nessuna industria riesce a durare nel tempo se non accompagna l'azione di fabbricare con l'esercizio di organizzare la sua memoria” (Chiavaroli 2022). Qui si incontrano il cosiddetto vocabolario del fare, l'archeologia industriale e il corporate heritage (Bonfiglio-Dosio, Lussana et al. 2020). Attraverso queste immagini, Eumig, infatti, documenta il proprio progresso, lo celebra e lo rende parte integrante della sua storia aziendale, proiettandosi nel futuro.

## 7 Infrastrutture e industrializzazione delle regioni rurali: il Burgenland

Se i casi precedenti mostrano il cinema non *theatrical* all'interno del sito produttivo, i film girati nella regione agricola del Burgenland spostano la prospettiva sull'infrastruttura come condizione della produzione: strade, reti elettriche, edifici rurali non sono il soggetto dell'archeologia industriale in senso stretto, ma ne costituiscono il territorio. Il fondo cineamatoriale del Burgenland permette di spostare l'attenzione dal sito industriale alla modernizzazione territoriale, mostrando come infrastrutture (elettrificazione, reti, cantieri, manutenzioni, nuove strade e acquedotti) ridisegnino paesaggio e vita quotidiana e, nel farlo, riorganizzino tempi e forme del lavoro. In questa prospettiva, la tesi secondo la quale industrie e aziende non operano come isole chiuse, ma dipendono da un intricato sistema di infrastrutture che connette persone, energia e merci (Weber 1922), trova una conferma visiva. Al tempo stesso, emerge evidente la selettività dello sguardo cineamatoriale, che documenta soprattutto innovazioni e costruzioni, evitando la lenta decadenza. In termini metodologici, questa selezione non è un limite ma parte della documentalità oggetto di questo studio: ciò che viene filmato è già ciò che, per una comunità, merita di essere trattenuto e reso visibile. Ciò può essere letto anche come contributo a una linea di ricerca che, considera le infrastrutture (Parks e Starosielski 2015) non soltanto come opere tecniche, ma come sistemi socio-materiali che organizzano territori, tempi e forme della vita quotidiana, rendendo visibili alcune relazioni e occultandone altre. In tale cornice, le riprese amatoriali risultano particolarmente preziose perché intercettano l'infrastruttura nel suo farsi non come icona di progresso, ma come rete praticata, attraversata, abitata. Un ulteriore punto interessante riguarda le opere di manutenzione: la durata dei sistemi tecnici dipende da operazioni continue e spesso invisibili (riparare, sostituire, regolare), che raramente entrano nelle narrazioni celebrative ma possono affiorare, anche indirettamente, nei film amatoriali.

In questo quadro, un gruppo di film dedicati alla costruzione e all'ampliamento di un'azienda avicola mostra come elementi rurali, pratiche del lavoro e simboli della modernizzazione convivano in un medesimo documento visivo, nel quale la cantieristica in cemento e metallo si intreccia con la presenza della famiglia e con scene di vita quotidiana, una mescolanza di temi che i film istituzionali non conoscono ed evitano. È significativo che i cartelli con le date delle riprese siano esibiti dalle figlie e che l'intero nucleo familiare partecipi a vario titolo ai lavori: non si tratta però semplicemente di una domesticazione del cantiere, quanto piuttosto della registrazione di una soglia porosa fra impresa, lavoro e vita quotidiana. In questo senso, tali immagini non coincidono né con i tipici film di famiglia né con il film industriale propriamente detto, ma occupano una posizione intermedia che li rende particolarmente utili per l'archeologia industriale e che mostra quanto le distinzioni tra generi siano spesso fuorvianti. Sono documenti esemplari che testimoniano come certi *home movies* possano essere anche film d'impresa. Nel primo film,<sup>19</sup> le operazioni di cantiere – posizionamento di travi di ferro e cemento mediante gru e betoniere, costruzione delle fondamenta, impalcature di legno per sostenere le colate, saldature delle travi metalliche, completamento del tetto in cemento – costituiscono un inventario visivo delle tecniche e dei materiali; tuttavia, ciò che rende la fonte analiticamente forte è la compresenza di vita familiare e lavoro: un bambino che gioca tra le strutture introduce un contrasto fra intensità del lavoro e momenti di spensieratezza; pause e pasti condivisi fra operai e famiglie mostrano una convivialità che non interrompe il cantiere ma lo socializza e il proseguire delle lavorazioni sotto la pioggia, mentre una donna e un bambino attraversano il cantiere, rende osservabile il labile confine fra lavoro e vita che difficilmente emerge da documenti tecnici. L'insistenza sul cemento, in particolare, va letta come segnale simbolico: la modernizzazione viene resa percepibile come stabilizzazione materiale e come passaggio dal provvisorio al permanente, così che l'opera infrastrutturale appaia, per immagini, come fondazione di un futuro produttivo.

19. Burgenland, 269 Gertraud Gerstweiler Bau Asti 60-1-01.

Il secondo film<sup>20</sup> si concentra sul ciclo produttivo, mostrando raccolta e pulizia delle uova, immagazzinamento, schiusa, arrivo dei pulcini, divisione per sesso, smistamento per la crescita e infine macellazione, con un'attenzione insistita alle macchine che semplificano e standardizzano il lavoro. Qui la descrizione diventa immediatamente interpretativa: la modernizzazione non appare come l'introduzione di tecnologia in astratto, al contrario come redistribuzione pratica di gesti, fatiche e competenze, nella quale la divisione di genere del lavoro – data la manodopera prevalentemente femminile – può essere ricostruita a partire da pratiche osservabili e non solo da dichiarazioni.

Il terzo film,<sup>21</sup> dalla durata di circa tre minuti, si concentra principalmente su momenti familiari: il cantiere appare quasi deserto e un bambino, muovendosi liberamente in questo spazio, ne rivela lo stato di avanzamento. Queste immagini, apparentemente minori, inscrivono la trasformazione infrastrutturale in una dimensione generazionale, rendendo la modernizzazione dei locali della ditta un progetto di continuità. Il bambino, protagonista assoluto del film, incarna il futuro dell'azienda rimarcando, al contempo, il carattere familiare di questo gruppo di filmati in Super 8. La documentalità amatoriale si configura come situata e selettiva: cartografie, registri e delibere comunali consentono di datare e contestualizzare gli interventi, mentre fonti orali guidate dalle immagini permettono di ricostruire percezioni e significati del cambiamento. Ciò che nel film appare familiare diventa un indizio orientativo e ciò che appare tecnico diventa una traccia verificabile, trasformando la prossimità dello sguardo cineamatoriale in un dispositivo di ricerca.

## 8 La cantieristica privata

La cantieristica privata, pur non riguardando direttamente un impianto industriale, è utile perché consente di individuare chiaramente alcune proprietà delle riprese amatoriali: la capacità di registrare soglie, rituali, temporalità e gerarchie del mostrabile che trasformano il costruire in una pratica sociale e memoriale. Proprio per questa ragione, tali film aiutano a definire quale ordine di documentalità le immagini non professionali possono offrire all'archeologia industriale.

Benché esistano centinaia di riprese di questo genere, ragioni di spazio ci impongono di selezionarne solo alcuni esempi. Percentualmente, tuttavia, queste sono indubbiamente le riprese di costruzione maggiormente presenti nei fondi di *home movies*: tra gli anni Settanta e Ottanta, il sogno di una casa di proprietà diventa realtà per molti, che scelgono di documentarne la costruzione. Alcuni cineamatori iniziano il racconto dal picchettamento del lotto e lo concludono con l'arrivo dei nuovi arredi. Il primo film<sup>22</sup> qui analizzato (32') offre un lungo racconto della costruzione di una casa che culmina nella realizzazione del tetto, completato l'8 dicembre 1968. Il fatto che questa fase sia considerata cruciale segnala il passaggio da un cantiere esposto alle intemperie a una casa protetta. Un secondo film<sup>23</sup> (30', marzo 1972) sposta l'attenzione sugli esterni dell'abitazione, registrando la pulitura degli infissi e l'organizzazione del giardino; qui la cinepresa coglie, con delicatezza, le tende che finalmente appese producono un gioco di luci che evoca intimità, e così rende percepibile la transizione dall'edificio in costruzione allo spazio abitato. Un terzo film<sup>24</sup> (28', novembre 1972) insiste sui dettagli del giardino e sull'abbellimento dell'area circostante, mentre siepi e fronde vengono modellate affinché il paesaggio rispecchi l'ordine dell'abitazione. Qui si nota una tensione fra progetto e spontaneità, poiché la natura tende a sottrarsi al controllo e le riprese rendono osservabile un equilibrio instabile fra ordine e disordine. Il quarto film<sup>25</sup> (22', marzo 1983) mostra finalmente, seppure brevemente, gli interni, che appaiono ancora incompiuti. La narrazione visiva privilegia ciò che è condivisibile e pubblicamente presentabile (esterni, giardino, integrazione paesaggistica) lasciando in ombra la dimensione privata. Il quinto film<sup>26</sup> (13', novembre 1983) si chiude con gli

20. Burgenland, 269 Gertraud Gerstweiler Decke Eier Henderl hängen ect-1-01.

21. Burgenland, 269 Gertraud Gerstweiler Waage Bau Verkleidung Tania-1-01.

22. ÖFM, 0802-03-4832 I.

23. ÖFM, 0802-03-4832 II.

24. ÖFM, 0802-03-4832 III.

25. ÖFM, 0802-03-4832 IV.

26. ÖFM, 0801-08-0211 I.

esterni completati e con riprese dall'alto della casa ormai integrata nel paesaggio, confermando che essa viene documentata non soltanto come volume edilizio ma come progetto in armonia con l'ambiente circostante.

Questi film di famiglia mostrano come l'abitare venga inscenato come evento e come memoria: la presenza femminile, rilevante nel materiale, non si riduce a contorno ma contribuisce a costruire atmosfera e socialità del progetto. Il giardino non è semplice decorazione ma luogo di interazioni e di condivisione, nel quale si riflette la trasformazione dall'opera tecnica a uno spazio vissuto. Questi film sono organizzati per soglie: tetto, finestre, tende, giardino, gli esterni sono marcatori di passaggio, mentre gli interni rimangono protetti. Queste fonti sono adatte a ricostruire rituali di completamento, cooperazione informale e ruoli di genere, ma richiedono una triangolazione con pratiche edilizie/catastali, fotografie e testimonianze se si vuole utilizzare il materiale per ricostruire in dettaglio impiantistica, distribuzioni interne o costi. La necessità di una triangolazione, tuttavia, rafforza il punto metodologico del saggio: la selettività non è un difetto, ma una proprietà della fonte che, se resa esplicita, permette di integrare archeologia del costruito e storia sociale delle pratiche.

## 9 Conclusioni

L'utilizzo delle fonti cineamatoriali o videoamatoriali nell'ambito delle ricerche di archeologia industriale può essere, sulla base dei pochi ma significativi esempi qui riportati, una pratica virtuosa. Il cinema d'impresa è stato molto studiato soprattutto negli ultimi decenni,<sup>27</sup> ma pur nella sua estrema varietà, diffusione e differenti risultati esso rimane un prodotto encomiastico, istituzionale, propagandistico. Usare quanto filmato dagli amatori può aprire nuove strade analitiche su alcuni fenomeni oggetto degli studi di archeologia industriale ma i film di famiglia non devono essere utilizzati come documenti per narrare una controstoria (un'idea abbastanza romantica dell'agire dei cineamatori) bensì per acquisire informazioni estranee alle logiche protocollari volute da molti committenti industriali. Questa nuova tipologia di fonti non potrà che rivelarsi utile per ampliare lo spettro dell'analisi sull'archeologia industriale: bisogna comunque essere consapevoli della loro intrinseca diversità rispetto a quelle realizzate su commissione da operatori professionisti. I cineamatori filmano in maniera estemporanea l'inconsueto, per fissare un ricordo personale in cui solo tangenzialmente l'inaugurazione di un nuovo edificio industriale o i lavori di ammodernamento di una strada o di un elettrodotto sono mostrati. I film amatoriali non celebrano ma ricordano: a differenza delle immagini professionali, questi non vogliono tessere le lodi di una ditta ma sono aneddoti filmati. Per questo, nelle riprese amatoriali manca una narrazione che si prolunga nel tempo. Essi sono di norma abbastanza brevi, iniziano e si concludono in pochi minuti, fatta eccezione per le riprese relative alla costruzione della propria abitazione che si protraggono, talvolta, per anni. In mancanza di evidenti pretese estetiche l'unico loro scopo è quello di documentare un avvenimento mentre i film industriali mirano a una comunicazione efficace su produttori e prodotti.<sup>28</sup> Rispetto alle domande poste nell'introduzione, i casi discussi mostrano che le riprese amatoriali illuminano soprattutto la dimensione processuale e situata del costruito: non soltanto l'esito (la fabbrica finita), ma i passaggi intermedi, la temporalità del mutamento, la relazione fra opera e ambiente, e la soglia fra spazio produttivo e vita quotidiana. Tali materiali, inoltre, spostano la documentalità dell'archeologia industriale verso un regime indiziario: la fonte audiovisiva non è una prova ma una traccia che rende osservabili selezioni, punti di vista, priorità che difficilmente emergono dalle fonti istituzionali. Infine, rispetto al tema della triangolazione, i film amatoriali sono più interpretabili quando messi in relazione con documentazione d'impresa, archivi catastali e cittadini come con le testimonianze orali: è in questo montaggio fra fonti che la loro parzialità diventa una risorsa interpretativa, perché consente di interrogare tanto ciò che appare quanto ciò che resta fuori campo.

27. In ambito progettuale si rimanda all'itinerario dedicato al cinema d'impresa e realizzato da Museimpresa, Associazione Archivi e Musei d'Impresa.

28. Intervista con il produttore cinematografico industriale Stefan Engelkamp, in Hediger e Vonderau 2009: 132-141.

## Riferimenti bibliografici

- Accornero, Aris, Uliano Lucas e Giulio Sapelli (1981). *Storia fotografica del lavoro Italia*. Bari: De Donato.
- Amad, Paula (2010). *Counter-Archive: Film, the Everyday, and Albert Kahn's Archives de la Planète*. New York: Columbia University Press.
- Augé, Marc (2008 [1992]). *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*. Milano: Elèuthera.
- Aubert, Michelle e Seguin, Jean-Claude (1996). *La production cinématographique des Frères Lumière*. Parigi: Bibliothèque du film.
- Baghetti, Carlo, Carter, Jim, Marmo, Lorenzo (2021). *Italian Industrial Literature and Film. Perspectives on the Representation of Postwar Labor*. Oxford, United Kingdom: Peter Lang Verlag. <https://doi.org/10.3726/b14497>
- Barth, Walther (1929). 16mm, b&w, silent with new score by Kyle Hamlett, 8:11. Location: Zschornewitz, Germany <https://www.centerforhomemovies.org/dr-walther-barth-fee/> (ultimo accesso 01-03-2026).
- Basilico, Gabriele e Massimo Negri (1989). *Esplorazioni di fabbriche*. Milano: Electa.
- Bigazzi, Duccio (1993). "Gli archivi fotografici e la storia dell'industria". *Archivi e imprese* 8: 3-29.
- Bigazzi, Duccio e Giovanna Ginex (1998). *L'immagine dell'industria lombarda. 1881-1945*. Milano: Silvana.
- Bonfiglio-Dosio, Giorgetta, Carolina Lussana e Luisa Nardi (2020). *Archivio d'impresa. Archivist, storici, heritage manager di fronte al cambiamento*. Roma: Edizioni ANAI.
- Byrne, Robert (2016). "Coming Soon! Lantern Slide Advertising the Archive." In *Films That Sell: Moving Pictures and Advertising*, a cura di Bo Florin, Nico de Klerk e Patrick Vonderau, 223-231. London: Palgrave BFI.
- Caneppele, Paolo (2022). *Sguardi privati: Teorie e prassi del cinema amatoriale*. Milano: Meltemi.
- Cavallotti, Diego (2016). "Geografie del quotidiano: il video amatoriale e la rappresentazione dello spazio." *Cinergie – Il cinema e le altre arti* 5(10): 102-117. <https://doi.org/10.6092/issn.2280-9481/6834>
- Cervini, Alessia e Giacomo Tagliani (2023). "La forma cinematografica del paesaggio: mondo rurale e industria secondo Cecilia Mangini." In *Paesaggio degli autori: cinema e immaginario meridiano*, 47-55. Cosenza: Luigi Pellegrini.
- Chalfen, Richard (1997 [1987]). *Sorrìda, prego! La costruzione visuale della vita quotidiana*. Milano: FrancoAngeli.
- Chiavaroli, Giuseppe (2022). *Industria e fotografia. Il caso della Bottega fotografica Chiolini di Pavia*. Pavia: Univers Editore.
- Coissac, Georges Michel (1925). *Histoire du cinématographe. De ses origines jusqu'à nos jours*. Paris: Cinéopse.
- Colombo, Cesare (1988). *La fabbrica di immagini. L'industria italiana nella fotografia d'autore*. Firenze: Alinari.
- De Luelmo Jareño, José María (2018). "Ways out of the Factory: Readings of a Filmic Metaphor." *L'Atalante* (26): 157-167.
- Desole, Angelo Pietro (2015). *La fotografia industriale Italia 1933-1965*. San Severino Marche: Quinlan.
- Ferraris, Maurizio (2014). *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*. Roma-Bari: Laterza.

- Filippelli, Sara (2012). *Le donne e gli home movies. Il cinema di famiglia come scrittura del sé*. Pisa: ETS.
- Geva, Dan (2021). *A Philosophical History of Documentary 1895-1959*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Gunning, Tom (1997). "Before Documentary: Early Nonfiction Films and the 'View' Aesthetic." In *Uncharted Territory: Essays on Early Nonfiction Film*, a cura di Daan Hertogs e Nico de Klerk, 9-24. Amsterdam: Nederlands Filmmuseum.
- Harrison, Rodney e John Schofield (2010). *After Modernity: Archaeological Approaches to the Contemporary Past*. Oxford: Oxford University Press.
- Hediger, Vinzenz e Patrick Vonderau (2009). *Films That Work: Industrial Film and the Productivity of Media*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Herbert, Frank (2019 [1965]). *Dune*. Roma: Fanucci.
- Iconclass (s.d.). *Iconclass – Multilayered Industrial Building / Factory (47A1)*. [https://iconclass.org/47A\(%2B11\)](https://iconclass.org/47A(%2B11)) (ultimo accesso 16-12-25).
- Iervese, Vittorio (2024). "L'intruso e il triangolo interazionale. Come una foto trovata sovverte l'ordine delle cose." In *Fotografie ritrovate*, a cura di Aurelio Andrighetto e Mauro Zanchi, 31-40. Milano: Postmedia Books.
- Ishizuka, Karen L. e Patricia R. Zimmermann (2008). *Mining the Home Movie: Excavations Histories and Memories*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Lange, Susanne (2004). "History of Style – Industrial Buildings: The Photographs of Bernd and Hilla Becher." In *Grundformen industrieller Bauten (Basic Forms of Industrial Buildings)*, di Bernd e Hilla Becher, 7-18. München: Schirmer/Mosel.
- Lupo, Giuseppe (2023). *La modernità malintesa. Una controstoria dell'industria italiana*. Venezia: Marsilio.
- Maiello, Angela e Giacomo Tagliani (2023). "Mobility and Mediality: Non-fiction Films of the Economic Miracle and the Construction of a Modern Southern Landscape." In *And Yet It Moves! On Cinema, Media and Mobility*, 115-124. Milano: Mimesis.
- Musso, Stefano (2006). "Sguardi sul lavoro." In *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia*, vol. II, *La società posa*, a cura di Giovanni De Luna, Gabriele D'Autilia e Luca Criscenti, 300-357. Torino: Einaudi.
- Niehaus, Michael (2014). "Protokollieren." In *Historisches Wörterbuch des Mediensgebrauchs*, a cura di Heiko Christians, Matthias Bickenbach e Nikolaus Wegmann, 463-481. Köln/Weimar/Wien: Böhlau.
- Odin, Roger (2001). "Il cinema amatoriale." In *Storia del cinema mondiale*, vol. 5, a cura di Gian Piero Brunetta, 319-352. Torino: Einaudi.
- Olsen, Bjørnar, Michael Shanks, Timothy Webmoor e Christopher Witmore (2012). *Archaeology: The Discipline of Things*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Parker, Harry (2023). "'View' and 'Process': Early British Industrial Films and Visual Culture." *Historical Journal of Film, Radio and Television* 43(4): 979-1000. <https://doi.org/10.1080/01439685.2023.2218179>
- Parks, Lisa e Nicole Starosielski (2015). *Signal Traffic: Critical Studies of Media Infrastructures*. Urbana: University of Illinois Press.
- Pinkus, Karen (2021 [2020]). *A fine turno. Lavoro, macchine e vita nel cinema degli anni Sessanta Italia*. Verona: Ombre Corte.
- "Protokollarische Dokumentarfilme" (1974). *Schmalfilm* (4): 104-105.
- Rea, Ermanno (2014). *La dismissione*. Milano: Feltrinelli.

- Salazkina, Masha ed Enrique Fibla-Gutiérrez (a cura di) (2020). *Global Perspectives on Amateur Film Histories and Cultures*. Bloomington: Indiana University Press.
- Schwarz, Angelo (1987). "La fotografia come prodotto e auto rappresentazione della società industriale." In *Memoria dell'industrializzazione. Significati e destino del patrimonio storico-industriale Italia*, a cura di Pier Paolo Poggio e Alberto Garlandini, 313-322. Brescia: Fondazione Luigi Micheletti.
- Shanks, Michael e Connie Svabo (2013). "Archaeology and Photography: A Pragmatology." In *Reclaiming Archaeology: Beyond the Tropes of Modernity*, a cura di Alfredo González-Ruibal, 89-102. London/New York: Routledge.
- Skvirsky, Salomé Aguilera (2020). *The Process Genre: Cinema and the Aesthetic of Labor*. Durham: Duke University Press.
- Staiff, Russell (2015). "Heritage and the Visual Arts." In *The Palgrave Handbook of Contemporary Heritage Research*, a cura di Emma Waterton e Steve Watson, 205-218. London: Palgrave Macmillan.
- Stein, (1912/13). "Die Aufgaben des Kinoamateurs." *Bild und Film* (2): 259-261.
- Tagliani, Giacomo (2022). "The shape of energy: fuels and modernity the Italian industrial imagery of the 1950s." *Cinema e Storia* 11: 219-234.
- Toulmin, Vanessa (2001). "Local Films for Local People: Travelling Showmen and the Production of Local Films Great Britain, 1900-1902." *Film History* 13(2): 118-137.
- Vallega, Adalberto (2008). *Fondamenti di geosemiotica*. Roma: Società Geografica Italiana (Memorie della Società Geografica Italiana, vol. LXXXIV).
- Waterton, Emma e Steve Watson (2015). *The Palgrave Handbook of Contemporary Heritage Research*. London: Palgrave Macmillan.
- Weber, Alfred (1922 [1909]). *Über den Standort der Industrien. Reine Theorie des Standorts*. Tubinga: J. C. B. Mohr.

**Paolo Caneppele** – Österreichisches Filmmuseum - Austrian Film Museum Wien (Austria)

✉ <https://orcid.org/0009-0006-9957-7548> | ✉ [p.caneppele@filmmuseum.at](mailto:p.caneppele@filmmuseum.at)

Paolo Caneppele, archivist, PhD in modern history, PhD in art and cultural studies. Head of non-film collections at the Austrian Film Museum in Vienna. Teaching activities at the universities of Udine, Linz, Vienna, Cattolica in Milan and the Centro Sperimentale di Cinematografia in Rome. He has published studies on film spectacle, censorship, methodology and sources of film historiography, home movies, local film history and the relationship between film, visual arts, literature and advertising.

**Giuseppe Chiavaroli** – Università di Modena e Reggio Emilia (Italy)

✉ <https://orcid.org/0009-0007-8260-1174> | ✉ [giuseppe.chiavaroli@unimore.it](mailto:giuseppe.chiavaroli@unimore.it)

Giuseppe Chiavaroli is a PhD student in Humanities, Technology and Society at the University of Modena and Reggio Emilia (partners Collegio S. Carlo in Modena, Almo Collegio Borromeo in Pavia; tutor Luca Stefanelli). His main research interests concern the relationship between photographic images and literary memory, industrial archaeology as corporate heritage, and the archival organisation of the active and disused national industrial heritage from the photographic traces of local photographers' workshops and home movies. He has published the volumes *Industria e Fotografia. Il caso della Bottega Fotografica Chiolini di Pavia* (2022) and, with Claudia Trentani, *Luigi Trentani. Fotografo. Tecnica e creazione per la Pavia del Novecento* (2023).