

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento di Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e
della musica

Corso di laurea in Storia e tutela dei Beni artistici e Musicali

Tesi di laurea Triennale

Album fotografici di famiglia, un'espressione concettuale

Family photo albums, a conceptual expression

Relatore

Prof. **Zotti Minici Carlo Alberto**

Laureanda: Tridello Federica

Matricola: 1176826

Anno Accademico 2021\2022

A Teresa, alla sua memoria.

Indice

Introduzione	5
---------------------------	---

CAPITOLO I

La cultura fotografica: dalle origini al filone Concettuale e Narrative

1.1.Fotografia, società e costume	9
1.2.Il concettuale nel fotografico e i suoi protagonisti	14
1.3.La Narrative art: Proust e Joyce, uso Destrutturante della memoria ed Epifanizzazione del quotidiano	19
1.4.I percorsi familiari e i protagonisti della Narrative art	22

CAPITOLO II

Le fotografie nel contesto familiare

2.1.Altarini e raccolte, i testimoni della memoria	39
2.2.Le fotografie di famiglia (e non solo) nel corso del tempo	45
2.3.Il linguaggio fotografico secondo Roland Barthes: <i>Studium</i> e <i>Punctum</i>	52

CAPITOLO III

Tramutazione artistica di un oggetto d'uso comune (l'album fotografico)

3.1.Rappresentazione familiare ed Espressione artistica: il connubio perfetto per una narrazione concettuale	67
--	----

3.2.Un Album di famiglia universale: dall’esposizione fotografica di Edward Steichen alla mostra della FIAF sulle famiglie italiane.....	72
3.3.Dai primissimi album alle raccolte digitali: Come gli album fotografici d’epoca nel corso del tempo possono acquisire valore storico e artistico.....	88
Conclusione	97
Bibliografia.....	101
Sitografia	103
Ringraziamenti.....	105

Introduzione

Al principio di questo studio, vi è l'analisi dell'influenza della memoria fotografica all'interno del contesto domestico, applicato alla sfera concettuale in ambito artistico e culturale.

Nel particolare, si andrà ad analizzare come i principali esponenti dei progetti di arte Narrative e Concettuale in fotografia, abbiano realizzato concretamente un esempio su campo di ciò che nel quotidiano viene esposto tra le mura domestiche fra scaffali e librerie, all'interno di album fotografici e cornici.

Le motivazioni legate alla scelta dell'argomento, sono legate in primo luogo all'interesse per l'osservazione critica e la curiosità legata alle fotografie e le immagini del passato, inoltre per poter approfondire l'universo fotografico da un punto di vista più centralizzato, creandone un collegamento tra il contesto artistico e storico.

L'obiettivo della tesi è evidenziare come, soprattutto nel corso del XX° secolo, la fotografia abbia sperimentato dal punto di vista etnografico un percorso comune, che ha coinvolto famiglie e gruppi famigliari di diversa origine, (spesso) etnia e posizione sociale, con la creazione di album, fotografie e filmini realizzati come ricordo del proprio passato, mutando questi oggetti nel corso del tempo in veri e propri tesori di famiglia che all'interno di tali fotografie rappresentano passaggi fondamentali della vita dei singoli individui in modo ritmato e rituale, racchiudendo un potenziale artistico da *Objet trouvé* e feticcio del passato analogico che sta pian piano ritornando in voga ma, quasi del tutto rimpiazzato dal digitale.

Accostando questi cimeli legati alla sfera domestica alle opere d'arte contemporanea fotografica, si andrà a riconoscere le caratteristiche che li accomunano, verificandone il medesimo filo conduttore legato attraverso la modalità di narrazione.

La tesi è suddivisa in tre capitoli:

Il primo capitolo occupa lo spazio principale e più rilevante, poiché tratta due argomenti che si intrecciano tra loro, ovvero la fotografia nel contesto culturale e l'impronta di impatto che ha avuto nel corso del tempo nella società e nell'arte, legata ai precursori della Narrative Art e Concettuale, andando a sottolineare quali sono gli aspetti legati alla cultura e conservazione della memoria. In questo capitolo, si farà inoltre riferimento principalmente a studi ed osservazioni di alcuni autori quali Susan Sontag per

quanto riguarda il rapporto tra fotografia e società, per potersi così addentrare nell' ambito domestico e di Claudio Marra per il rapporto arte e fotografia nel corso del Novecento, con dei contenuti teorici trattati durante il corso di Storia e tecnica della fotografia dell'Università degli studi di Padova, tenuto dalla docente Federica Stevanin nell'anno Accademico 2020, in cui vengono approfonditi alcuni aspetti legati allo studio dell'Arte Narrative e del Concettuale fotografico.

Il secondo capitolo, dal generale si concentrerà più sul particolare, si arriverà ad analizzare il succo del discorso riguardante le fotografie di famiglia e l'importanza rivestita da queste ultime dall'origine fino ai nostri tempi, facendo riferimento alla ricerca etnografico-culturale di Fabio Dei e Silvia Bernardi, ed in particolare focalizzandosi nella sezione finale, sull'analisi del linguaggio fotografico, approfondita attraverso gli studi di Roland Barthes nel suo testo *La camera chiara*.

Il terzo capitolo invece, porterà in luce punti di vista ed esempi pratici della rilevanza di questi oggetti come "monumenti fotografici", il loro valore acquisito nel tempo e come le recenti raccolte digitali abbiano sovvertito i canoni di conservazione delle memorie fotografiche, ma porrà anche l'attenzione sui principali progetti che hanno presentato l'idea della famiglia da un punto di vista globale, concettuale ed idealistico, espresso mediante le fotografie, come la mostra fotografica di Edward Steichen *The family of man* e il progetto di Federazione Italiana Associazioni Fotografiche (FIAF) che nel 2018 presentò una mostra dedicata alle famiglie degli italiani. Per arrivare poi, infine, a porre l'attenzione su alcune fotografie estratte da album di famiglia, ed analizzandone il linguaggio fotografico di impronta concettuale contenuto al loro interno.

Attraverso questo approfondimento si potrà verificare ciò che sarà esposto in conclusione, analizzando non solo dal punto di vista storico-culturale l'evoluzione del fenomeno fotografico in ambito familiare, ma anche l'impatto artistico che, come ogni espressione di arte contemporanea, può far riferimento e prendere ispirazione dalle scelte e abitudini peculiari della nostra società.

CAPITOLO I

La cultura fotografica: dalle origini al filone Concettuale e *Narrative*

1.1 Fotografia, società e costume

“Ogni fotografia è un *memento mori*. Fare una fotografia significa partecipare della mortalità, della vulnerabilità e della mutabilità di un'altra persona”¹

Nel 1826 Nicéphore Niépce impresso attraverso l'esposizione della luce solare, l'immagine della veduta della sua finestra a Le Gras, attraverso una tecnica chiamata Eliografia, strappando alla storia la prima copia della realtà così com'era

Niepce purtroppo, morendo nel 1833 non riuscì a brevettare questa tecnica e colui che fu in grado di perfezionare tali studi fu Louis-Jacques-Mandé Daguerre che a seguito di vari tentativi ed esperimenti con l'esposizione alla luce solare di una lastra di rame argentato inserita nella camera oscura, riuscì a fotografare un'immagine ben nitida, il “*Boulevard du Temple*” (Fig. 1.1), nella quale si scorge, per la prima volta nella storia, una figura umana, un Parigino che rimase fermo nella stessa posizione a tal punto da riuscire a completare il ciclo della preparazione dell'immagine. Grazie al fisico e astronomo francese Jean François Dominique Arago, che patrocinò la scoperta di Daguerre, il 7 gennaio 1839 ad una storica seduta dell'accademia delle scienze di Parigi, annunciò al mondo la nascita della fotografia, da quel momento di fotografare non ci si fermò più.

¹ Susan Sontag, *Sulla fotografia, Realtà e immagine nella nostra società*, Piccola biblioteca Einaudi, 2004, p 15



Figura 1.1 Louis- Jacques- Mandè Daguerre, Boulevard du Temple, 1839

L'invenzione della fotografia ebbe, nell'800, una fama spettacolare, contrastata da differenti opinioni, tra chi la considerava una sventura per la pittura e chi come Jacques Louis David si rammaricava della sua tardiva invenzione.

Essa si fece spazio nel turbinio della società dell'epoca in fermento, come quella parigina, il successo fu immediato, venne utilizzata dapprima con lo scopo di documentare la realtà, in seguito come modalità della rappresentazione dell'arte, della storia e della natura, fino a divenire la fotografia stessa oggetto artistico, che al pari del dipinto riusciva a far uscire emozioni e reazioni, con la differenza però dell'assenza della firma dell'artista (che avrebbe suscitato cattivo gusto) e un tempo di esposizione decisamente minore rispetto alle realizzazioni dei ritratti, novità che in campo di rappresentanza politica fu fondamentale.

Entrando poi nelle case della gente comune attraverso i primi strumenti, dai Dagherrotipi fino ad arrivare alle più recenti Compact, le foto cominciarono pian piano a far parte della quotidianità, divennero vere e proprie testimonianze di storie di ogni giorno, capaci di imprimere, a discapito del tempo, l'animo degli esseri umani e ricavandone poi delle storie, scandite dalle foto dei vari avvenimenti importanti della vita degli individui.

Nel gruppo familiare soprattutto, acquisirono fin dal principio un'importanza rilevante, attraverso un costante rituale: la fotografia in questo caso viene definita come un "rito sociale, ma anche come un rito dell'angoscia e uno strumento di potere. Conservare il ricordo delle gesta dei singoli individui, intesi come membri di una famiglia (o di qualche altro gruppo), è la più antica utilizzazione popolare della fotografia. [...] Le macchine fotografiche accompagnano la vita della famiglia"², si deduce come essa sia divenuta un elemento fondamentale per la quotidianità e la documentazione degli episodi della vita, mentre prima nessuno era a conoscenza dell'aspetto fisico e tratti della propria infanzia o della giovinezza dei propri genitori, con l'introduzione della fotografia in ambito domestico fu dunque possibile catturare anche un singolo attimo di passato, racchiuso in una piccola immagine, celando per sempre in segreto le sensazioni regalate da quel momento.

Se si presta attenzione alle fotografie di una qualsiasi famiglia, ci si potrà accorgere che l'impostazione è il più delle volte sempre la stessa, in un ritmo scandito da eventi comuni come le nascite, i compleanni, i matrimoni, la prima comunione o la laurea dei figli, racchiudendo nell'insieme l'invito a ricordare ed immortalare uno spazio e tempo statici, custoditi in raccolte o incorniciati come soprammobili, diventando quasi come oggetti di culto, sipari del passato, intermezzi di giovinezza e momenti andati che si affacciano nel presente, a ricordare che gli esseri umani esistono anche grazie a quel che sono stati prima.

Quel "prima" in questo caso, è fondamentale, nel momento in cui è la nostalgia a far da padrone, il presente perde d'interesse, ci si concentra piuttosto su quelle vecchie foto, della propria infanzia o dei propri genitori o nonni, e la mente conduce ad un passato idilliaco e surreale in patina Lomo, quando invece il periodo ideale che un singolo scatto dovrebbe rappresentare il più delle volte non corrisponde, altro non è che frutto della fantasia della singola persona, che vede, osserva e percepisce quelle foto come "oggetto del passato consumabile", collezionare le fotografie diventa difatti un montaggio e un'abbreviazione surrealista della storia, "esse sono senz'altro dei manufatti il quale

² ibid

fascino deriva da un mondo di relitti fotografici, che sembrano avere uno status di oggetti trovati, di ‘fette di mondo non premeditate’³.

Anche se rovinate, le fotografie acquisiscono la bellezza tipica del tempo, ed è forse questo che ne accentua l’unicità, non rappresentano altro che reliquie, informazioni del piccolo mondo della sfera familiare o, come afferma Susan Sontag: “oggetti d’antiquariato istantanei”, capaci però di imprimere per sempre la figura di una persona durante la sua gioventù, afferrando quel singolo lasso di tempo prima che esso invecchi anche solo di un secondo, riconfermandoci perciò che ogni cosa è soggetta a caducità.

Roland Barthes nel primo capitolo del suo “la Camera Chiara” spiegò di essere colto di fronte alla foto dell’ultimo fratello di Napoleone da un desiderio “ontologico”, voleva sostanzialmente comprendere cosa rendesse unica quella foto e cosa la distinguesse dalla “comunità delle immagini”, nel suo subconscio tale desiderio aveva radici profonde, voleva difatti assicurarsi che la Fotografia esistesse non tanto concretamente quanto nella sua specialità e genialità, “ si direbbe” scrisse “che la Fotografia porti sempre il suo referente con se, tutti e due contrassegnati dalla medesima immobilità amorosa o funebre, proprio in seno al mondo in movimento”⁴, è infatti bene ricordare inoltre che le fotografie del passato stesse possono essere considerate pezzi unici, unico riferimento del tempo lontano che raramente poteva essere replicato in più copie rispetto ad oggi e molte di queste infatti, sono purtroppo andate perdute o danneggiate.

Oltre al notevole sviluppo sociale che la fotografia portò è importante considerarne il suo avvicinamento all’arte e soprattutto della fotografia come arte, come si è accennato in precedenza, fin dall’Ottocento vi fu una notevole sperimentazione artistica: dai *Tableau Vivant* di Oscar Gustav Rejlander, ai travestimenti della Contessa di Castiglione o alle ispirazioni alla corrente Preraffaellita in pittura di Julia Margaret Cameron, ma ancor prima colui che fu in grado di anticipare in una singola rappresentazione fotografica un concetto fu Hippolyte Bayard, con il suo “Autoritratto in figura di annegato” (Fig. 1.2) del 1840, anno successivo alla dichiarata scoperta della fotografia.

Bayard fu in grado di mettere in scena la propria morte per suicidio sulla Senna e tale immagine lo avrebbe dovuto confermare pubblicamente; egli, infatti faceva parte di coloro i quali stavano lavorando allo studio dell’invenzione del procedimento fotografico

³ “Di conseguenza approfittano contemporaneamente del prestigio dell’arte e della magia del reale. Sono nubi di fantasia e pillole d’informazione.” *Ivi. cit.* p 61

⁴ Roland Barthes, *La Camera Chiara*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2003

e le sue ricerche non erano state considerate a dovere dal Governo francese poiché non dovevano intralciare il neonato brevetto del Dagherrotipo.



Figura 1.2 Hippolyte Bayard, *Autoritratto in figura di annegato*, 1840

La messa in scena della sua morte, che apparentemente doveva sembrare essere stata documentata da un responsabile della pubblica sicurezza, aveva quindi, secondo lo scopo di Bayard, una funzione di vendetta nei confronti di chi non l'aveva preso in considerazione, creando quindi il primo falso fotografico, Bayard può dunque considerarsi un antecedente sperimentatore della *Body art* ma soprattutto di quel concettuale fotografico che farà capolino un secolo più tardi.⁵

⁵ Federica Muzzarelli, *l'Invenzione del fotografico*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2014

1.2 Il Concettuale nel fotografico e i suoi protagonisti

«Una fotografia non è un caso, è un concetto»⁶

Possono le foto domestiche essere espressione artistica? Per arrivare al punto focale di questo argomento, sarà fondamentale dapprima parlare di una tendenza che segnò il Novecento ovvero l'Arte concettuale, citata in precedenza, che ha posto le basi della fotografia contemporanea

Come è noto, a seguito della neonata fotografia ottocentesca, il XX° secolo vide nascere numerose correnti, è stato difatti un lungo periodo in cui la sperimentazione artistica in fotografia fu veramente concentrata ed in cui si lavorò sul significato intrinseco delle opere.

Per arte Concettuale si intende quella corrente artistica che si sviluppò dalla metà degli anni Sessanta e proseguì per tutti gli anni Settanta del Novecento, comprendente un tipo di costruzione artistica che va al di là dell'aspetto puramente estetico dell'opera d'arte, si concentra piuttosto su una ricerca di ordine ideale e teoretico, appunto sullo schema concettuale e costruttivo che determina l'opera d'arte. Essa si libera dalla sottomissione al materiale volgendosi prevalentemente alla progettazione e all'ideazione di un'opera, alla concettualizzazione di un'immagine,⁷ in fotografia rivestì un'importanza fondamentale, mediante le foto, l'arte concettuale all'epoca venne utilizzata per esprimere molteplici stili, come ad esempio la *Body art* e l'uso del corpo a scopo performativo, dove però non viene testimoniato l'atto fisico come arte, bensì l'immagine fotografica stessa, che in questo modo diviene opera d'arte.

L'oggetto che per primo nella storia può considerarsi Concettuale fu realizzato molto prima che nascesse la corrente stessa, si tratta dell'orinatoio di Marcel Duchamp, denominato "Fontana" (Fig. 1.3), che egli presentò per la prima volta all'*Armory Show* di New York nel 1917 -di cui oggi ci rimangono solo una serie di fotografie di Alfred Stieglitz- a cui Duchamp pone una significativa firma: "*E.Mutt 1917*" attribuibile al produttore dell'orinatoio. La particolarità che sta alla base dell'opera, è la collocazione "errata" di essa, l'intenzione dell'artista era di sottrarre l'oggetto dal suo uso abituale e

⁶ Sontag, *Sulla Fotografia*, op. cit. p 101

⁷ Alla voce "Concettuale, arte", Enciclopedia Treccani

collocarlo nell'inusuale, creandone la decontestualizzazione, ciò che inoltre porta ad interrogarsi su questo oggetto è la sua posizione a sua volta insolita, Duchamp infatti rovescia l'opera in modo tale che essa non risulti più come di consueto un orinatoio, ma assomigli ad una fontana, lo scopo di presentare tale opera fu anche quello che poi ottenne, ovvero stimolare reazioni negative da parte del pubblico e spingere l'osservatore ad interrogarsi sul soggetto.



Figure 1.3, Marcel Duchamp, *Fontana*, 1917, foto di Alfred Stieglitz

L'influenza che rivestì l'opera *Fontana* per il nuovo secolo portò alla creazione di altrettanti soggetti artistici con intenzioni simili e diede inizio ad altre presentazioni di oggetti trovati di cui in seguito anche le fotografie faranno parte.

Nel caso del concettuale in fotografia infatti, l'atto artistico che si viene a creare avviene molto prima che la macchina fotografica o qualsiasi altro strumento sia pronto per immortalare l'immagine stabilita, dapprima, per creare una foto concetto, bisogna quindi procedere con la creazione dell'idea⁸, che si può paragonare a quello che avviene quando

⁸ Charlotte Cotton, traduzione di Maria Viridis, *La fotografia come arte contemporanea*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2010, p 21

si scatta una foto con i soggetti della propria famiglia, o comunque quando nel quotidiano ci si concentra a premeditare un'immagine da immortalare.

Parlando del Novecento, un suo decennio che si può considerare pienamente completo di queste sperimentazioni artistiche fu quello degli anni '70, periodo in cui si assiste ad un ribaltamento della precedente forma di “fotografia come arte” in “arte come fotografia”⁹, comprendere questo fenomeno è fondamentale, non si assiste più come di consueto alla centralità della pittura in arte, ma “è l'arte stessa ad uscire dalle proprie stanze sostituendo il monopolio della pittura con una serie di identità che ricalcano le medesime categorie poste in gioco dal *medium* fotografico”¹⁰; ci si può aspettare tale considerazione in quanto, in un periodo ricco di controversie e stravolgimenti culturali, era necessario un cambiamento che portasse ad una sperimentazione in campo artistico differente. In tal senso le Neoavanguardie che segnarono gli anni '70 furono la *Body art*, *Narrative art* e *Conceptual art*.

Vale la pena cominciare a parlare dell'artista i quali critici ritengono sia l'esponente dell'arte Concettuale, ovvero Joseph Kosuth con *One and three chairs* (Fig. 1.4), opera del 1965 conservata al Moma di New York. Alla radice dell'opera vi è un'analisi di realtà e della sua rappresentazione attraverso un lavoro linguistico e semiotico; la sedia, fisicamente è una sola, ma il suo concetto viene ribadito 3 volte, la prima con l'esposizione dell'oggetto, la seconda con una foto in bianco e nero che rappresenta lo scatto della sedia stessa e la terza è la descrizione della parola “sedia” estrapolata da dizionario, bisogna riconoscerne il lavoro tautologico, che comprende un significato triplice, Kosuth in qualche modo spinge l'osservatore a ragionare sulle 3 modalità di rappresentazione della realtà attraverso un'installazione tridimensionale dell'oggetto, porta ad indagare l'utilizzo del linguaggio per definire un singolo elemento.

⁹ Claudio Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Bruno Mondadori, 2012, p 189

¹⁰ Ibid.



Figura 1.4 Joseph Kosuth, *One and three chairs*, 1945

La particolarità dell'esposizione sta proprio nell'utilizzo dello spazio per far comprendere la natura di questi elementi che vengono posti dall'artista in "cortocircuito logico-linguistico"¹¹ fra loro, in questo caso la fotografia è portata a dimostrare la sua condizione di artificialità, proprio perché viene in questo caso utilizzata per essere paragonata alla realtà, essa diviene dunque la traccia indicale dell'oggetto stesso, inoltre non vi è nemmeno bisogno della spiegazione dell'opera perché vi è compresa all'interno, aprendo ad una possibile discussione nei confronti del pubblico l'insieme fa comprendere dunque chiaramente a chi osserva che queste tre forme fra loro sono comunicanti e il legame tra i tre oggetti è concettuale e declinato sull'idea di "sedia".¹²

Un'altra figura importante per la sfera concettuale è il fotografo italiano Ugo Mulas, celebre per i suoi numerosi *Happenings* realizzati tra gli anni '60 e '70, rispetto all'elaborazione semiotica di Kosuth, quella di Mulas è diversa, improntata più sulla rappresentazione delle fasi di lavorazione di un progetto o di un'opera d'arte, un esempio ne è il suo lavoro *L'attesa*, in cui egli rappresenta le fasi di preparazione su tela dei celebri tagli dell'amico Fontana, cui egli descrive nel suo libro *la Fotografia*: "Fino a quel momento l'avevo fotografato e basta, ora volevo finalmente riuscire a capire cosa facesse. Forse fu la presenza di un quadro bianco, grande, con un solo taglio, appena finito. Quel

¹¹ *Ivi*, p 218

¹² <https://www.analisedellopera.it/>

quadro mi fece capire che l'operazione mentale di Fontana era assai più complessa e il gesto conclusivo non la rivelava che in parte"¹³, si può dedurre che egli potrebbe non essere stato interessato al progetto finito, bell'e pronto, ma a tutta la meticolosa attenzione che vi sta dietro, narrando fotograficamente l'attenzione ai dettagli dei singoli gesti ma anche, nel caso di altri suoi progetti, nella ricerca laboratoriale e nelle analisi delle reazioni chimiche, come in *Verifiche*, datato 1973, in cui Mulas compie analizzando in modo sistemico tutti gli elementi costitutivi del ritratto fotografico, in qualche modo omaggiando il dimenticato Niepce e stilando un indice di tutti i componenti base per la realizzazione di un singolo fotogramma.



Figura 1.5 Ugo Mulas, *L'attesa, foto a Lucio Fontana*, 1964

Questo percorso degli artisti del Concettuale, si colloca in un periodo di tempo in cui seguiranno poi altre Neoavanguardie, ma la particolarità di questa corrente sta proprio nel saper sintetizzare in una singola opera significati intrinseci, legati anche ad oggetti di uso comune come nel caso di Koshut o delle tematiche del quotidiano, ciò che interessa comprendere in questo studio però, è come questa corrente possa giocare sulla memoria; i ricordi più profondi infatti, conservati in essa come uno scrigno prezioso, sono disposti in modo sequenziale, ordinati in modo tale da poter essere selezionati a piacimento, come se si trattasse di un lungo racconto fotografico e una delle nuove correnti che si affiancarono al Concettuale di quegli anni e che corrisponde alla descrizione sopra citata è la *Narrative Art*.

¹³ Ugo Mulas, *La Fotografia*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1973

1.3 La Narrative art: Proust e Joyce, uso Destrutturante della memoria ed Epifanizzazione del quotidiano

Per arte *Narrative* si intende la tendenza artistica internazionale di ambito Concettuale che si formò negli anni Settanta del Novecento, in grado di sfruttare la componente narrativa all'interno del linguaggio artistico, gli artisti infatti operavano su due livelli, ovvero l'immagine fotografica e il testo scritto, da cui prendeva vita una narrazione carica di valenze emotive concettuali ed aspetti della realtà non scontati.

Una sperimentazione antenata e spesso accostata alla Narrative è la pratica dei *Tableau vivant* di metà Ottocento, in cui però l'immagine era chiaramente isolata rispetto alla sequenza di fotografie che veniva rappresentata a metà del XX° secolo¹⁴ (vedi riviste illustrate, fotoromanzi ecc.) e da cui poi la Narrative farà capolino.

Essa potrebbe essere definita un'arte che si lega ai sensi dell'essere umano, proprio come affermava il fotografo Narrative Italiano Franco Vaccari:

Lo spazio mentale della Narrative Art è quello incerto, ma pieno di fermenti, dove non esistono ancora configurazioni stabili, formulazioni esplicite, concetti definiti, ma dove è possibile cogliere questi elementi allo stato nascente. La Narrative Art è una pratica del senso e si applica a realtà fugaci, mobili, sconcertanti e ambigue, che non si prestano alla misura precisa, al calcolo esatto, al ragionamento rigoroso.¹⁵

Essendo inoltre profondamente legata alla radice concettuale, si può notare come l'arte Narrative sia pregnante di significati intrinseci, alla quale sta proprio allo spettatore analizzare e scoprirne il nesso logico, essa è stata suddivisa in due principali filoni, i cui nomi derivano da due grandi letterati e scrittori: il francese *Marcel Proust* e l'irlandese *James Joyce*, creando dunque il versante Proustiano e il versante Joyciano.

Il primo versante, Proustiano, vede alla base del ragionamento, la destrutturazione della memoria che si collocava precisamente nell'episodio del primo libro dell'opera di Proust "*Strada di Swann*" all'interno di "*Alla ricerca del tempo perduto*" in cui egli, mangiando una *Madeleine*, ritornò con la mente ai ricordi dell'infanzia attraverso il gusto e l'olfatto, sentendo il profumo di quel biscotto. Proust afferma infatti che non si può

¹⁴ Charlotte Cotton, Marie Viridis, *La Fotografia come arte contemporanea*, Einaudi, Torino 2010, p 53

¹⁵ Franco Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, (1979) Torino Einaudi, 2011, p 57

possedere il presente, ma solo il passato¹⁶, motivo per la quale questo suo ricordo lo lasciò trasportare involontariamente in ciò che è stato, appunto nel tempo perduto della fanciullezza, quella dei giorni trascorsi dagli zii a Combray, la *Madeleine*, il cui sapore fino ad allora era rimasto nascosto nella sua memoria, gli ricordò momenti felici e spensierati:

La vista della piccola madeleine, non mi aveva ricordato nulla prima che ne sentissi il sapore; forse perché spesso dopo di allora ne avevo viste altre, senza mai mangiarle, sui ripiani dei pasticceri e la loro immagine si era staccata da quei giorni di Combray per legarsi ad altri più recenti, forse perché, di ricordi abbandonati per così lungo tempo nella memoria, niente sopravviveva. [...] Ma quando di un lontano passato non rimane più nulla [...] l'odore e il sapore permangono ancora a lungo, come anime, a ricordare, ad attendere, a sperare, sulla rovina di tutto, a sorreggere senza tremare l'immenso edificio del ricordo.¹⁷

Un oggetto dell'infanzia o una fotografia, dopo tutto, possono possedere la medesima capacità di quella *Madeleine*, le cui sensazioni descritte da Proust hanno il potere di rievocare uno o più ricordi passati, di un contesto il più delle volte felice e idilliaco, perduto o meglio, conservato segretamente negli angoli più remoti della memoria.

Il secondo versante, Joyciano, vede al contrario l'incisiva azione dell'Epifania, cioè il processo attraverso il quale si ha un improvviso momento di illuminazione interiore in cui l'uomo prende coscienza della realtà, nel quale anche il quotidiano può svelare una sorta di "natura nascosta".

Nel caso della destrutturazione, in cui appunto si assiste alla narrazione di memoria, il più delle volte legata ad un ricordo in particolare possibilmente descrivibile come un "tempo ritrovato" attraverso i sensi, in questo caso la fotografia acquisisce un ruolo di primo piano, è interessante evidenziare come essa possa creare una memoria profonda, di tipo fotografico che porta a ripristinare il passato, per poter mettere in discussione in modo critico le acquisizioni del presente in modo tale da poterne riscattare le forme e i relativi tempi di esecuzione, potendo così abbattere "l'azione repressiva e censoria esercitata dalla ragione".¹⁸

¹⁶ Sontag, *Sulla Fotografia*, op. cit. p 141

¹⁷ Marcel Proust, *Alla Ricerca del tempo perduto, Dalla Parte di Swann*, Mondadori, Oscar Moderni Baobab, Milano, 2014, cit. p 34.

¹⁸ Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento*, op. cit. pp. 210-211

Infatti fu proprio Joyce che per la prima volta scrisse le sue “Epifanie”, ovvero una serie di brevi componimenti incentrati sull’idea della narrazione fulminante o dello stravolgimento di una condizione apparentemente normale, che però acquisisce straordinarietà grazie ad un preciso dettaglio capace di evidenziarla¹⁹ e folgorare il lettore o l’osservatore con una improvvisa illuminazione che sorprende durante lo svolgimento di una azione o situazione ordinaria.

Il particolare che riporta al tempo remoto può essere anche ritrovabile negli oggetti dimenticati del passato, facendo in modo che essi, nonostante inanimati, possano riprendere simbolicamente vita e il più delle volte questo può avvenire nelle foto della propria infanzia, quindi di un tempo già vissuto, questo caso fu sperimentato dagli artisti del filone proustiano della Narrative art.

¹⁹ James Joyce, testi di Carlo Avolio, Vittorio Giacomini e Enrico Terrinoni, *Epifanie*, Racconti edizioni, 2021, pp. 20 -21

1.4 I percorsi familiari e i protagonisti della Narrative art

Come si è avuto modo di analizzare, questi due filoni Narrative comprendono a loro volta i punti di vista e i progetti di quegli artisti che si sono orientati sul primo e il secondo versante.

Per capire come questo loro percorso si affacci sulle tematiche di narrazione e rappresentazione familiare in fotografia è opportuno dapprima comprenderne l'orientamento sull'uso della memoria.

Sul versante Destrutturante, di cui si è compreso l'uso volto ad un recupero del passato che può manifestarsi attraverso i sensi, in prima linea vi è l'artista e fotografo francese *Christian Boltanski* (1944-2021), a sua volta devoto alla ricerca del connazionale Proust,²⁰ una delle sue opere più importanti, realizzata nel 1969 in forma di libriccino ed intitolata "*Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance*" (Fig. 1.6) vede nel primo fotogramma del 1946, lo stesso Boltanski bambino mentre sta giocando con dei cubetti di legno, la seconda fotografia vede invece gli stessi cubetti ritrovati dall'artista in quello stesso anno (1969), si può dunque comprendere come a distanza di molti anni, le due foto mostrino un profondo abisso temporale e ciò che ne rimane, ovvero quelli che lui chiamava "reperiti", della propria infanzia, chiaro esempio di oggetti ritrovati.

²⁰ Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento op. cit.*, p 209



Figura 1.6 Christian Boltanski, *Recherche et présentation de tout cest qui reste de mon enfance*, 1969

L'opera, si potrebbe definire “fin troppo scolastica” per un'applicazione della poetica Proustiana, ma a sua volta capace di risaltare e recuperare il “tempo perduto”, ai cubetti infatti, viene attribuita la stessa funzione della *madeleine*, con l'eccezione dell'accensione della memoria che viene ricondotta attraverso la vista, riaprendo improvvisamente scenari occultati e rimossi dagli obblighi imposti dal quotidiano.²¹

Del 1968 invece è l'opera “*Christian Boltanski a 5 ans 3 mois de distance*”, (Fig. 1.7) oggetto concettuale per eccellenza, in cui viene rappresentato l'artista stesso in 2 fototessere, capaci di evidenziare i cambiamenti fisiognomici del volto della persona, la presenza della didascalia inoltre permette di analizzare in senso concettuale i tratti del volto dell'artista che si modificano durante il passare naturale del tempo e dunque anche nella sua vita stessa, la quale però si presentano invisibili a chi osserva

²¹ *Ivi*, p. 210



Figura 1.7 Christian Boltanski a 5 ans 3 mois de distance, 1968

Sempre dello stesso artista, di concetto puramente proustiano appare anche l'opera "*L'Appartement de la rue Vaugirard*" (Fig. 1.8) del 1973, in questo lavoro egli procede attraverso una ricostruzione fotografica delle stanze dell'abitazione, nove immagini accompagnate dai testi in cui egli guida l'osservatore "nell'affettuosa ricognizione di un appartamento, che le immagini mostrano vuoto e disadorno, ma le parole ci suggeriscono invece ancora animato da presenze familiari",²² quel che Marra intende spiegare è come le tracce del passato che riportano a ricordi familiari (quasi come se all'interno dell'appartamento vi fosse la stessa sensazione di Proust in "ritorno a Combray"), possano creare in fotografia una sorta di "narrazione di memoria", in grado però di impedire che trasformi gli osservatori in incantati e nostalgici di una condizione idilliaca ormai non più raggiungibile.

²² *Ibid*

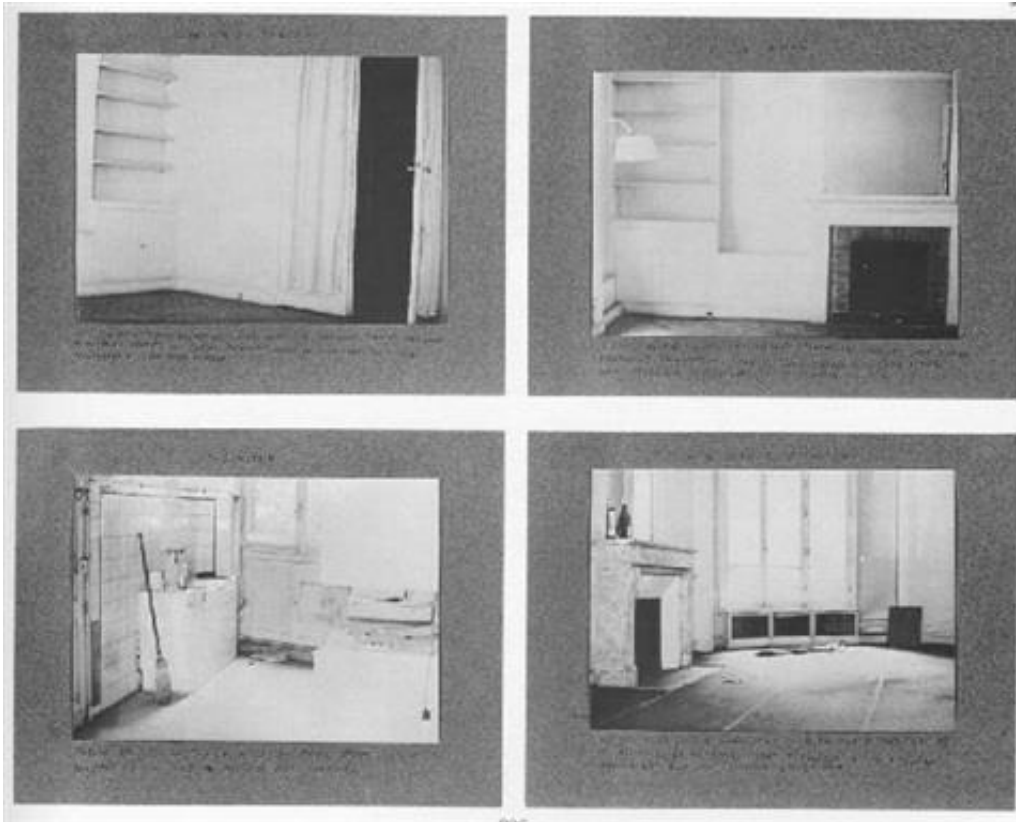


Figura 1.8 Christian Boltanski, *L'Appartement de la rue Vaugirard*, 1973

Tra i numerosi progetti di Boltanski, in cui ci si potrebbe soffermare a lungo, uno in particolare è riservato agli album di famiglia, realizzato nel 1971, intitolato proprio *L'album photographique de la famille de B*, dei soggetti rappresentati, di cui si può presumere abbiano possibili legami di parentela, non si conosce però la storia, gli episodi della quotidianità vengono però narrati in sequenza in modo biografico con l'intenzione di narrare una storia, infatti “per Boltanski, la fotografia diventa strumento soggettivo di una sorta di racconto in cui le singole immagini sono come sequenze biografiche, senza un'identificazione nominale della persona ritratta. Qui è più importante l'insieme delle tracce personali che ogni individuo lascia dietro di sé, consentendogli così di uscire dall'anonimato”.²³

²³ Petr Tausk, *Storia della fotografia del 20° secolo*, Gabriele Mazzotta editore, Milano, 1980, p 159



Figura 1.9 Christian Boltanski, *L'album photographique de la famille de B*, 1991

Sul versante Joyciano, si possono invece collocare artisti come l'inglese *Peter Hutchinson* (1930), come si è potuto analizzare in precedenza, Joyce si concentrò su quel momento di illuminazione che è l'epifania che può avvenire quando “la cosa insignificante prende rilievo”²⁴ e si crea una riscoperta di una realtà diversa e Hutchinson si concentrò nel proporla attraverso una riappropriazione spazio-temporale e un processo di valorizzazione e recupero di ciò che inizialmente non si era considerato degno di nota²⁵ ed espresse la sua attenzione verso il mondo dando importanza al fluire delle parole e al senso della vista come mezzo per abbracciare il tempo e allo stesso modo poterlo bloccare, in modo tale da potersi avvicinare ad una nuova realtà²⁶.

Tra le sue opere principali è da ricordare *Alphabet series* (Fig. 1.10) del 1974, progetto sotto forma di libro dove egli accosta le lettere dell'alfabeto alle fotografie, le cui rappresentazioni riportano alle esperienze personali dell'artista e le lettere che ricordano gli abbecedari dei bambini che imparano a leggere; dunque dietro l'apparente banalità di imparare l'alfabeto Hutchinson pone la sua volontà di far scoprire attraverso questo lavoro una nuova realtà inaspettata che si può tradurre nell'epifania di cui parlava Joyce. Questo progetto inoltre comprende al suo interno la celebre foto *Nude beach*, che viene

²⁴ Umberto Eco, *Le poetiche di Joyce*, Bompiani, Milano, 1966, p 47

²⁵ Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento*, Op cit. p 211

²⁶ *Ibid.*

appunto associata alla lettera “N”, egli rende l’osservatore partecipe del suo stupore, quello che lo colse nel far caso a particolari di poca importanza su una spiaggia nudista.



Figura 1.10 Peter Hutchinson, *Alphabet series*, 1974

Per quanto riguarda le epifanie, la Narrative consentì di spaziare anche sulla tipologia *Thrilling*, di cui l’artista americano Bill Beckley (1946-) ne fu precursore e testimone, questo stile si basava su un composito di fotografia e scrittura, la cui atmosfera rappresentata nelle foto creava situazioni inquietanti e d’angoscia, ma con un’aggiuntiva eroticità. Un progetto che richiama l’attenzione è senz’altro *The Bathroom* del 1977, si tratta di un’installazione composta, in figura 1.11, partendo da sinistra si possono notare: uno specchio da bagno, un testo, una fotografia di due provocanti gambe femminili e infine un ingrandimento fotografico di pelle umana con segni di violenza, a completare il tutto il testo descritto, che risulta anonimo e privo di tatto, la cui descrizione ricorda l’obiettività di un verbale di polizia, si tratta infatti dell’elenco degli oggetti rappresentati, senza arrivare ad un dunque: “Una scarpa era schiacciata contro un angolo. Una calza di seta giaceva in un altro. Gettata contro un muro era scivolata sul pavimento. Attaccato al muro di fronte in alto sopra al pavimento c’era un rubinetto aperto...”²⁷.

²⁷ Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento*, *Op.cit.*, p 212

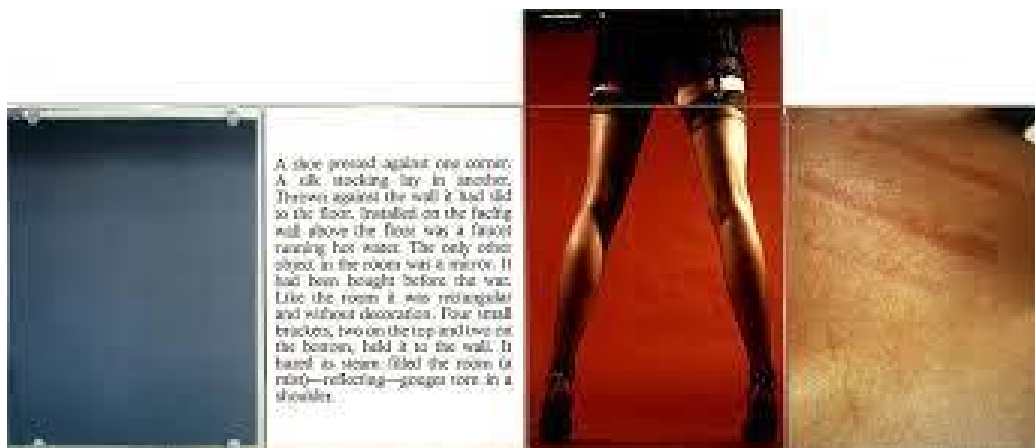


Figura 1. 11 Bill Beckley, *The Bathroom*, 1977

Si comprende dunque come i numerosi significati della fotografia possano risultare semplicemente un “messaggio senza codice”, i cui la scrittura non aiuta a semplificarne la decifrazione, “ma che anzi si fa sua complice nel dire senza spiegare”.

Analogo è lo stile dell’artista gallese Mac Adams (1943-), attivo negli anni Sessanta a New York, ugualmente proiettato verso la realizzazione di storie inquietanti con un’aggiunta di mistero in più, egli infatti lavora su questi scenari drammatici facendo uso, in aggiunta, degli oggetti del quotidiano, di preciso quelli che si possono comunemente trovare negli ambienti domestici²⁸, nel suo caso vi sono solamente le rappresentazioni delle immagini, senza accompagnamento di un testo, lo si può notare nel suo noto dittico “*The toaster*” (Fig. 1.12) del 1976, le immagini mostrano in sequenza un prima e un dopo, la scena si sviluppa sulla superficie specchiante di un tostapane e di un frullatore che nella prima immagine mostrano una mano femminile mentre inserisce una fetta nel tostapane, mentre nella seconda, (che apparentemente sembra uguale poiché la posizione degli oggetti non è cambiata) fa avvertire una situazione diversa ed allarmante, il dettaglio allarmante che si specchia sulla superficie metallica mostra infatti il corpo di una donna riverso a terra, che può sembrare privo di vita, il toast è bruciato e una macchia scura fa intuire la presenza di una persona nella stanza.

²⁸ *Ibid.*

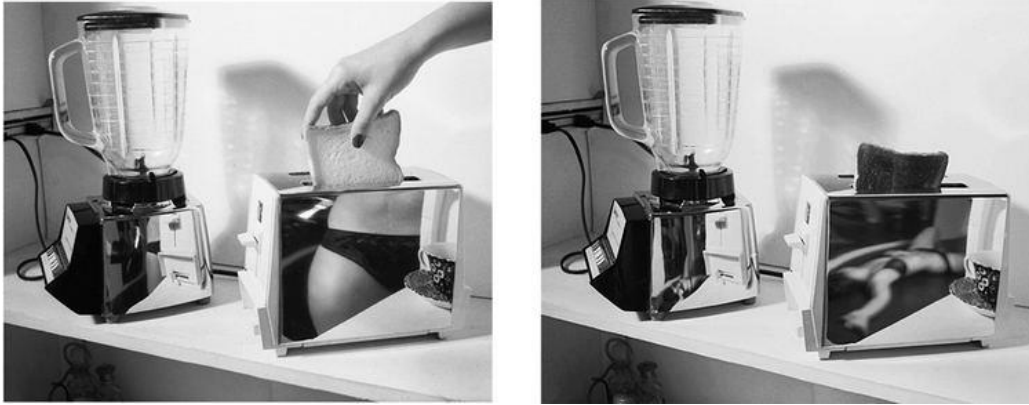


Figura 1.12 Mac Adams, *The Toaster*, 1976

Il mistero dietro questa immagine porta chi osserva a porsi diversi interrogativi sulla vicenda rappresentata: chi era e cosa è successo a quella donna? Può essere stata uccisa? L'interpretazione sta al "lettore visivo" della storia, la verità invece, sconosciuta al pubblico, pare quasi celarsi negli oggetti metallici inanimati che rimangono i protagonisti della scena.

In "*The palm*" (1978) (Fig. 1.13), Adams ambienta l'immagine non più in un contesto domestico ma su una spiaggia esotica e lavora su un "effetto sorpresa" prodotto dalla macchina fotografica; lo sfondo tropicale raccoglie nella scena la figura di un corpo giacente ai piedi di una palma, accanto vi sono un machete e una noce di cocco, lo sfondo mostra invece una donna mentre sta correndo.

Anche in questo caso l'opera pone dubbi e domande su questa rappresentazione, che può essere doppiamente interpretata, si può infatti pensare ad una tranquilla scena di siesta sulla spiaggia in cui il protagonista è un uomo che si riposa sotto la palma dopo averne staccato una noce di cocco, la donna sullo sfondo potrebbe essere normalmente intenta a praticare jogging, ma l'atmosfera suggerisce allo stesso tempo anche una versione drammatica, di morte e di chiamati soccorsi o di una ipotetica fuga da parte della donna.



Figura 1.13 Mac Adams, *The Palm*, 1978

Tutte questi punti interrogativi generano nello spettatore perplessità e confusione, motivo per la quale la corrente *Narrative* venne spesso accusata di produrre immagini fuorvianti, allo stesso tempo però capaci di generare nel lettore la parte attiva del meccanismo narrativo²⁹.

Giunti alla conclusione nel presentare la narrazione *Pseudo-thriller*, è necessario evidenziare uno degli artisti di maggiore rilievo su questo versante e in generale, sull'arte *Narrative*, ovvero Duane Michals, nato a McKeesport (Pennsylvania) nel 1932, la data di nascita è in questo caso importante, infatti egli, a causa dell'età finì per formarsi professionalmente negli anni Cinquanta in cui, in ambito artistico, la fotografia non era ancora stata pienamente introdotta.

Essendosi poi creato spazio in questo campo come reportagista e fotografo di moda, fu poi in grado nel decennio successivo, di farsi precursore di un tipo di concettualità in cui la fotografia era da poco facente parte, fu quindi uno tra i primi che ne intuì le potenzialità per poterla sperimentare su questa direzione, si può infatti considerare un anticipatore degli autori ibridi degli anni Ottanta, (ovvero in parte fotografi e in parte

²⁹ *Ivi.* p 213

artisti). Per Michals la fotografia diventa un soggetto tramite, o meglio un *medium* o, come egli la descrisse in *Real Dreams*: “la parola chiave non è “fotografia”, né “pittura”, né “scrittura”, è “espressione” [...] Quando voi guardate le mie fotografie guardate i miei pensieri”³⁰.

Il suo stile è caratterizzato da un susseguirsi di suggestive sequenze analizzate attentamente e fissate nei loro stadi³¹, talvolta misteriose e, come di comune nei percorsi *Narrative*, enigmatiche e paradossali, ed è proprio *Real Dreams* del 1976 che più sottolinea questo aspetto, le sue foto rappresentano ambientazioni con atmosfere da *thriller* ed inquietanti, ad esempio l’opera *The Bogeyman* del 1973, in cui rappresenta una presenza oscura che rapisce una bambina, personaggio da cui Michals trae ispirazione dalla tradizione folkloristica e che, sequenza dopo sequenza si materializza, come un incubo che si avvera, appunto un “sogno reale”.

Particolare rilevanza rivestono anche *The human condition* (Fig. 1.14) del 1969 e *Paradise* (Fig. 1.15) del 1968, entrambe fotosequenze che, fotogramma dopo fotogramma generano una mutazione quasi statica, una trasformazione progressiva, creando un senso di straniamento in chi osserva, d’altronde “la sua unica preoccupazione è solo quella di far correre a briglie sciolte la fantasia e il sogno, il più delle volte conditi, da suspense e tensione degne del miglior thriller cinematografico”.³²

³⁰ Duane Michals, *Real Dream*, Danbury, New Hampshire 1976, p 4

³¹ Tausk, *Storia della fotografia del 20° secolo*, op. cit., p 162

³² Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento*, op. cit. p 214

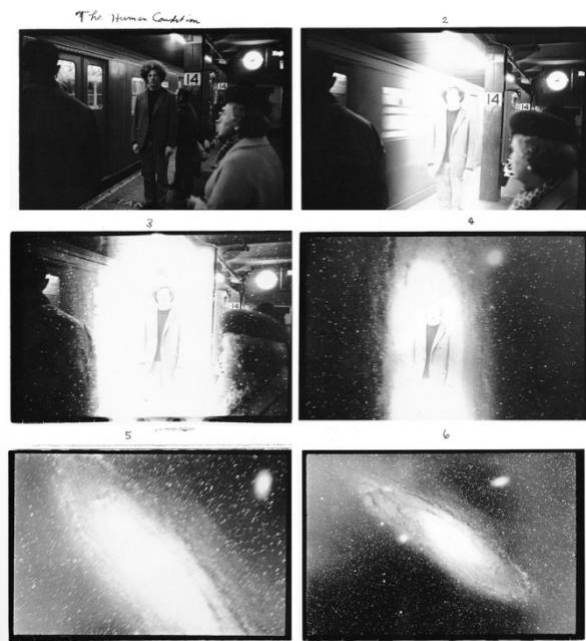


Figura 1.14 Duane Michals, *The Human condition*, 1968



Figura 1.15 Duane Michals, *Paradise*, 1968

Ma ancor più intimo e personale è il suo lavoro *A letter from my father* (Fig. 1.16) datato 1960-75, due date che attestano la distanza temporale che intercorre tra lo scatto della fotografia (1960) e l'aggiunta della parte scritta (1975), che rappresenta proprio un ritratto di famiglia, la cui particolarità sta nelle espressioni e collocazioni dei membri presenti, posizionati in un modo alquanto anticonvenzionale, si tratta della famiglia dell'artista: in primo piano di profilo il fratello Timothy, nascosta dietro di lui la madre e

sempre in secondo piano, in posizione frontale vi è il padre. La dinamica di questa collocazione sta a sottolineare un rapporto problematico all'interno di questo gruppo familiare, in cui la madre è assente dalle dinamiche tra il padre e il figlio, quest'ultimo distoglie lo sguardo dal padre, unica presenza rappresentata chiaramente e che ne sottolinea il carattere autoritario.

Anche se il testo scritto non descrive in modo esplicito queste dinamiche all'interno della sua famiglia, egli lascia immaginare il lettore e per iscritto esprime qualcosa di non detto:

Da quando ho modo di ricordare, mio padre mi ha sempre detto che un giorno mi avrebbe scritto una lettera molto speciale. Ma non mi ha mai detto di cosa avrebbe parlato la lettera. Ero solito immaginare che cosa potesse contenere la lettera, che segreto intimo noi due soli avremmo condiviso, che mistero di famiglia avrebbe potuto essere rivelato! Io sapevo che cosa avrei voluto leggere nella lettera. Volevo che lui mi dicesse dove aveva nascosto il suo affetto. Ma poi lui morì, e la lettera non arrivò mai. E io non ho mai trovato il posto nel quale lui aveva nascosto il suo amore.³³



A LETTER FROM MY FATHER

*As long as I can remember, my father always said to me that one day
he would write me a very special letter. But he never told me
what the letter might be about. I used to try to guess what I might read
in the letter; what mystery, what intimacy we would at last share,
what family secret could now be revealed.
I know what I had hoped to read in the letter. I wanted him to tell me
where he had hidden his affections
But then he died, and the letter never did arrive, and I never found that place
where he had hidden his love*

Figura 1.16 Duane Michals, *A letter from my father*, 1960-1975

³³ Duane Michals, da *A letter from my father*, in *Real Dreams*, 1960-75

Questo suo modo di esprimersi, sembra quasi voglia sottolineare la sofferenza che si può generare all'interno dei dialoghi familiari e allo stesso tempo l'incomunicabilità tra le persone, mettendo in luce il proprio personale vissuto, rappresentando, attraverso l'obiettivo della macchina fotografica la vita stessa e il mondo reale rappresentato dal suo punto di vista, infatti, sottolineandolo nell'introduzione del suo libro *Chance Meeting* dove egli scrisse:

Io non passeggiavo per strada con la macchina fotografica alla ricerca della vita. Io non sono un reporter. Io non sono un osservatore. Io sono veramente la vita. Le immagini che vedo nei miei pensieri sono più importanti e reali di tutti i fatti che posso casualmente incontrare per strada. Io sono il mio limite. Ogni avvenimento della mia coscienza è materiale per le mie fotografie.³⁴

Per completare il periodo di sperimentazione Narrative, non bisogna dimenticare infine l'impronta impattante che lasciò il modenese Franco Vaccari (1936-), celebre soprattutto per le sue *Esposizioni in tempo reale*, secondo Claudio Marra, Vaccari si può definire “un campione dell'epifanizzazione di una normalità addirittura imbarazzante”³⁵ (sempre per rimanere sullo stile di Joyce), in quanto si concentra sulla sua vita privata e quotidianità. Un esempio concreto di queste sue modalità è il lavoro del 1971 *Viaggio per un trattamento completo all'albergo diurno Cobianchi* (Fig. 1.17), oppure in *Viaggio + rito* sempre del 1971, dove l'artista realizza delle polaroid che scatta durante i suoi brevi viaggi tra Modena e Ferrara, dunque il viaggio e il rito della fotografia nei suoi lavori sono strettamente collegati, ma allo stesso tempo totalmente scardinati da quella fascinazione turistica che comunemente le foto dei un viaggi possono esprimere³⁶, egli ha sempre utilizzato la fotografia come mezzo per cogliere un'esperienza di vita reale in corso, si potrebbe quindi pensare che si stia assistendo ad una sorta di “concettualizzazione dell'evento” e l'oggetto banale e privato acquisisce visibilità.

³⁴ Duane Michals, *Chance Meeting*, Köln, 1972, p 9, riportato in Tausk, *Storia della Fotografia del 20° secolo*, Op. cit. p. 162

³⁵ Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento*, op. cit. p 214.

³⁶ “La poetica di Vaccari è caratterizzata dall'interesse nei confronti del viaggio, che in molti suoi lavori diventa sostanza e struttura. La fotografia e il viaggio sono da sempre legati a doppio filo; Vaccari tende a scardinare il loro usuale rapporto per restituire un prodotto del tutto nuovo, anti -turistico e anti -spettacolare”, Beatrice Bruni, <http://magazine.photoluxfestival.it/franco-vaccari-il-viaggio-come-esposizione/>



Figura 1.17 Franco Vaccari, *Viaggio per un trattamento diurno all'albergo Cobianchi*, 1971

Interessante è notare come però Vaccari proceda comunque secondo un'impostazione Narrative con testo che descrive la foto a cui è accostato, in quanto egli sosteneva che la didascalia potesse servire a “determinare o il contesto in cui la foto è stata prodotta o a fornire un'analisi della stessa[...]La didascalia o, simmetricamente l'immagine, funzionano da commento , da amplificazione, da sottolineature ridondanti di qualche aspetto già perfettamente evidente nel linguaggio parallelo”³⁷, inoltre egli aggiunge che è proprio in questo momento che prende vita il processo della *Narrative art* com'è conosciuta e che le fotografie di cui essa si serve sono assolutamente banali e quotidiane.

Egli accentua questa condizione di “esaltazione della banalità”, proprio attraverso un'opera che alla Biennale di Venezia del 1972 lo rese celebre, si tratta proprio di *Esposizione in tempo reale n°4* (Fig. 1.18), in cui egli mise a disposizione una cabina Photomatic accostata alla scritta di invito rivolta al pubblico in diverse lingue: “lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio” per la realizzazione di quest'opera

³⁷ Franco Vaccari, *Fotografia e Inconscio tecnologico*, op. cit. p 56

egli afferma che desiderava riservarsi il ruolo di “innescatore di una situazione”³⁸, desiderava cioè che l’ambiente che aveva predisposto potesse diventare un “attivatore di realtà”. L’opera infine ebbe molto successo, descrisse il fenomeno che si andava creando come “l’inconscio tecnologico della macchina, (che) sollecitato dall’ambiente, produceva una realtà nuova che obbediva ad una propria necessità, il suo sottrarsi alla manipolazione, la sua resistenza a un uso personalistico, garantiva che alla fine si sarebbe visto qualcosa di nuovo e di inaspettato”³⁹.

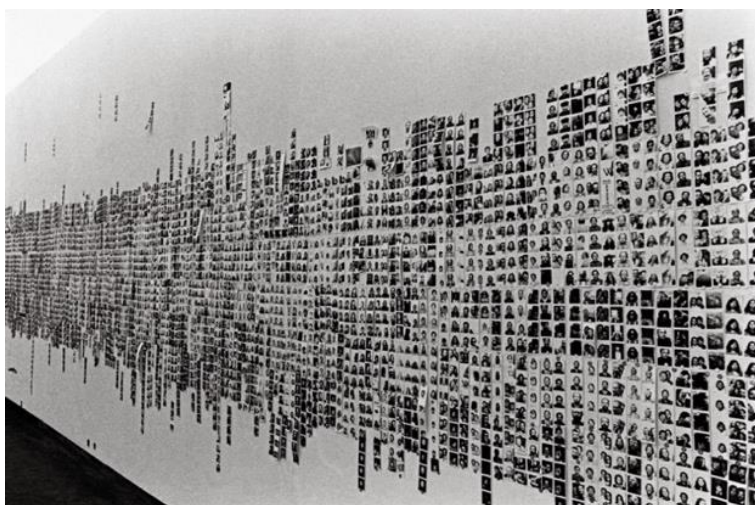


Figura 1.18 Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale n 4*, Biennale di Venezia, 1972

³⁸ *Ivi*, p 78

³⁹ *Ivi*, p 85

Questo processo descritto da Vaccari si può considerare appunto come un'epifania del reale e degli oggetti comuni e privati, nella sfera domestica e quotidiana infatti sono numerosi i *medium* per cui ci si possa riconnettere al passato, dalla polaroid, alla cartolina delle vacanze, alla foto di famiglia incorniciata e questa concettualità della fotografia si protrarrà fino a fine secolo, so forme e sperimentazioni nuove rispetto a quelle degli anni Settanta, sarà Nan Goldin, fotografa americana attiva negli anni Novanta, che metterà in pratica uno stile volto, a dar rilievo al rifiuto della “bella immagine” pittorialista, concentrandosi, anche in questo caso, sulla quotidianità e la sfera familiare ed intima, con un interessante esito del concettualismo.⁴⁰

⁴⁰ Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento*, op. cit. p 269

CAPITOLO II

Le fotografie nel contesto familiare

2.1 Altarini e raccolte, i testimoni della memoria

Entrando nel pieno del discorso, come si è avuto modo di analizzare in precedenza, nell'arte Narrative si possono riscontrare esempi analoghi di racconti intimi e familiari, nel contesto domestico infatti, entra proprio concretamente in gioco la conservazione e la catalogazione inconscia della memoria, che può comprendere oggetti ritrovati (o *Objet trouvé*), come si è visto in Boltansky ed immagini il cui concetto rappresenta i legami familiari, come nel caso di Michals⁴¹.

Nella narrazione della cultura domestica queste rappresentazioni rivestono una notevole rilevanza, non vi è nulla di più vero nella citazione “le macchine fotografiche accompagnano la vita della famiglia”⁴², si potrebbe definire una sorta di narrazione esposta all'interno delle mura domestiche, di tipo continuo e che percorre gli anni e le fasi della vita di ciascun membro del nucleo familiare: “Attraverso le fotografie, ogni famiglia si costruisce una cronaca illustrata di se stessa, un corredo portatile di immagini che ne attestano la sua compattezza. Non ha molta importanza quali attività vengano fotografate, purché si facciano e si tesaurizzino le foto. La fotografia diventa così un rito della vita familiare.”⁴³ e come ritualità infatti, essa presenta anche medesime caratteristiche tra le famiglie.

Come si è già potuto constatare, i rituali che vengono più comunemente rappresentati sono legati al percorso personale di ciascun individuo, dalle nascite, alle cerimonie religiose o alle foto delle vacanze; si accentua per altro maggiormente la presenza degli album fotografici delle nozze, possederne uno o anche semplicemente una singola fotografia nella propria casa, può essere considerata, come afferma Sontag, una tradizione antica tanto quanto la fotografia stessa. È quasi scontato infatti trovare le medesime caratteristiche rappresentative in più e diverse abitazioni, i quali inquilini, sono soliti esporre sui propri mobili o raccolte, in momenti della vita perfettamente documentati in ordine cronologico.

⁴¹ V. cap. 1.4, *la Narrative art e i suoi protagonisti*

⁴² Sontag, *Sulla fotografia, op. cit.* p 8

⁴³ *Ibid.*

Un esempio di questo tipo lo si può riscontrare all'interno della ricerca etnografico-culturale di Silvia Bernardi e Fabio Dei che analizzano il fenomeno comune delle collezioni di oggettistica e fotografie all'interno delle abitazioni delle famiglie toscane: *Gruppo di famiglia in un interno*, in cui vengono raccolti campioni di informazioni all'interno delle case di due signore, Paola e Vera. Dei, sottolinea l'immagine della dimora di quest'ultima e delle sue stanze, stracolme di ricordi e fotografie e della descrizione che ella ne fa: "Espone i suoi ricordi come se ci stesse impartendo una lezione di storia, e le immagini che ci mostra diventano le fonti da cui scaturisce la sua narrazione."⁴⁴ Si può dunque comprendere l'orgoglio della proprietaria di casa nel narrare le storie e le vicende della famiglia, quasi come se, quegli stessi oggetti, senza descrizione letterale potessero farla parlare e portare alla luce ricordi del suo passato e quello dei suoi antenati.

Bisogna infatti riconoscere ciò che la fotografia può suscitare, ovvero generare dei ricordi, facilitando la narrazione della storia, ma anche confermarci che quel tale soggetto o quel tal luogo è realmente esistito, essa aiuta se non altro anche a ricollegare gli avvenimenti, sottolineandone l'identità dei protagonisti rappresentati e in questo modo testimoniando nel presente quel che sono stati in passato.

La signora Vera, nell'intervista di Dei, fa difatti tesoro di questi oggetti, collegandone la narrazione, racconta le vicende della propria famiglia in modo entusiasta e con un velo di malinconia, ripercorrendo un tempo remoto della storia parentale che comincia nell'Ottocento ed arriva fino agli avvenimenti più recenti, quasi come se, in qualche modo, volesse far partecipare alla storia anche gli interlocutori; e le immagini stesse avessero lo scopo di essere esposte per un pubblico di spettatori, resi testimoni della storia familiare di Vera:

Queste foto hanno una doppia missione: costruire una memoria privata da assicurare a membri e discendenti da un lato, e dall'altro, documentare persone, relazioni, eventi per un potenziale destinatario pubblico. Di questa funzione «pubblica» Vera sembra molto consapevole. Il fatto che le foto siano appese ed esibite è inscritto nella loro funzione; e anche quelle conservate nei cassetti del mobile sono fatte per essere mostrate e condivise, come le viene naturale fare con noi⁴⁵.

⁴⁴ Silvia Bernardi, Fabio Dei, cap. *Poetiche della memoria* in *Gruppo familiare in un interno*, 2011
<https://fareantropologia.cfs.unipi.it>

⁴⁵ *Ibid.*



Figura 2.1

Così, da semplici soprammobili casalinghi, le cornici e gli album prendono vita, quasi volessero parlare, assumendo una funzione culturale e sacra, conservando intrinsecamente una tradizione antica che ricorda il culto delle divinità protettrici della famiglia, i Lari, nelle cui abitazioni vi era uno spazio a loro dedicato. Collocazioni analoghe, le si possono ora ritrovare all'interno delle case, soprattutto quelle di nostalgiche persone anziane, nelle cui credenze e mobili convivono fotografie del passato più remoto dei propri genitori e figli e del presente o di tempi più o meno recenti come nel caso delle fotografie dei nipoti piccoli.

Dunque questi luoghi rendono anche l'abitazione intrisa di interessanti vicende, i cui oggetti talvolta acquisiscono una sorta di fascino *demodé* con una punta di mistero, il più delle volte disposti in modo sequenziale come reperti in una vetrina di un museo, non è raro difatti, riferirsi al ritrovamento di una fotografia della propria infanzia o in generale giovinezza come "reperti storici", rivolgendosi ai propri familiari, amici e conoscenti con espressioni-tipo: "guarda che *reperto* ho ritrovato", oppure "questa foto è proprio è un vero e proprio reperto storico", allo stesso modo la casa di Vera in questa ricerca può, secondo Dei, considerarsi ricca di questi reperti storici, collocati accuratamente in vetrine e vetrinette:

La casa esibisce una sorta di poetica museale: è piena di superfici trasparenti che mostrano «reperti» e «reliquie» familiari, oggetti che hanno al tempo stesso un valore affettivo personale e una valenza di patrimonio culturale, in quanto antichità relativamente rare e preziose. Per Vera sembra esservi una fondamentale contiguità fra queste due dimensioni. La sfera dell'affettività si fonde con il

riconoscimento di un valore storico-culturale degli oggetti e delle immagini: la loro collezione e preservazione risponde anche a un dovere di testimonianza, che può assumere valenza privata o pubblica a seconda dell'osservatore cui il materiale viene mostrato. Del resto, accanto alle foto strettamente familiari, Vera tiene album di immagini di Carrara all'inizio del Novecento, che commenta in modo molto partecipato. La memoria familiare finisce per coincidere con quella storica, riferita cioè a un passato collettivo: entrambe concorrono a definire un patrimonio culturale attorno al quale sono organizzate sia la casa sia le storie che Vera ci racconta.⁴⁶



Figura 2.2

L'esposizione e la collocazione di questi oggetti, finisce dunque per diventare un luogo dove può essere esercitata la creatività di chi li espone ma anche, come è già stato accennato, può acquisire funzionalità quasi "sacre", non è errato dunque ricollegare inconsciamente queste composizioni a degli "altarini", presenti in ogni casa da secoli, la presenza degli antenati, muti rappresentati nelle fotografie, può trasmettere un senso di sicurezza e protezione e allo stesso tempo essere dei veri e propri testimoni della memoria.

La presenza di questi angoli casalinghi può essere riscontrabile in diverse abitazioni, infatti come afferma Dei: "la conservazione e l'esposizione delle foto risponde all'esigenza di costruire all'interno dello spazio domestico forme legittime di memoria culturale", nelle case delle famiglie piccolo borghesi, questo meccanismo di esposizione è infatti molto diffuso e questi "altari" della memoria, vengono comunemente divisi in precise collocazioni.

⁴⁶ *Ibid.*

Il primo esempio è quello delle cornici decorate intarsiate o, secondo la tradizione argentate, che il più delle volte racchiudono le fotografie più rilevanti e più gradevoli agli occhi di chi le espone e disposte con cura come soprammobili, in modo tale da poter essere ammirate dai componenti della famiglia e di chi in generale le osserva, mentre il secondo è quello appunto delle raccolte e degli album che raccontano la vita della famiglia, è importante in questo caso definire la funzione degli album, poiché in essi il contenuto, disposto in modo sequenziale e cronologico, scatena in chi li sfoglia l'idealizzazione di un passato idilliaco, privo di sfaccettature scomode, creando una versione della vita "ideale" della famiglia stessa evidenziando le gioie e nascondendo i dolori dietro il silenzio dei volti dei protagonisti, allo stesso modo anche Dei ne sottolinea il concetto e la funzione:

C'è una precisa grammatica che guida la costruzione di questi album, dai quali, ancor più che dagli altarini, emerge una rappresentazione ideale della famiglia che si è progressivamente consolidata nel corso del Novecento. Al di là del ruolo che svolge sul piano economico e sociale, la famiglia è vista come una piccola comunità basata su rapporti affettivi liberamente scelti dai suoi membri, i quali si presumono autonomi nella sfera pubblica e del lavoro e vivono invece insieme i momenti legati al consumo e al tempo libero (il mondo del lavoro, infatti, è quasi sempre tenuto accuratamente fuori dagli album fotografici).

Il concetto di famiglia che quindi viene comunemente rappresentato all'interno delle raccolte e degli album fotografici raramente mette in mostra un ideale diviso, anomalo e non conforme ai canoni prestabiliti della società, l'ideale di famiglia moderno o facente riferimento agli ultimi due secoli, discerne da un discorso più ampio, si può infatti definire la famiglia come una rappresentazione sociale e un'organizzazione relazionale, crea infatti una produzione di significati all'interno di un ambiente simbolico complesso ed effervescente perché in continuo cambiamento⁴⁷, si potrebbe dunque ipotizzare come scattare una foto di famiglia, che sia in posa o che rappresenti momenti spontanei, significhi non solo conservare un ricordo del passato ma anche testimoniare il cambiamento della famiglia stessa attraverso il tempo, specialmente per coloro il quale proprio caro è venuto a mancare o che hanno un parente lontano, in questo caso il rito della fotografia può divenire un'opportunità per ricordare un momento in cui la famiglia era riunita, mostrando così a chi guarda un quadro di allegria e spensieratezza.

⁴⁷ Ritagrazia Ardone, *Rappresentazioni Familiari*, edizioni Borla, Roma, 1990, p 30

Bisogna ricordare infatti che nella ricerca etnografica delle case di Vera e Paola loro stesse mostrano con entusiasmo le fotografie della loro famiglia, il mostrare e raccontare gli aneddoti e le fasi cronologiche da un punto di vista storico le inorgoglisce, facendole sentire parte di un ampio gruppo di persone della medesima parentela che ha attraversato i secoli e che in qualche modo condivide lo stesso spazio della loro casa, limitato e si può dire, condiviso nelle mensole delle loro abitazioni, far parte integrante della società attraverso il nucleo familiare infatti implica una responsabilità tramandata nel tempo, in questo modo ciascuno si sente rappresentato e nel caso di Vera ha l'onore di testimoniare la presenza passata dei membri della famiglia, conferendo loro vita attraverso le fotografie.

Anche Ritagrazia Ardone nel suo saggio *Rappresentazioni familiari*, sottolinea l'idea della *storicità* della famiglia che viene restituita dalla connessione di due livelli simbolici: quello familiare e quello collettivo⁴⁸ capaci di costruire *l'identità culturale* della famiglia, ecco che dunque anche ogni fotografia finisce per diventare il veicolo portante di tale identità, le persone, sentendosi rappresentate, in questo modo fanno proprio tale linguaggio e le foto restituiscono la componente filosofica capace di ricostruire sequenzialmente e mostrare agli individui esterni la storia della famiglia.

⁴⁸ *Ivi*, p 48 “La connessione tra livello simbolico del sistema familiare e livello simbolico collettivo può restituire, inoltre, una *storicità* alla famiglia non solo nella direzione di farla riappropriare della *sua* storia personale, dei *suoi* miti e/o valori intra ed intergenerazionali, ma anche nel senso di fondarne il suo ancoraggio *socio-logico* ed in senso più ampio riconoscerne il ruolo attivo nella costruzione della sua stessa *identità culturale*”.

2.2 Le fotografie di famiglia (e non solo) nel corso del tempo

La fruibilità delle fotografie ad uso domestico, come si è visto, risale sino all'Ottocento, per tramutarsi man mano in vere e proprie immagini di consumo, in origine, l'unico ceto sociale che però poteva permettersi questi strumenti era quello più agiato, molto spesso però si pagava un fotografo professionista per la realizzazione e l'immagine, impostata e seriosa, diventava per la famiglia una vera e propria icona; infatti in quel periodo di transizione fotografica, in cui si passava dal ritratto dipinto a mano su tela al vero e proprio ritratto fotografico, non era raro per le famiglie nobili e agiate far realizzare al fotografo un'immagine su misura, che richiedeva tempo e impegno da parte del soggetto rappresentato: scegliere la disposizione dei mobili, la posa da mantenere e l'abito da indossare erano tutti rituali prestabili per la miglior resa e la preparazione della fotografia.⁴⁹

Le prime immagini, come è noto, altro non erano che delle sovraimpressioni su delle lastre d'argento, chi ne aveva la possibilità le poteva impreziosire o custodire all'interno di apposite cornici o cofanetti intarsiati.



Figura 2.3

Grazie però al fotografo Eugène Disderi, che brevettò nel 1854 la formula della *Carte de Visite*, ovvero fotografie che riprendevano fisicamente le dimensioni della Carta da visita, fu possibile conservare tali immagini all'interno di raccolte, si può dunque supporre che l'abitudine di raccogliere e custodire le fotografie all'interno degli album,

⁴⁹ Aaron Scharf, Laura Lovisetti Fua, *Arte e fotografia*, Einaudi Editore, Torino, 1979, p 34

sia proprio attribuibile a Disderi stesso, queste piccole fotografie infatti, grazie alla loro economicità, si diffusero in modo immediato sul mercato, invitando la società borghese a collezionare ed accumulare immagini, finalmente ciascuno ebbe la possibilità di realizzare un proprio ritratto fotografico e conservarlo all'interno del taschino, si creò dunque "l'idea di essere custodi i una reliquia, una parte di un corpo di cui si desidera sublimare il possesso, è l'evocazione di una presenza in assenza"⁵⁰, così questi oggetti, muti pezzi di carta, divennero, da quel momento un monito per poter conservare minuscoli tratti della vita, queste collezioni acquisirono talmente tanto successo che non ci si limitò più a collezionare fotografie delle memorie della famiglia, ma anche di persone e contesti diversi, quasi come se si volesse far proprie le vite altrui ed inglobarle all'interno delle raccolte del proprio vissuto.



Figura 2.4

⁵⁰ Federica Muzzarelli, *L'invenzione del Fotografico*, op. cit. p 92

L'album fotografico, in questo modo, prese sempre più piede, divenendo uno strumento mediante il quale risultava possibile raccontare una storia senza necessariamente essere scritta, si direbbe però che certamente facilitò la narrazione delle vicende, infatti nel caso analizzato da Dei di Vera e Paola, si è potuto notare come la voce narrante diventi quasi un accompagnamento per narrare storie e racconti di vita vissuta che potrebbero però benissimo parlare anche senza l'ausilio della parola.

Così nel Novecento e specialmente nel dopoguerra, quando fu possibile acquistare uno strumento fai da te per la realizzazione delle fotografie amatoriali, vi fu un vero e proprio incremento della produzione delle immagini: "Voi premete il pulsante, noi facciamo il resto" tuonava il titolo pubblicitario della Kodak, ma all'ora era il 1888 e il successo del signor George Eastmann, suo inventore, ebbe lungo termine ed un successo senza fine; nel 1963 infatti, la Kodak mise in vendita un prodotto che segnò la storia della fotografia, ovvero la Instamatic, apparecchio fotografico che fu vitale per i dilettanti e le foto di famiglia, infatti, tra il 1963 e il 1972 vennero vendute circa sessanta milioni di Instamatic in tutto il mondo, successo che portò in seguito, nel 1972 a rimpicciolirne il suo formato, inaugurando l'era della *fotografia tascabile*⁵¹ e sovvertendo così i canoni di rappresentazione fotografica.

In seguito, usufruendo di una massiccia campagna pubblicitaria un'altra invenzione americana fece capolino, ovvero la Polaroid, ancora più istantanea, economica e semplice da utilizzare, apparecchio tascabile per eccellenza, che pesava solo 600 grammi⁵² e il cui successo era prevalentemente basato dalla sua immediatezza, ma soprattutto dall'assenza di utilizzo di una camera oscura, il processo portava quindi all'ottenimento di immagini più accessibili e di conseguenza ad un successivo incremento di produzione della Polaroid sul mercato.

Ma il suo fascino non era solamente legato alla praticità per cui ebbe fama, essa infatti si rivelò un ottimo mezzo documentale furono 2 i motivi principali per cui si affermò con così grande successo: il primo riguarda sicuramente il fattore ludico dell'utilizzo del mezzo fotografico, decisamente più semplice e divertente da maneggiare, il secondo motivo invece, era legato alla privacy, le foto infatti non venivano più sviluppate in laboratorio o in uno studio fotografico ma decisamente si potevano ritenere

⁵¹ Gisèle Freund, *Fotografia e società*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1974, p 172

⁵² *Ivi.* p 174

“fatte in casa” e lasciavano dunque la possibilità di documentare la sfera più intima e personale senza il timore che le foto potessero arrivare ad occhi indiscreti.⁵³

Anche qui l’ambito familiare e personale si affidò pienamente alle polaroid, la maggior parte degli album di famiglia realizzati in quel periodo infatti fecero il pieno di queste istantanee, ma non solo, esse vennero poi molto utilizzate anche dagli artisti *pop* quasi a sottolinearne la popolarità che acquisì in quel periodo, lo stesso Andy Warhol (Fig. 2.5) fece uso numerose volte delle Polaroid. Tuttavia esse, nonostante poi nel corso degli anni siano cadute in disuso, conservano ancora un proprio fascino, infatti tutt’ora vengono utilizzate e stanno riacquistando un notevole successo: il loro piccolo formato e le sfumature delle immagini creano ancora oggi fascino e misticità, tanto da essere tornate un vero e proprio oggetto di tendenza.

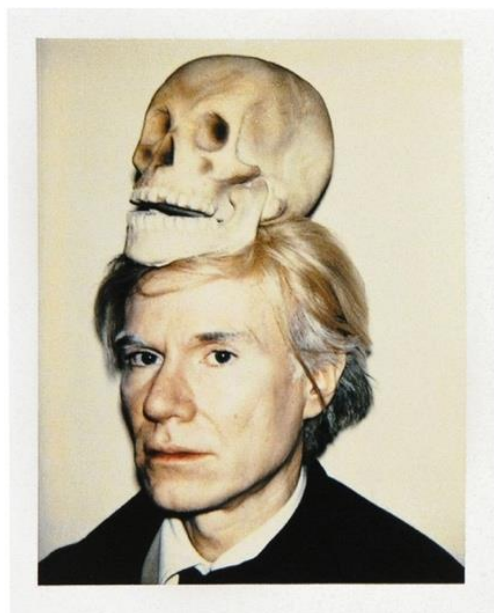


Figura 2.5 Andy Warhol, Self-portrait with skull, Polaroid, 1977

Negli anni Novanta poi, successive alle macchinette fotografiche usa e getta, fecero capolino quelle digitali, dunque le fotografie e di conseguenza il concetto di album fotografico, con gli anni 2000 diventò sempre più fruibile attraverso le raccolte digitali, le cartelle sul Desktop del Pc e sulla memoria dello Smartphone presero posto degli album con scomparti in PVC e cornici decorate, ma esse non sono scomparse del tutto, anzi sopravvivono ancora, conservando quel fascino e preziosità che li contraddistingue.

⁵³ Joan Frontcuberta, *La (foto)camera di Pandora, la fotografia dopo la fotografia*, Contrasto, Roma, 2012, pp. 25-26

Tutto questo insieme di album, foto in piccolo formato, collezioni e raccolte, ha però comunque origine da quel Disderi a cui sono debitori, mantenendo la medesima dimensione per un lungo periodo, (fino ad arrivare, si può pensare alla stessa grandezza delle fotografie di Instagram) basti pensare a quelle fotografie la cui carta ha assunto il colore del tempo, giallino o rosato e il cui fascino è sottolineato proprio dalla loro storicità, che vengono mostrate con orgoglio dei nonni ai propri nipoti, con la stessa medesima modalità: quella della narrazione.

Tale fascino di storicità non è però solo presente all'interno delle foto e delle raccolte negli album, notevole importanza culturale facente parte della sfera intima e familiare lo rivestono anche i filmini e registrazioni della famiglia, frequentemente conservate in VHS o DVD nel passato più recente e ora conservate nella memoria dello *Smartphone*, il fascino suscitato da questi filmini è tale da dimostrare la condizione idilliaca che essi possono generare, come nel caso delle fotografie, anche qui si assisterà alla rappresentazione di momenti più o meno felici o di rilevante importanza, celebrazioni e compleanni, immagini estrapolate dalla vita passata di tutti i giorni in modo singolare, ovvero attraverso un susseguirsi di eventi spensierati della vita degli individui e anche qui il e il carattere identitario e concettuale è ben presente.

Filmini e riprese di famiglia, realizzati ad esempio con le prime videocamere rudimentali o registrati trent'anni fa in VHS, sono realizzati totalmente in modalità *home made*, è opportuno utilizzare questo termine poiché si sta parlando proprio degli *Home movie*⁵⁴, di queste video-raccolte, scene raffiguranti l'intima quotidianità familiare, ve ne sono molte conservate all'archivio della Cineteca di Bologna.

L'Archivio Nazionale del Film di Famiglia nato nel 2002, custodisce un tesoro culturale estremamente importante e come sottolineato all'intestazione del sito web, nasce con un obiettivo preciso: salvare e trasmettere un patrimonio audiovisivo nascosto e inaccessibile.

Esso custodisce ad oggi circa 30.000 elementi, quasi tutti su supporti originali costituiti da pellicole in formato ridotto (8 mm, super8, 16 mm, 9,5 mm Pathè Baby) girati tra gli anni Venti e gli anni Ottanta del Novecento. Inoltre possiede anche alcune pellicole da 35 mm. In totale conserva 1.500 fondi filmici per 6.000 ore di materiale audiovisivo proveniente da tutta Italia.

⁵⁴ <https://homemovies.it/>

Materiali che le famiglie, ma non solo, hanno conservato per anni nei cassetti, negli armadi, nelle soffitte e nelle cantine e che racchiudono invece un patrimonio documentale di enorme interesse storico e sociale: dalla celebrazione della vita familiare in tutti i suoi aspetti più rituali alla documentazione del tempo libero e delle attività lavorative, dagli eventi pubblici alla trasformazione del paesaggio.

Il film di famiglia possiede quindi le medesime capacità degli album, anzi conservano lo stesso fascinoso potenziale, solo il fatto di essere stati conservati entrambi in luoghi chiusi e non direttamente accessibili al pubblico spinge lo spettatore, nel momento in cui ne viene a conoscenza ad aprire il vaso di Pandora entrando quasi in un'altra dimensione e venendo così a conoscere un passato inedito, se non altro questo archivio cinematografico potrebbe rappresentare una finestra concettuale sul Novecento italiano, con spezzoni di vita reale, l'adesione a questo progetto, inoltre è aperta a tutti, suona familiare il fatto che questi veri e propri reperti possano essere considerati alla pari di un bene prezioso o un'opera d'arte, infatti nel 2020, per la ventiseiesima edizione del Festival di *Visioni Italiane*⁵⁵, sono stati proposti tre cortometraggi realizzati con l'ausilio di pellicole di famiglia,⁵⁶ come ad esempio il vincitore Andrea Martignoni con il suo *Memorie di Alba*, o Giulia Cosentino con *Lui ed io*, interessante però è focalizzarsi sul progetto di Beatrice Baldacci che utilizza vere e proprie pellicole di videocassette risalenti ai filmini registrati durante la sua infanzia nei primi anni Novanta, il titolo di questo Cortometraggio è *Supereroi senza Superpoteri* (Fig. 2.6) presentato nel 2019 alla Biennale del Cinema di Venezia e prodotto dalla Fondazione AAMOD⁵⁷, il film dura 13 minuti e la voce Narrante è quella della regista stessa, inserisce frammenti di pubblicità o di programmi televisivi a filmati dell'infanzia erose dal tempo e lavora sulla memoria come terapia per elaborare il ricordo della madre all'ora malata, ricostruendo, attraverso una propria narrazione intima ciò che aveva perduto.

Questo esempio tramutato in arte, così come molti altri, riporta alla mente quanto espresso all'inizio di questa tesi, ovvero come la memoria e i ricordi, se pur frammentati, possano riaffiorare tra i mille intermezzi del quotidiano, in modo quindi destrutturato, così come agiscono passivamente le fotografie e gli album tra gli scaffali e i mobili delle case colmi di oggetti, souvenir e ricordi.

⁵⁵ <https://programmazione.cinetecadibologna.it/visioni-italiane-2020/>

⁵⁶ <http://www.cinefiliaritrovata.it/il-found-footage-e-il-cinema-di-famiglia-su-tre-brevi-film-italiani/>

⁵⁷ <https://www.labiennale.org/it/cinema/2019/orizzonti/supereroi-senza-superpoteri>

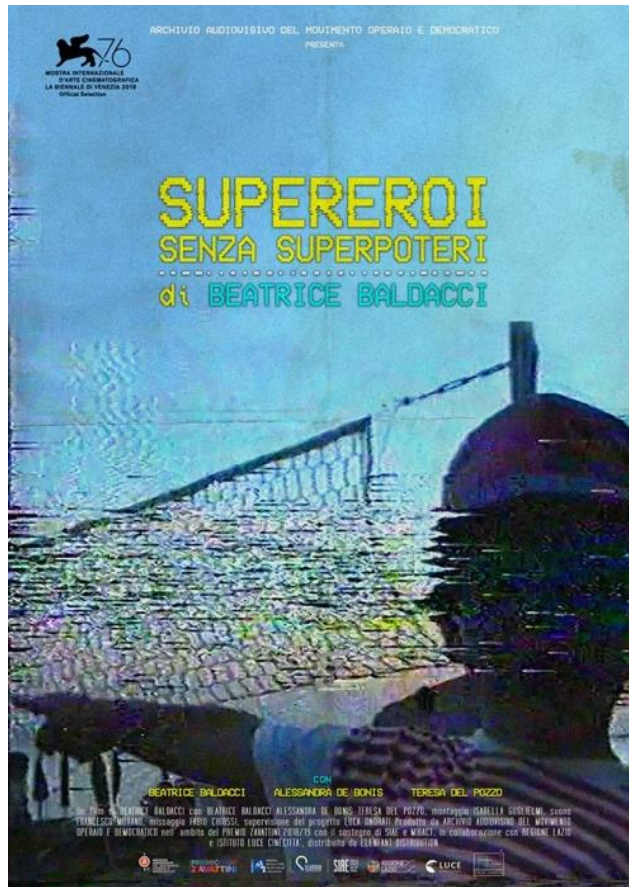


Figure 2.6 Beatrice Baldacci, *Supereroi senza superpoteri*, locandina, Mostra internazionale del cinema di Venezia, 2020

2.3 Il linguaggio fotografico secondo Roland Barthes: *Studium* e *Punctum*

Le fotografie, specialmente quelle del passato, hanno il potere di determinare lo scorrere del tempo e come si è e evidenziato, il linguaggio fotografico rende viva l'immagine, da voce al contenuto e i personaggi, scaturisce un turbinio di emozioni in grado di far riemergere remoti ricordi.

Roland Barthes, citato in numerosi punti di questo studio affermava esattamente quanto descritto sopra e sosteneva inoltre che:

La Fotografia non dice (per forza) ciò che non è più, ma soltanto e sicuramente ciò che è stato. Questa sottigliezza è determinante. Davanti a una foto la coscienza non prende necessariamente la via nostalgica del ricordo (quante fotografie sono al di fuori del tempo individuale) ma, per ogni foto esistente al mondo, essa prende la via della certezza: l'essenza della Fotografia è di ratificare ciò che essa ritrae.

Buona cosa è tenere a mente questa nozione, poiché oltre al ricordo è dunque fondamentale soffermarsi anche sulla rappresentazione stessa ritraente la certezza che quei soggetti, i loro usi e costumi sono realmente esistiti.

Barthes però, diviene fondamentale in questo campo proprio per l'analisi della simbologia del linguaggio fotografico, in particolare egli in "*La Camera Chiara*" si soffermò su due punti fondamentali: *Studium* e *Punctum*,⁵⁸ utilizza infatti la parola latina *Studium* per definire letteralmente l'interesse umano o sollecito verso qualcosa che incuriosisce e che spesso lo portava ad interessarsi in questo modo alle fotografie per il loro interesse dal punto di vista politico, storico o generalmente culturale, questo elemento, sostiene l'autore, viene in primo luogo cercato da chi osserva, dunque lo mette in atto per sua volontà. Al contrario il *Punctum*, parola che suggerisce l'atto di ferire, pungere o colpire con una freccia o uno strumento appuntito, suscita pertanto l'attenzione di chi guarda in modo involontario attraverso un meccanismo di pure fatalità e che salta all'occhio proprio come una piccola macchiolina.

Su questo studio ci si sono ovviamente tante declinazioni, egli sosteneva che sotto il suo sguardo professionale le fotografie non scaturivano alcun *Punctum*, mentre al contrario gli sembrava che lo *Studium*, venisse più a galla proprio perché esso si basa

⁵⁸ Roland Barthes, *La Camera Chiara*, op. cit. p 44

puramente sull'aspetto estetico di ciò che si guarda e dunque della fotografia, lo *Studium*, sostiene, "è il vastissimo campo del desiderio noncurante, dell'interesse diverso, del gusto incoerente: *mi piace/ non mi piace, I like/ I don't...*" e continua esprimendo che tale *Punctum* appartenga all'ordine di "*I like*" e che per scovarlo all'interno di una fotografia è necessario dapprima riconoscere le intenzioni del fotografo che si possono dunque approvare o meno, esso quindi rappresenta una sorta di educazione la quale egli afferma mi consenta di trovare quello che definiva *Operator* (ovvero l'essenza della fotografia secondo il fotografo) e le sue pratiche, o di vivere viceversa le emozioni dello *Spectator*, dell'osservatore che guarda e commenta.

Trovare una correlazione fra questi due elementi, *Studium* e *Punctum* secondo Barthes non è impresa semplice, sostiene però che essi possano essere co-presenti e che vengano sollecitati nel momento in cui emerge una casuale presenza di un particolare.

Difatti, continua, il *Punctum* stesso è un particolare o un oggetto parziale, ma essendo egli poco propenso alla ricerca di questo elemento spiegò che la sua analisi implicava un ulteriore sforzo e come egli lo definì un suo "concedersi".

Chiaro esempio di *Punctum* che egli riportò fu la foto di una famiglia afroamericana, scattata nel 1926 da James Van der Zee, (Fig. 2.7) ecco dunque che l'autore evidenzia finalmente un chiaro studio su una fotografia di famiglia, che rappresenta tre persone di ceto sociale medio basso ritratte rigorosamente posa, il cui *Studium* ritiene essere perfettamente evidente, la foto infatti esprime molto la condizione storico-culturale di una delle tante famiglie nere in quel periodo negli Stati Uniti: "essa esprime la rispettabilità, il familialismo, il conformismo, l'indomesticamento, uno sforzo di promozione sociale per arrivare a fregiarsi degli attributi dei Bianchi (sforzo commovente, tanto è ingenuo). Lo spettacolo mi interessa ma non mi *punge*". Questa ultima affermazione fa pensare dunque che di primo impatto la fotografia nell'insieme non abbia nulla di intrigante da catturare esternamente l'attenzione dello studioso, d'altronde, dal punto di vista culturale, sebbene interessante e fondamentale per comprendere le dinamiche e le abitudini delle famiglie afroamericane di quel periodo essa nel suo insieme suggerisce poco; eppure Barthes riesce comunque a trovarne il piccolo soggetto pungente a cui ambiva.



Figure 2.7 James Van der Zee, 1926

Egli in particolare, si riveriva ad elementi ben precisi ma quasi irrilevanti se non ci si sofferma con attenzione, quel che lo punse e che può attirare, spiega, è la cintura della ragazza, (Fig. 2.8) che poteva essere la sorella o la figlia e le sue braccia nascoste dietro la schiena, ma soprattutto colpiscono le scarpe con il cinturino, (Fig. 2.9) questo particolare, a primo impatto banale in realtà gli fece smuovere qualcosa, poiché è un elemento che quasi intenerisce “perché un *demodé* così datato mi commuove? Voglio dire: a che epoca rimanda?”



Figura 2.8



Figura 2.9

Se prima Barthes si soffermò unicamente su questi elementi, in un secondo momento ve ne fu uno che folgorò lo sguardo e “punse” direttamente il suo inconscio, in questo caso l’effetto non si manifestò in modo immediato ma successivamente all’analisi iniziale della foto, quel che infatti l’aveva commosso altro non era che la collana a girocollo della ragazza (Fig. 2.10), lo stesso gioiello infatti aveva le medesime caratteristiche del filo d’oro intrecciato ed indossato in passato da una sua parente, sorella di suo padre, a cui fu destinato un triste destino, si può dunque capire come, questo gioiello di famiglia che ricordò ormai chiuso in un cofanetto dopo la morte della zia, presenta un potere che lo accomuna alle fotografie, il ricordo riemerge proprio come quel profumo della *Madeleine* descritta Proust, racchiudendo concettualmente tutte le emozioni di una vita passata.



Figura 2.10

Da qui ci si può senz'altro allacciare al discorso citato all'inizio del capitolo, dunque il *Punctum* che inizialmente aveva associato alle scarpe con il cinturino, aveva smosso tra i suoi ricordi un elemento il cui comun denominatore tra quello precedente altro non era che l'umiltà di un oggetto quotidiano e come gli altarini di fotografie e ricordi all'interno delle case aiutano a ricostruire la memoria e a testimoniare *ciò che è stato*, allo stesso modo anche la stessa immagine di un oggetto visto durante l'infanzia può smuovere qualcosa nell'animo della persona "punta" e questo appunto, può avvenire anche in un secondo momento; a proposito di quel gioiello che tanto lo colpì, Barthes disse:

Niente di strano quindi che talora, nonostante la sua chiarezza, l'effetto si manifesti solo in un secondo tempo, quando essendo ormai la foto lontana dai miei occhi, penso nuovamente ad essa. Succede che io possa conoscere meglio una fotografia di cui ho memoria che non una foto che sto vedendo, quasi che la visione diretta orientasse il linguaggio su una falsa pista, impegnandolo in uno sforzo di descrizione che non coglierà mai il punto dell'effetto, il *Punctum*.⁵⁹

Quel che intendeva spiegare Barthes è ciò che colpisce maggiormente l'occhio e punge l'animo non è l'elemento di per sé, che spesso non corrisponde pienamente a quel che si voleva trovare, ma la sua natura intrinseca, che può essere tenera e commovente quanto brutale, come riportò in seguito con molti altri esempi.

Infatti, altra sua indagine del *Punctum* che è bene prendere in considerazione specialmente per quanto riguarda il linguaggio della gestualità all'interno delle immagini,

⁵⁹ *Ivi.* p 55

fa riferimento ad una fotografia (sempre presente nel libro *La Camera Chiara*), scattata nel 1882 da Nadar ed intitolata “Sarvornan de Brazza” (Fig. 2.11), come di consueto Barthes afferma che lo *Studium* è sempre codificato e dunque anche riconoscibile mentre il *Punctum* non lo è mai. In questo caso la foto rappresenta il protagonista della scena, Sarvornan appunto, seduto su una roccia e ai cui lati posano in piedi due mozzi che indossano la divisa tipica dei marinai, quel che colpisce di questo insieme di persone è la mano di uno dei due mozzi che poggia sulla coscia di Sarvornan (Fig. 2.12), mentre l’altro se ne sta a braccia conserte, questo atteggiamento del primo mozzo provoca un senso di straniamento e il gesto, definito da Barthes come “strambo”, appare del tutto fuori contesto.

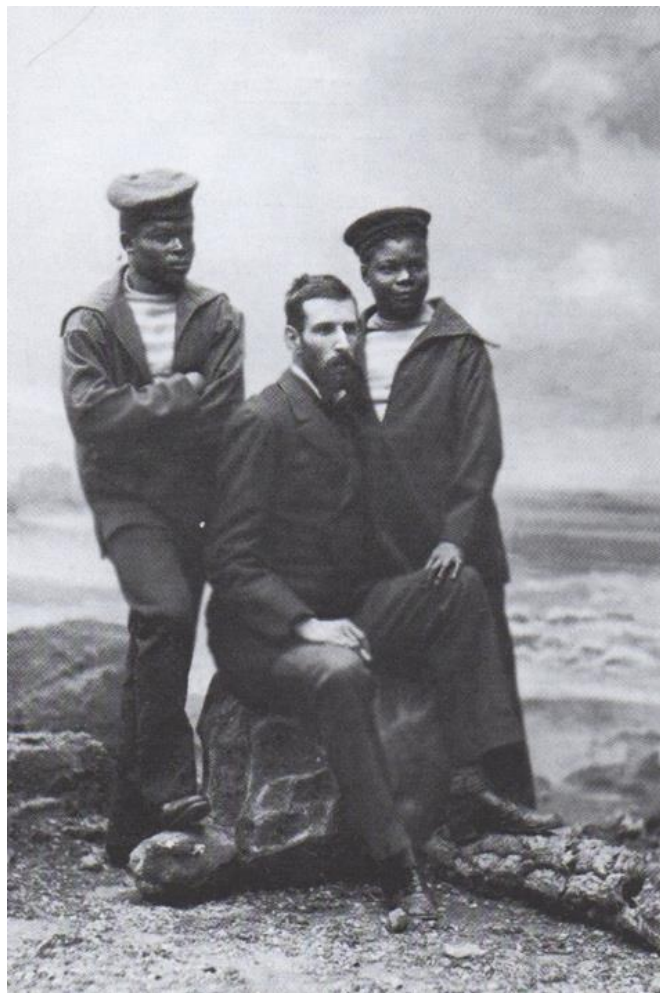


Figura 2.11 Felix Nadar, Pierre Savorgnan de Brazza, 1882

Tuttavia, non è la mano del mozzo, secondo Barthes, il *Punctum*, colpiscono invece maggiormente le braccia conserte dell'altro (Fig. 2.13), che sembra quasi ritirarsi con sdegno da questo atteggiamento, "l'impossibilità di definire" disse "è un buon sintomo di turbamento", perché crea proprio quel disagio che punge direttamente chi è esterno a tale situazione sconosciuta.



Figura 2.12



Figura 2.13

Esempi simili a quelli descritti, se ne possono trovare in numerose fotografie, che siano più recenti o del passato, per poter analizzare le fotografie famigliari sotto questo punto di vista, di seguito viene riportato un esempio che può accomunare molti casi analoghi.

In un'epoca in cui le foto di famiglia potevano rappresentare l'unico bene memoriale utilizzato all'interno delle case degli individui, per rappresentarne e ricordarne le caratteristiche fisiche e per conservare il ricordo affettivo dei propri cari, l'impostazione fotografica assumeva un ruolo chiave, nel caso rappresentato nella figura sottostante si può chiaramente riconoscere quel che Barthes intende per *Punctum*, prima però, è il caso di contestualizzare tale fotografia: rappresenta la famiglia Zaggia, originaria di Maserà di Padova (Fig. 2.14), la foto venne scattata in pieno ventennio Fascista nel 1936, essendo la famiglia composta da dieci figli, la foto poteva assumere un'importanza fondamentale per il periodo, la numerosità della prole, infatti, poteva far

godere alle famiglie delle politiche di assistenzialismo messe in atto da parte del regime, che premiava i coniugi e in particolare le madri per il sostentamento dei futuri italiani.



Figura 2.14

Questa fotografia rappresenta, per i discendenti, un vero e proprio cimelio, la sua particolarità è dovuta non solo al suo essere del tutto autentica e unica (non esistono, che si sappia, copie del suo genere) ma all'impostazione dei partecipanti che, disposti in maniera notevolmente coreografica, esprimono attraverso le gestualità delle mani e del corpo e non sui volti il cui sguardo è assente, uno specifico linguaggio di tipo simbolico.

Si riconosce fin da subito lo scrupoloso lavoro di disposizione delle figure e quanto studio anteriore vi potesse essere per l'impostazione di una foto così importante per la famiglia, essa rappresentava infatti l'unica immagine che essi erano in grado di possedere, come è noto, nonostante le prime macchine fotografiche e Dagherrotipi cominciarono ad essere fruibili all'interno delle case borghesi fin dalla metà dell'Ottocento, per la povera gente della Bassa Padovana questi strumenti altro non rappresentavano che un bene di lusso, già tanto era poter far realizzare una foto di famiglia da un fotografo professionista.

L'impostazione logico-strutturale della foto, vede tre file degradanti in numero che partono dai tre componenti più giovani in primo piano e proseguono fino all'ultima con i figli più grandi, tutti i 10 figli circondano i genitori seduti nella seconda fila, il figlio più giovane, occupa il punto centrale della prima fila così come il più grande la parte centrale dell'ultima (si tratta del terzo partendo da destra dell'ultima fila), tutti e dodici i componenti sono divisi simmetricamente in 2 gruppi, l'uno rivolto verso destra e l'altro verso sinistra e tutti ruotati rigorosamente di tre quarti (escluso il più piccolo che occupa la posizione centrale e guarda fronte camera).

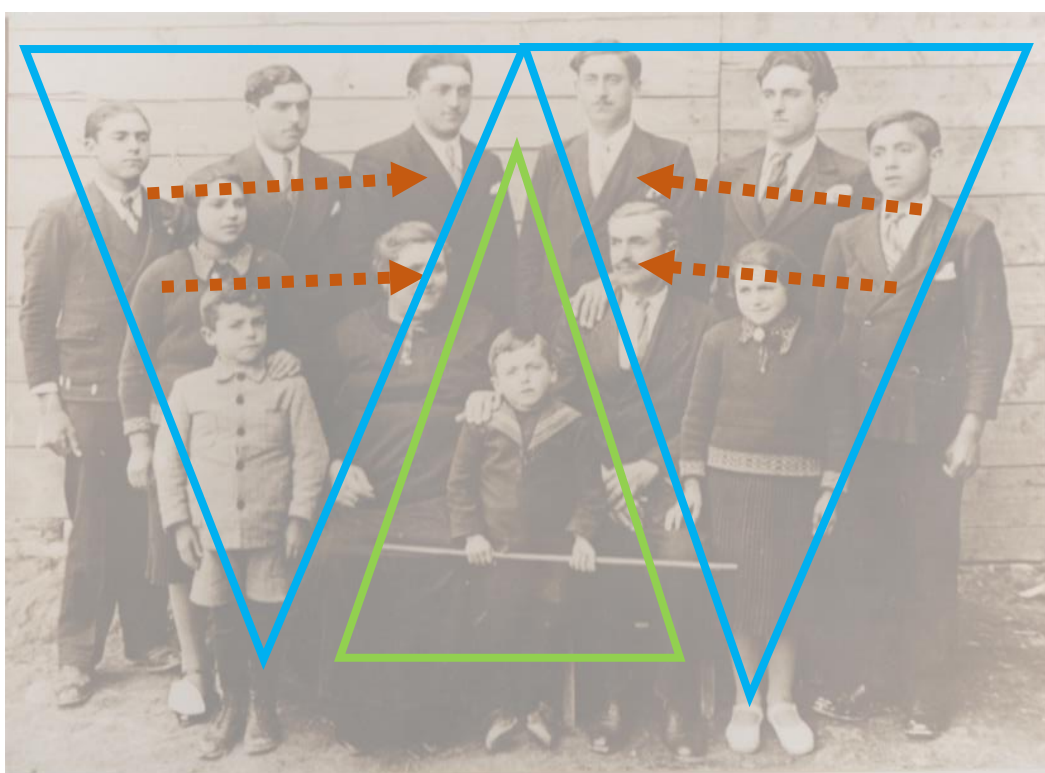


Figura 2.15

Fondamentale, in questa analisi è soffermarsi sulla gestualità simbolica delle mani, ed è qui che entra in gioco il potere del concettuale ed è subito ben riconoscibile un primo possibile *Punctum*: si noti infatti il figlio maggiore, la cui mano sinistra poggia sulla spalla destra del padre (Fig. 2.16), questo gesto, considerando il periodo storico, non è affatto irrilevante, anzi vi si cela all'interno uno studio antropologico approfondito, all'interno delle famiglie contadine patriarcali dei primi novecento infatti, il primogenito maschio rappresentava colui che doveva prendere le redini della famiglia qualora il padre

dovesse morire prematuramente, facendosi carico dell'organizzazione dei beni, dei terreni e dei fratelli, dunque l'atto di appoggiare la mano sulla spalla del "*Pater familias*" poteva simboleggiare la fiducia che il padre poteva riporre nei confronti del figlio maggiore e il reciproco rispetto e affidamento per il futuro.



Figura 2.16

Altro gesto fondamentale è la mano della madre che poggia sulla spalla del figlio minore (Fig. 2.17), in questo caso questo gesto si può supporre potesse riguardare la protezione materna nei confronti del membro più giovane della famiglia, da notare inoltre le mani delle uniche due figlie femmine: se al figlio più grande è stato affidato il compito di gestire la famiglia, alla sorella maggiore tocca la parte di "seconda madre", nel caso in cui la madre vera e propria fosse mancata, il gesto è sempre espresso tramite la mano che poggia sulla spalla del penultimo fratello (Fig. 2.18) (non sul primo probabilmente per questione di organizzazione), ultimi gesti ma non meno importanti, sono rispettivamente quelli della figlia minore, che poggia teneramente la mano sul ginocchio del padre (Fig. 2.19), gesto che potrebbe indicare la propensione della figlia minore a prendersi cura dell'anziano padre o più semplicemente un gesto d'affetto nei suoi confronti, quest'ultimo però incrocia le mani, quasi a voler far sottolineare la natura e l'indole

austera che un padre, sotto pieno regime, doveva mantenere, sottrarsi alle emozioni e alle smancerie e attenersi alla severità che ogni padre di famiglia doveva mantenere.



Figura 2.17



Figura 2.18



Figura 2.19

Dietro questi gesti, vi è dunque una radice di storia sociale profondissima che ha origini millenarie e una reale dimostrazione di come venissero spartiti i ruoli sociali all'interno della famiglia, riassunti concettualmente in una foto. Ciò che però ha colpito maggiormente gli osservatori, sono alcuni particolari degli abiti dei soggetti rappresentati: le maniche delle giacche, palesemente troppo piccole, il fazzoletto bianco nel taschino dei soggetti maschili, gli abiti identici delle due ragazze, i vestiti diversi dei due bambini e in generale le scarpe logore, sottolineano la condizione umile della famiglia e le abitudini domestiche che si era soliti usare in quel periodo, gli abiti, erano quelli utilizzati nei giorni di festa, cuciti su misura ma passati di fratello in fratello, il *Punctum* sta anche proprio in questi particolari è proprio il caso di dirlo “pungenti”, sulle maniche così corte (Fig. 2.21), facendo ricordare a chi la guarda con occhi del presente che la stoffa costasse parecchio e per dei ragazzi che di anno in anno crescevano così in fretta realizzare un abito diventava assai dispendioso.



Figura 2.20



Figura 2.21

A chiudere il cerchio della narrazione il bambino che occupa la posizione centrale della foto (Fig. 2.22), dietro il gesto di delimitare tramite una piccola verga il gruppo familiare, si possono celare infinite modalità di interpretazione: la verga infatti, oggetto temuto dai bambini ma anche simbolo dell'istruzione, era utilizzata dai maestri elementari per indicare i contenuti scritti alla lavagna, le posizioni geografiche sulla cartina, ma anche per "farli stare al proprio posto", bacchettandoli sulle mani per punizione nei momenti in cui si comportavano male, avendo circa 6 anni infatti essa poteva indicare quindi la condizione di un bambino in precinto di intraprendere la carriera scolastica, ma anche semplicemente un oggetto di gioco e svago, sottolineando dunque l'occupazione del bambino all'interno della famiglia.



Figura 2.22

Tuttavia, il gesto del bambino nella foto, sembra quasi voglia appunto “chiudere” la visuale, essendo il figlio minore, altra ipotesi di rappresentazione potrebbe indicare il suo ruolo di ultimo membro della famiglia, l’ultimo che ne testimonierà la memoria e conserverà il ricordo dei suoi cari, ma anche, l’atto di delimitare, proteggere la famiglia: “questa è la mia famiglia, nessuno me la tocca”, sembra quasi voler dire con quel gesto; l’interpretazione dunque è libera, poiché di quel particolare che pizzica l’occhio, non se ne conosce il reale significato.

Dietro questa fotografia di famiglia, si celano diversi significati sociali o come potrebbe sostenere Barthes “commoventi”, i *Punctum* su cui ricade l’occhio dello spettatore sono differenti e numerosi, una singola foto così importante per questa famiglia, venne riprodotta e ristampata per anni e anni ed è tutt’ora conservata ed incorniciata, come monito per il futuro, all’interno delle case dei figli e nipoti di quei dieci allora ragazzi rappresentati in foto.⁶⁰

⁶⁰ La fotografia descritta, rappresenta la maglia di mio nonno, Zaggia Ettore (il primo a partire da destra in Figura 2.14), che al momento dello scatto, realizzato nel 1936 aveva sedici anni, per le fonti citate mi sono permessa di inserire racconti e testimonianze della mia famiglia, gli elementi descritti e l’analisi attuata della simbologia delle mani, rappresentano un’attuazione su campo dello studio dei particolari di cui Barthes aveva citato in *La camera chiara*, per la veridicità delle fonti dunque mi sono dovuta attenere alle storie tramandate nel corso degli anni dagli individui della famiglia e per la focalizzazione sulla postura delle mani o sulle condizioni degli abiti ho preso spunto dalle reazioni di chi, osservando la foto, è rimasto colpito da tali particolari. Per tanto tali elementi sono frutto della mia personale analisi dell’immagine come esempio di concettualità ma non dimostrano alcuno studio scientifico, sta alla capacità del lettore riconoscere ed individuare tali elementi come potenziali (e non confermati) *Punctum*.

Ancora più strettamente legata alle foto di famiglia infatti, è la questione delle origini, ovvero sull'emozione che suscita una foto raffigurante un proprio parente o genitore da bambino o in un tempo passato, della funzione rassicurante che la discendenza o l'assomiglianza di un volto al proprio possa scaturire, Barthes cercando il volto nelle foto di sua madre, morta poco prima, cercava di cogliere un volto reale, autentico, che la rappresentasse nella sua essenza e lo trovò in una foto che invece rappresentava sua nonna da bambina, sottolineando il fatto che i tratti genetici sono rimasti gli stessi e ribadendo quanto potesse avere la fotografia anche in questo campo: "la Fotografia fornisce un po' di verità, a patto di spezzare il corpo. Questa verità non è però quella dell'individuo, che resta irriducibile, bensì quella della discendenza".

Questo è una dimostrazione di come le fotografie, non siano unicamente testimonianze di un tempo che non c'è più, ma di sottolineare proprio quel che lui definiva il *ciò che è stato*, attribuendo così al passato (e alla memoria fotografica) un chiaro esempio di autenticità prendendo proprio quella che definiva la "via della certezza".

Capitolo III

Tramutazione artistica di un oggetto d'uso comune (l'album fotografico)

3.1 Rappresentazione familiare ed Espressione artistica: il connubio perfetto per una narrazione concettuale

Giunti a questo punto è bene riflettere sul connubio tra arte e fotografia familiare in cui tanto si è posta l'attenzione, pensare alle fotografie domestiche, come forme di espressione artistica è dunque possibile, gli elementi sin qui rappresentati, contenuti all'interno delle foto, non fanno che riconfermare l'idea di una vera e propria forma di potere artistico; ogni famiglia o gruppo familiare, come si sa, possiede diverse peculiarità e una foto di conseguenza può dimostrarlo, sono numerosi infatti gli artisti, fotografi e performer che si sono cimentati sulla sperimentazione di questo argomento.

Un esempio di rappresentazione familiare in contesto artistico si può ritrovare all'interno del ritratto di famiglia del regista ed attore Juraj Herz, (Fig. 3.1) quadro familiare che utilizza elementi simbolici figurativi, introdotti per un preciso scopo rappresentativo della famiglia stessa, con un profilo esuberante in cui si coglie un'atmosfera che, benché domestica, rappresenta un ambiente di artisti⁶¹, esemplificando l'idea di una rappresentazione in cui i soggetti si presentano agli spettatori senza l'ausilio di una comunicazione verbale.

⁶¹ Tausk, *Storia della fotografia del 20° secolo*, op. cit. p 213



Figura 3.1 Juraj Herz, Ritratto di famiglia

L'immagine della famiglia nella storia dell'arte, partendo dalle origini ha radici millenarie, ed è stata a lungo presa in considerazione nel corso della tempo per realizzare anche i più importanti capolavori artistici, basti pensare banalmente alle opere dedicate alla sacra famiglia, in cui dall'epoca paleocristiana, passando per il medioevo e il rinascimento all'età contemporanea hanno subito rappresentazioni con simbologie differenti, o ai dipinti commissionati dalle famiglie nobili e reali, utilizzati per essere mostrati ai sudditi o ai discendenti della stirpe, celebrando l'imponenza della propria casata.

Attraversando le epoche e le dinamiche sociali, l'immagine familiare, icona del tradizionalismo per eccellenza, giungendo in fotografia si è resa mediatrice della dimensione privata degli individui, sottolineando per lo più i legami familiari e le

interazioni tra di essi, grazie soprattutto alla sua potente carica realistica della rappresentazione fotografica.

Inoltre, come dimostrato dallo studio esposto da Barthes, si è potuto verificare come il potere evocativo delle immagini è ritrovabile nei piccoli particolari che catturano l'attenzione, che attraverso luci ed ombre consentono di affacciarsi alle storie e dinamiche delle famiglie anche semplicemente osservandone le foto conservate in album o raccolte.

A tal proposito, il tema del gioco di luci ed ombre che proietta l'osservazione sulle dinamiche familiari, viene affrontato nell'esposizione dell'artista e fotografa Spagnola Eulàlia Valldosera, che ne intitola il suo progetto fotografico: "*Lazos Familiares*"⁶² (Fig. 3.2) in cui, attraverso l'esposizione fotografica installata al MACA (Museo di Arte Contemporanea di Alicante) racconta le dinamiche di una famiglia attraverso le loro figure ed ombre, evidenziando le relazioni sentimentali visibili e nascoste dei membri di ogni famiglia con momenti felici e drammatici, sottolineando dunque il modello stesso del nucleo familiare in continua trasformazione: "L'immagine reale e la sua ombra appaiono e convivono nello stesso spazio, si sovrappongono, si frammentano, si aggiungono in un'immagine finale come un collage di trasparenze: la realtà visibile è fatta di tanti strati o livelli di comprensione della stessa situazione emozionale"⁶³.



⁶² <https://maca-alicante.es/eulalia-valldosera-la-caida/>

⁶³ *Ibid, cit*



Figura 3.2 Eulàlia Valldosera, *Lazos familiares*, 2012, MACA

Parole queste ultime, che riassumono perfettamente l'intento della Valldosera, raccontando un tipo di esperienza narrativa della vita di una famiglia, narrazione fotografica che molto si lega a *Real Dreams* di Duane Michals che ha anticipato la narrazione della storia familiare stessa secondo una dimensione concettuale.

Come anticipato nel capitolo relativo alla Narrative, infatti Michals rende partecipi gli spettatori delle vicende attraverso la propria narrazione esterna, seguendo un tipo di sensazione legata alla dimensione onirica. Di Michals, si è parlato di come tratti molto spesso e soprattutto all'interno di *Real Dreams* il tema della malinconia e della perdita, sentimenti molto comuni in fotografia, che si legano alla corrente Joyce sulle epifanie del quotidiano e riconducibili ai pensieri malinconici dell'artista legati allo scorrere del tempo.

Facendo quindi un passo indietro, in *A letter from my father* questi sentimenti sono ben riconoscibili, legati al rapporto con suo padre e ai legami interi della sua famiglia che vengono espressi attraverso l'accostamento di vecchie fotografie o interpretazioni dell'artista e i suoi pensieri personali al presente, in particolare nella figura sottostante (Fig. 3.3) racconta le proprie vicende familiari, successive alla foto scattata, evidenziando in sottointeso, la capacità delle fotografie di immortalare gli attimi felici, prima che questi possano sfuggire:

“Nel 1970 ho fotografato la mia famiglia in posa davanti la fabbrica di D. dove mio padre lavorò per 43 anni della sua vita. Da allora, lui e i miei nonni sono morti. Mio fratello ha avuto altri due figli e vive a Philadelphia. Mia madre si è trasferita lì due anni fa. Ora ce ne siamo andati tutti.”

In 1970 I photographed my family posed in front of the Duquesne works where my father spent forty three years of his life. Since then, he and my grandparents have died. My brother has two additional sons and lives in Philadelphia. My mother moved there two years ago. Now we are all gone.



Figura 3.3 Duane Michals, *Real Dreams*, 1976

3.2 Un Album di famiglia universale: dall'esposizione fotografica di Edward Steichen alla mostra della FIAF sulle famiglie italiane

Essendo l'album fotografico, come è stato descritto, un grande meccanismo concettuale, esso raccoglie l'essenza delle vite altrui o, come definirebbe Muzzarelli: "una sorta di sdoppiamento virtuale delle vite che lì dentro vengono raccontate, un compendio per immagini di esistenze reali, recuperabili e apprezzabili"⁶⁴, esistenze che come si è potuto notare vantano foto singolari e accuratamente selezionate, che descrivono positivamente e al meglio il quadro ideale della famiglia, l'idea di un album che raccoglie l'immagine non preimpostata ed imbellettata, della famiglia comune nelle foto degli eventi della vita quotidiana, viene il più delle volte lasciato da parte o non considerato a dovere.

Le abitudini e le immagini non posate delle famiglie, se pur non accumulabili interamente in un unico spazio, rappresentano una importante fonte antropologica, si è potuto constatare infatti, come le foto conservate dalle famiglie possano presentare le medesime caratteristiche, ma certamente interessante sarebbe raccogliergli testimonianze a campione per un'analisi globale della famiglia umana, con tutte le differenze culturali possibili.

Si può dunque pensare, che sia possibile raccogliergli un'immagine essenziale nella sua interezza? In parte sì o meglio, un esperimento simile è già stato affrontato da un curatore e fotografo in particolare, ovvero *Edward Steichen*, che con il suo progetto, *The Family of Man* (Fig. 3.4) poi tramutato in una ricca mostra fotografica, molto si avvicina alla rappresentazione di un vero e proprio album di famiglia globale ed universale, che con un realismo spietato racconta il suo soggetto per eccellenza, ovvero l'essere umano e le sue abitudini in quanto tale.

⁶⁴ Muzzarelli, *L'Invenzione del fotografico*, op. cit. p 91



Figura 3.4 Edward Steichen, The family of Man, 1955

L'esibizione venne ideata nel 1955 ed allestita al Moma di New York, le fotografie (503 da 68 diversi paesi) frutto di una vasta selezione fra 2 milioni di scatti di 273 fotografi coinvolti, raccoglie immagini e documenti fotografici della società globale del dopoguerra⁶⁵, ed è quindi scontato immaginare che il suo intento, perfettamente riuscito, possa raccontare sinceramente l'uomo in tutte le sue forze e debolezze sollecitate da quel periodo storico, in una chiave molto vasta e con un allestimento innovativo, facendo comprendere al pubblico l'unicità dell'essere umano attraverso una visione legata alle abitudini quotidiane: mentre lavorano, giocano, vivono le convivialità, si amano, combattono, ridono e piangono le cui immagini appese alle pareti e al soffitto creavano un percorso sensoriale per i visitatori che le osservavano, predisposte in modo tale da immaginarle come un unico lavoro sui cicli della vita⁶⁶, trasmettendo alle persone intense emozioni e una buona dose di empatia verso i suoi simili.

All'interno dell'opera cartacea redatta nel 1996 e dedicata all'esposizione, alcune fotografie in particolare, accostate tra loro sottolineano le somiglianze tra le popolazioni, i tratti analoghi, quotidiani, che dimostrano senza filtri e pregiudizi, quanto abbiano in comune tra un continente e l'altro le varie famiglie dell'uomo (Fig. 3.5), dalla Sicilia al

⁶⁵ <https://www.ilpost.it/2013/07/09/la-famiglia-dell-uomo-steichen/>

⁶⁶ <https://www.internazionale.it/foto/2015/12/01/family-of-man-foto>

Giappone (Fig. 3.6), dalla tribù Nativa alla numerosa famiglia di contadini Americani, con le medesime pose, la stessa suddivisione dei ruoli e l'impostazione millenaria di tipo patriarcale, in questo modo l'accostamento non fa che accentuare il significato di questa opera universale, raggruppando i contesti in modo del tutto settoriale: fotografie di girotondi da tutto il mondo, di madri gravide o con figli piccoli, bambini che giocano, persone che condividono il cibo a tavola ecc., a chiudere (o ad aprire a seconda dei punti di vista) il cerchio della narrazione, vi è la significativa citazione di Carl Sandburg, che si occupò del prologo dell'opera redatta:

There is only one man in the world and his name is All Man.
There is only one woman in the world and her name is All Women.
There is only one child in the world and the child's name is All Children.⁶⁷

Citazione coincisa ed esemplare, che ribadisce perfettamente l'idea dell'inimitabilità del genere umano che, osservabile attraverso le fotografie del suo album universale dimostra quanto i gesti, le emozioni e le particolarità che pizzicano lo sguardo del pubblico siano strabilianti abitudini peculiari di un'unica grande famiglia, quella umana.

⁶⁷ Edward Steichen, *The family of Man*, opera pubblicata per il MoMa di New York da "Maco Magazine Corporation", 480 Lexington Avenue, New York, 1996, p 4



Figura 3.5, Fig six: Bechuanaland, Nat Farbman, Life Fig dx: U.S.A, Nina Leen, Life



Figura 3.6, Fig. sx: Sicily, by Vito Fiorenza, Fig. dx: Japan, Carl Mydans, Life

Un simile e chiaro esempio di raggruppamento di foto di famiglie, lo si può ritrovare anche in un ulteriore contesto: nel 2018 infatti la FIAF (Federazione Italiana Associazioni Fotografiche)⁶⁸ per celebrare il suo 70° anniversario, si è occupata di rappresentare la famiglia italiana nel corso del tempo, attraverso una mostra appositamente dedicata, con immagini provenienti da tutto lo stivale.

Il progetto, intitolato proprio *La famiglia in Italia*, raccoglie infatti foto realizzate da numerosi appassionati di fotografia o professionisti, invitati ad immortalare gli ideali di famiglia del nostro paese e offrendo la possibilità ai partecipanti di rappresentare, secondo i diversi punti di vista, come la famiglia italiana è stata rappresentata nel corso del tempo attraverso le pubblicità, il cinema italiano, i social network, gli album di famiglia, eccetera, senza necessariamente raccontarne le mutazioni, ma offrendo un'ampia visione nei loro usi e costumi in vari contesti sociali e culturali.

Una delle fotografie più antiche presentate alla mostra, ad esempio, risale al 1855 ed è intitolata *Famiglia del generale Baradiè con moglie e figlia*, (Fig. 3.7) ma ve ne sono altrettante rappresentanti famiglie di questo tipo di tutti i periodi storici: di impostazione patriarcale e incarnanti i valori della famiglia tradizionale italiana per eccellenza

Tuttavia lo scopo della mostra detiene molteplici funzioni e come è stato spiegato, non si limita a mostrare e raccontare le famiglie in senso generale, ma in diverse sezioni: nei ritratti della famiglia postbellica e della famiglia in posa ad esempio, la mostra porta in evidenza nel primo caso la situazione nell'Italia degli anni Cinquanta, le condizioni povere o modeste e la poca igiene sanitaria, la numerosità della prole e la sofferenza nei volti dei soggetti, nel secondo caso l'immagine promozionale delle famiglie tradizionali e multietniche, mostrando quasi a campione esempi di tutte le tipologie ed epoche.

⁶⁸ <https://www.fiaf.net/lafamigliainitalia/wp-content/uploads/2017/07/tutorial.pdf>



Figura 3.7 Famiglia del generale Baradiè con moglie e figlia, 1855



Figura 3.8 Tino Petrelli, Si convive in un'unica stanza, anche con il maiale, 1948

Anche ne *La famiglia a tavola* si può riconoscere agli autori una eccellente dimostrazione della famiglia italiana nella sua interezza, che per tradizione si riunisce tutta rigorosamente attorno al tavolo per consumare i pasti e in cui da sempre costruisce i suoi riti e le sue abitudini di vita e convivenza e scena, luogo inoltre dove vengono celebrate le cerimonie speciali accompagnate da un'atmosfera che rivela le dinamiche all'interno delle famiglie, vissute spesso in modalità "teatrali" in cui ogni membro interpreta un proprio copione e rivelando dunque i chiari posti spettabili della struttura gerarchica familiare, attraverso i gesti, simboli e atteggiamenti rilevanti riconoscibili all'interno dell'immagine.



Figura 3.9 Federico Patellani, Famiglia di immigrati, Milano, 1961



Figura 3.10 Stefano Giogli, A tavola, la famiglia Matassoni

Ma pure la sezione dedicata alla famiglia nel cinema ha il suo perché, infatti racchiude scene ed immagini estrapolate dai più celebri film italiani degli ultimi 70 anni, da Luchino Visconti a Nanni Moretti, in cui si celebra in modo iconico le vicende delle famiglie d'Italia sotto il profilo sentimentale e di affermazione sociale, descrivendo gli anni dal dopoguerra, passando per il boom economico ed arrivando alla contemporaneità con i suoi drammi e problematiche sociali, rendendo testimonianza di come il cinema italiano si sia insinuato tra la vita delle famiglie, scegliendo di realizzare queste foto con ambienti privi di elementi del set o macchine da presa, per accentuare l'immagine di un tipo di famiglia reale.



Figura 3.11 Vittorio Contino, Eclisse, di Michelangelo Antonioni, 1962



Figura 3.12 Umberto Montiroli, La stanza del figlio, di Nanni Moretti, 2001



Figura 3.13 Maila Iacovelli, Fabio Zyed, È stato il figlio, di Daniele Cipri

La mostra arriva poi nella sezione che interessa particolarmente questo studio, ovvero quella dedicata proprio agli album delle famiglie, che descrive perfettamente la componente domestica ed affettiva legata alle raccolte e descritta fino ad ora. In questo caso si è optato per rappresentare una raccolta di trent'anni di fotografie, dal 1980 fino al 2010, proposta da una coppia che, attraverso le foto, racconta i momenti salienti della loro vita insieme, con oltre 13000 immagini disposte in 43 album/ raccoglitori, riportando ed elaborando quindi quel tipo di narrazione personale proprio tipica degli album conservati in ambito domestico (Fig. 3.15).

Si arriva poi ad analizzare la componente più astratta, ovvero quella della Memoria della famiglia, studiata da Fabio Dei, riferita sempre agli album ma inglobando anche le foto e i ricordi "sciolti" e conservati nella propria abitazione, fatti per essere mostrati e raccontati, in cui si entra a scoprire la dimensione delle dinamiche familiari e dei momenti felici, ribadendo ancora una volta che la fotografia di famiglia appartiene alla dimensione della memoria: "Accomuna tutte queste esperienze il superamento dei confini tra presente e memoria, tra autenticità e contraffazione, tra appropriazione e simulazione del reale. Sono progetti che interrogano le pratiche della memoria privata e familiare, ma anche la sua estensione collettiva e sociale, considerando la fotografia una

traccia materiale di una rete di relazioni”⁶⁹ in questo caso viene riportata un tipo di narrazione della memoria fotografica familiare legata a una dimensione più personale dei fotografi: si analizzano i rapporti tra congiunti, le dinamiche familiari, gli oggetti che legano le generazioni, ma anche la memoria delle esperienze vissute evocata non solo dalle immagini ma anche dai filmati, appunto quegli *home movie* che raccontano storie di scene in movimento frammentate, analoghe a quelle della memoria evocativa stessa riflettendo sulle pratiche di produzione dell’immagine a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta.

⁶⁹ *Ibid, cit*



Figura 3.14 Mario Cresci, Ritratti reali, 1967-1972



Figura 3.15 Album fotografico, 1980-2010

Il progetto, come si è ben capito, pone molta carne al fuoco, vi sono infinite modalità di interpretazione e rappresentazione della famiglia, tutte potenzialmente o totalmente valide, che si avvalgono dunque di un'infinità di fonti visive; oltre a questi temi affrontati vi sono anche le componenti legate alla famiglia rappresentata da terzi ovvero la sezione *La famiglia senza posa* di Michele Smargiassi il cui interessante studio (Fig. 3.16) descrive le funzionalità delle fotografie di famiglia, riportandone 3 tipologie differenti: “La fotografia familiare non è la fotografia di famiglia” esorta l’incipit dell’articolo e suddivide queste tre categorie con appunto differenti funzioni: la prima rappresenta uno sguardo privato e autoriflessivo in cui però vi è un libero accesso alla visibilità del pubblico, tale descrizione rimanda a quelle già citate fotografie “home made” realizzate con macchine fotografiche automatiche.

La seconda si focalizza principalmente più sullo sguardo pubblico, comprende difatti la categoria delle foto realizzate da fotografi professionisti o fotogiornalisti che inquadrano la famiglia come istituzione solida della società, di questa tipologia di foto ne fanno parte gli album professionali realizzati su misura per eventi importanti come i matrimoni.

La terza categoria invece inquadra un tipo di sguardo involontario e non codificato, si tratta quasi di una sorta di “fotografia nella fotografia” in cui vengono immortalate situazioni inconsuete, che sfuggono sia agli occhi di chi realizza l’immagine, sia dalla parte di chi la guarda:

In queste sub-fotografie, le famiglie non sono in posa, né per altri né per loro stesse. Ignare di essere riprese, non recitano consapevolmente alcuna finzione fotografica. Quel che vediamo è dunque, eccezionalmente, una fotografia senza la perturbazione della fotografia: la cattura visuale della pura e semplice recita sociale della famiglia italiana in uno spazio pubblico. I suoi abiti, i suoi gesti, la “formazione” delle sue relazioni nello spazio⁷⁰.

In questa analisi Smargiassi sottolinea la natura polisemantica delle fotografie familiari/di famiglia, sembra quasi voglia sottolineare il concetto studiato da Bart sul *Punctum*.



Figura 3.16 dalla sezione: “La famiglia senza posa” di Michele Smargiassi

⁷⁰ <http://www.centrofotografia.org/mostre/galleria/35/389>

Ultimo ma non altrettanto importante argomento, certamente ampio e dibattuto riguarda il rapporto tra le famiglie e i social network, si affronta infatti il fenomeno della *famiglia social*, che vede la sua rappresentazione attraverso le foto di Instagram e con l'utilizzo degli *Hashtag* e in cui si può riconoscere il costante e continuo sconfinamento fra il fotografico e la dimensione sociologica, dove viene mostrata la visione di insieme della famiglia tradizionale italiana, quasi stereotipata, in particolare attraverso gli *Hashtag*: #famigliaitaliana, #famiglia, #famigliadelmulinobianco eccetera, in questa sezione dedicata alla famiglia social si è quindi optato per realizzare riquadri di foto estrapolate da Instagram con il rispettivo *Hashtag* abbinato, quadri poi esposti in mostra fotografica legata al progetto.

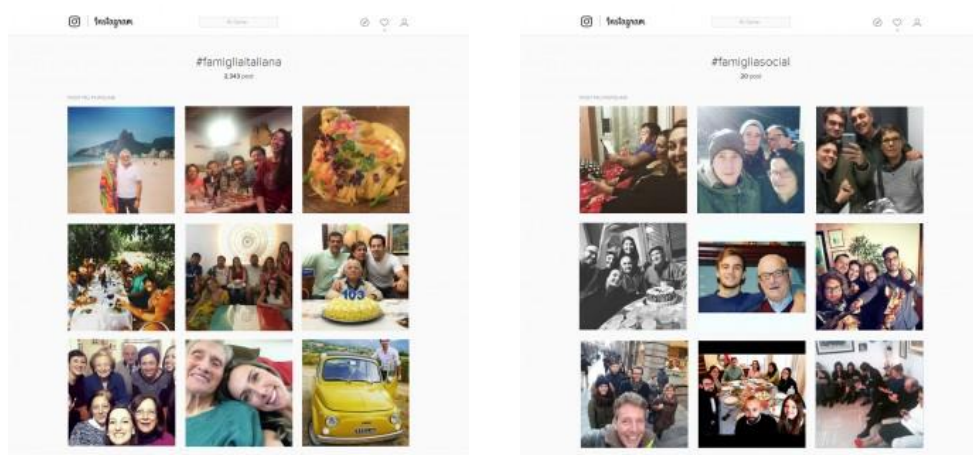


Figura 3.17 L famiglia social, mostra proposta da Fiaf, 2018

Un ulteriore esempio da prendere in considerazione, legato sempre alla dimensione della famiglia e dei social network, è la pagina Facebook “*Picture from italian profiles*”⁷¹, nata per raccontare in modo buffo e ironico gli italiani e le consuetudini che li accomunano, rappresentando dalle più antiche alle più recenti fotografie raccolte dai profili social di tutta Italia e in cui si coglie un’immagine delle famiglie goliardica e scherzosa, che porta a scardinare gli stereotipi legati al bel paese.

Questo tipo di rappresentazione legata ai social e ad Instagram in particolare, riporta l’idea di una rivisitazione dell’album di famiglia in chiave moderna, all’ostentazione di una vita perfetta, dell’*Hic et nunc* che come un filo rosso si lega

⁷¹ https://www.corriere.it/tecnologia/19_luglio_18/pictures-from-italian-profiles-pagina-facebook-che-racconta-paese-reale

all'immagine dell'album tradizionale, quello delle *Carte de Visite*, che ha quindi lo scopo di rappresentarne gli individui secondo le solite convenzioni sociali e culturali e magari pure con le medesime pose utilizzate sin dalle origini, come la foto più antica della mostra del 1855.

Si può dunque considerare come, sia l'esposizione di Steichen che il progetto FIAF, a distanza di quasi 70 anni, dimostrino interamente in fotografia le dinamiche familiari attraverso una visione più globale, che riassume perfettamente, senza generalizzare, il turbinio di emozioni che un'immagine può suscitare, analizzando i diversi contesti a cui sono legate.

Tutti elementi, questi ultimi che sintetizzano il concetto della convivialità della famiglia italiana ed internazionale, dimostrando così ancora una volta il potere concettuale delle immagini.

3.3 Dai primissimi album alle raccolte digitali: Come gli album fotografici d'epoca nel corso del tempo possono acquisire valore storico e artistico

Con il passare del tempo, le fotografie e hanno assunto un ruolo predominante all'interno della società moderna, attraverso soprattutto un incremento di immagini di incredibile quantità, da piccoli oggetti, *Carte de Visite* ed immagini realizzabili per il privilegio di pochi, hanno subito un esorbitante aumento grazie ai moderni mezzi fotografici, l'arrivo del digitale infatti ha apportato notevoli modifiche nella modalità della conservazione e questo ha comportato una riduzione nell'utilizzo delle raccolte attraverso un cambiamento a dir poco rivoluzionario.

La società moderna infatti, si potrebbe definire prevalentemente basata sulle immagini o sull'utilizzo massivo di queste ultime, abitudine sicuramente stimolata dalle pubblicità, dai manifesti prima e dai social network poi, stimolando il loro consumo senza freni e inducendo la popolazione mondiale a concentrarsi su un unico scopo: acquistare e consumare; gli esseri umani del presente, complici di un mondo globale, si sono abituati e adagiati su una società di tipo capitalista che ormai esige una cultura basata sull'uso sfrenato di immagini, fotografie e colori accattivanti, che forniscono dunque una enorme quantità di svago per indurre ad acquistare e forniscono informazioni illimitate⁷².

Come sottolineato nel precedente capitolo, la tradizione delle raccolte ha origine sin dagli albori della fotografia, d'altronde non bisogna dimenticare che prima della sua invenzione pure dipinti e i ritratti venivano collezionati dalle nobili famiglie e dai regnanti, dunque non è un caso che tale abitudine si sia conservata anche con le foto, ma se Eugene Disderi ne creò il formato adatto a tale scopo, colei che lanciò la moda degli album fotografici fu la Regina Vittoria d'Inghilterra, che usava collezionare immagini e fotografie di membri della propria famiglia o di ritratti di figure importanti dell'epoca proprio in formato *Cartes de Visite*⁷³ (possedeva all'incirca una trentina di album contenenti queste piccole foto) e questa abitudine, come di consueto, si diffuse tra gli ambienti della classe borghese di tutta Europa.

Sopravvivendo fino agli ultimi tempi, gli album sono mutati a seconda dell'esigenza dell'epoca storica a cui appartenevano, ma hanno conservato le medesime

⁷² Sontag, *Sulla fotografia*, Op. cit. p 154

⁷³ Muzzarelli, *L'invenzione del Fotografico*, op. cit. p 94

funzionalità ottocentesche verificate fino a questo punto: conservare, ricordare, tramandare, tre azioni rimaste immutate, i suoi soggetti interni invece, da semplici ritratti austeri e misteriosi che riprendevano l'impostazione dei dipinti, hanno acquisito poi sempre più pose spontanee, in particolare, le famiglie del Novecento e soprattutto del dopoguerra, vengono ritratte in situazioni conviviali e felici, ritagli di vite e situazioni che hanno contribuito ad una profonda analisi intrinseca della società, riscontrandone dunque un tipo di rappresentazione decisamente più vitale e dinamico, quasi da potersi considerare un tipo di fotografia *live*,⁷⁴ realizzata sempre più spesso dai parenti dei soggetti e in particolare dalle "madri fotografe" o persone vicine alla famiglia, infatti questi ritratti intimi sono diventati una importante raccolta di caratteristiche peculiari dell'epoca moderna, riassumendo in immagini le abitudini, le tradizioni e le mode all'interno delle famiglie.

Ritornando al discorso precedentemente affrontato riguardante il successo delle Polaroid, esse hanno certamente incrementato la possibilità di collezionare una grande quantità di immagini, ma soprattutto di ritagliare, attraverso piccoli formati, i ricordi di istanti preziosi del passato, il potere del ricordo da esse richiamato e in generale dalle vecchie fotografie, può comparire in modo destrutturato, come la *Madeleine* di Proust o le opere analizzate di Boltanski; in particolare i giocattoli dell'infanzia e *l'Appartamento in Rue Vaugirard* possono evocare ricordi spazio-temporali legati alla memoria perduta nel tempo e sollecitati da singoli elementi che li riattivano.

Non a caso infatti, è possibile dimostrare come anche le Polaroid possano riattivare i ricordi perduti, se sovrapponibili ai luoghi in cui sono state scattate, Catherine Panebianco, con il suo progetto artistico-fotografico *No memory is ever alone*, (Fig. 3.18) ha difatti sperimentato questa modalità, il suo lavoro consiste nel rappresentare un viaggio nostalgico nel tempo attraverso le diapositive realizzate in Kodachrome da suo padre nel corso degli anni, sovrapponendole e facendole combaciare perfettamente alle immagini dei luoghi della sua infanzia in cui esse sono state scattate.

Il tema principale del progetto si comprende subito essere legato alla nostalgia in cui oggetti e le ambientazioni sbiadite dal passare del tempo riprendono vita, creando un porto sicuro o una propria casa ovunque si vada e i "fantasmi di ieri", definiti in questo modo dall'artista, sono di nuovo presenti e immaginati come portatori di conforto per i

⁷⁴ Tausk, *Storia della fotografia del 20° secolo*, op. cit. p 207

cari ancora vivi⁷⁵ e una conversazione visuale tra lei e i suoi genitori per una interpretazione personale dei ricordi, senza bisogno di utilizzare Photoshop o artifici di altro tipo.



Figura 3.18, Christine Panebianco, *No memory is ever alone*, fotografie in Kodachrome

Questo esempio, può riconfermare di nuovo e chiaramente la potenziale evocazione del ricordo da parte degli oggetti e fotografie, oggetti che in definitiva possono meritare l'appellativo di *Objet Trouvé*, specialmente per la loro semplicità e decontestualizzazione, contenente però una forte carica concettuale e mistica; il loro utilizzo domestico riporta alla modalità di estrapolare un oggetto della quotidianità e renderlo parte di una narrazione continua, ma frammentata da immagini.

Dunque l'idea della fotografia come oggetto raro, con un potere quasi sacro, si può ormai considerare quasi facente parte di una tradizione per così dire "perduta" legata alle usanze degli antichi e la curiosità legata a questi oggetti si affievolisce; tuttavia poter sfogliare un album fotografico rimembrando i vecchi tempi e circondati dai propri cari, è un'azione che può destare fascino ancora oggi e malgrado tutto non è finita nell'oblio completamente come si pensa, questi elementi, sempre più rari, preziosi e ricchi di tesori, con il tempo hanno potuto acquisire un valore storico e culturale di notevole importanza.

In tempi più recenti invece, l'album fotografico ha ceduto il posto alle raccolte digitali, la carica emozionale di queste cartelle contenute nel proprio Smartphone o nel

⁷⁵ <http://www.catherinepanebianco.com/no-memory-is-ever-alone-1>

computer, sicuramente non può competere con i suoi antenati, anche se la modalità di collocazione è rimasta più o meno la stessa, ad esempio facendo caso alla galleria di immagini nel cellulare o alle raccolte conservate in Google Photo, ci si accorgerà che l'ordine coincide proprio con data e luogo dello scatto, rigorosamente cronologico, anche in questo caso quindi, si ha l'idea di uno scorrere del tempo accompagnato dalle immagini, poter fare riferimento ad un determinato avvenimento osservando una delle foto conservate diventa una mediazione tra passato e presente e i social network, come interpretato secondo la mostra della Fiaf, diventano una nuova modalità per condividere i propri ricordi, nella medesima modalità utilizzata in passato: ovvero quella che consente la loro dimostrazione agli ospiti (in questo caso ospiti che visitano la pagina del social) raccontando annessi aneddoti e avvenimenti particolari e indicandone luogo e data di esecuzione.

Le fotografie del Novecento, come si è potuto notare, possiedono tutte o in gran parte elementi pressoché comuni, si somigliano nelle pose, nei costumi e contesti rappresentati e nella loro semplicità raccontano gli usi e le consuetudini del secolo precedente: venivano spesso rappresentati figli con la divisa da militare o un parenti scomparsi, graziose foto di coppie nel giorno del loro matrimonio, per poi passare alla dimostrazione (o ostentazione) degli acquisti e oggetti simbolo del benessere economico di metà secolo: in ambienti rurali non mancava mai la foto di gruppo in posa con il primo trattore o con l'automobile nuova, raccontando quasi banalmente, la storia di una comunità e dell'Italia intera.⁷⁶ In medesime raccolte e testimonianze, queste immagini possono far commuovere, non solo per la loro unicità ma anche per la modalità di osservazione nell'epoca moderna, ben diversa di quella di allora, poiché l'osservatore arriva a riconoscere elementi lì presenti e qui e ora mancanti, abitudini e tradizioni stravolte dal digitale.

Le fotografie, come è già stato detto, possono far riconoscere quel dettaglio particolare, il *Punctum*, che per essere riconosciuto ha bisogno di conservare all'interno una forte potenza formale che consenta di far nascere un fascino emozionale, aiutando l'occhio dell'osservatore ad intraprendere un percorso di conoscenza della foto stessa⁷⁷ scavando quindi a fondo nelle radici della sua storia e studiandone, attraverso lo sguardo,

⁷⁶ <https://artevitae.it/storie-di-fotografie-le-fotografie-familiari/>

⁷⁷ Francesco Faeta, *Fotografi e Fotografie, uno sguardo antropologico*, Images by Francesco Angeli, 2006, p 47

il percorso etnografico, per arrivare infine a comprendere la narrazione che, come spiegava Dei, è il più delle volte espressa a voce, accompagnata dalle parole dei protagonisti delle foto o dai testimoni di quel periodo storico.

Possono esistere dunque, per chi le conserva ancora, le prime fotografie della famiglia, quelle in bianco e nero o color seppia, dei genitori, dei nonni o bisnonni, per coloro che le ammirano per la prima volta, possono rappresentare una dimensione temporale molto lontana rispetto al presente e narrabili solo da chi quei momenti li ha vissuti in prima persona.

Nelle figure sottostanti sono rappresentate antiche fotografie contenute in un album di famiglia⁷⁸ e chiaro esempio di punto zero appena citato, questa raccolta di foto storiche infatti potrebbe essere definita come il primo capitolo della storia della famiglia (proprio perché queste fotografie si possono considerare le prime fonti visive reperibili appartenute ai propri avi), al suo interno brevi e muti frammenti del tempo si mescolano tra loro: tra gite fuori porta, matrimoni, militari in divisa o foto ricordo con primi piani realizzati in studi fotografici, si intrecciano storie e tasselli di vita, immagini con il tempo sbiadite o ingiallite che possono far scattare sensazioni ed emozioni in chi le osserva, conoscere l'aspetto dei propri cari in età giovanile o, come spiegato da Barthes, sorprendersi riconoscendo i propri tratti nei volti dei propri antenati, cosa per niente scontata se si pensa a quando le foto non erano ancora fruibili e dunque non era possibile conoscere l'aspetto dei propri familiari nel passato.

La narratività di queste fotografie è accompagnata certamente dai dettagli, per porre un esempio, in figura quel che può catturare l'occhio e far presupporre la presenza del *Punctum*, è la fascia a tracolla con le tasche, elemento quasi insignificante ma che nasconde una forte valenza simbolica: la foto infatti, risale agli anni Quaranta, in pieno conflitto mondiale; la divisa ufficiale degli alleati americani, al contrario di quella dei militari italiani, prevedeva l'utilizzo di una cintura con tasche e borselli, certamente molto più pratica rispetto agli astucci a tracolla come quelli mostrati in foto.

Altro curioso dettaglio nella foto numero 3.20, certamente realizzata in uno studio fotografico, è la spilla che impreziosisce il colletto della ragazza in posa, un gioiello di

⁷⁸ Anche in questo caso le fotografie rappresentate, come nel secondo capitolo, le ho ricavate dai primi album della mia famiglia, le considerazioni che seguiranno rispetto ai dettagli fanno parte di un'analisi personale e tramandata, ho preso in considerazione in particolare queste foto proprio perché incarnano nella loro interezza la classica e tradizionale versione dell'album di famiglia realizzato nel dopoguerra.

famiglia regalato o tramandato, che vuole quasi simboleggiare l'accuratezza dei dettagli per rendere impeccabile la fotografia; dettagli, questi ultimi, custoditi nel contesto a cui le foto appartengono, allo *Studium* che descrive visivamente gli usi e costumi dell'epoca durante la seconda Guerra Mondiale.



Figura 3.19



Figura 3.20



Figura 3.21



Figura 3.22



Figura 3.23

Si potrebbe considerare dunque, come chi conservi le fotografie si renda con il tempo consapevole del loro potenziale valore storico e documentario, un album fotografico può diventare, attraverso gli anni, un passaporto prezioso per la storia e uno strumento che può creare affinità tra generazioni: i nonni o i genitori che sfogliano e mostrano tali oggetti ai nipoti ne sono una conferma, c'è sempre un oggetto, un punto zero che determina l'inizio di una narrazione poiché proprio come afferma Frontcuberta "all'origine della mia vita si trova una fotografia"⁷⁹ riferendosi alla foto del padre recapitata a sua madre per presentarsi a lei.

In questo caso gli album e le foto fungono da medium, mettendo in moto la macchina dei ricordi sia per mostrare alle generazioni successive come si era e come si viveva in passato ma anche per constatare che attraverso le foto si poteva presentare sé stessi, azione che in questo caso non è andata affatto perduta, considerando che da 20 anni a questa parte i social network hanno contribuito a mantenerla in vita, sperimentando la conoscenza di nuovi amici o di nuovi amori in maniera virtuale.

⁷⁹ Frontcuberta, *La (foto)camera di Pandora*, op. cit. p 17

Dunque lo scopo di questa grande macchina dei ricordi è proprio quello di sorprendere lo spettatore ed iniziare la narrazione della storia infinita riguardante la famiglia, ed è la chiave che ne aziona il meccanismo concettuale, sia nell'album rappresentato e in tutti gli altri; le foto soprastanti possono avere un forte potere evocativo, suscitare emozioni ed interrogarsi sui tempi passati e conservare all'interno dettagli e particolari che portano ad interrogarsi su vari aspetti come il contesto, periodo storico e costume; non resta quindi che sedersi comodi ed ascoltare: la narrazione dell'anziano testimone comincia.

Conclusion

Giunti al termine di questa tesi, si può dunque riconoscere come gli esempi riportati si accomunino l'un l'altro, sintetizzando in breve l'idea della fotografia domestica come un'unica grande cassaforte ricca di tesori e valori inestimabili.

Le fonti analizzate spaziano tra le discipline, con una concentrazione particolare su volumi e siti web di fotografia, espressioni artistiche ed analisi socio-filosofiche.

Lo studio trattato, ha evidenziato come la narrazione fotografica, sperimentata dagli artisti Narrative e praticata nei più innovativi progetti fotografici, espliciti la volontà di intendere la fotografia familiare come un libro aperto sulla storia contemporanea, non solo della famiglia stessa, ma anche del contesto storico culturale a cui fa riferimento, posto in evidenza soprattutto dai particolari e dalla simbologia delle immagini che, come più volte analizzato soffermandosi sugli studi di Roland Barthes, celano significati di una forte carica concettuale.

Sulla sezione dedicata all'analisi bipartita della memoria, viene inoltre sottolineato come il potere evocativo delle immagini di famiglia, suscitati nell'individuo che le guarda sensazioni profonde che riportano la mente a ricordi perduti nel passato, proprio come la *Madeleine* di Proust o le folgoranti epifanie di Joyce, facendo riaffiorare momenti felici o malinconici.

Ed è stata proprio la sensazione di malinconia a far da motore a questo intero ragionamento, la conferma che l'album di famiglia possa quindi possedere una forte carica espressiva e artistica, si può ritrovare non solo nel cuore della tesi, in cui viene esposta l'analisi etnografica affrontata da Dei, ma nel finale, con le foto in bianco e nero in formato *Cartes de Visite*, estratti da una raccolta di fotografie di famiglia e con particolari che pizzicano lo sguardo dell'osservatore.

Dopo la seguente lettura della tesi, il lettore viene dunque invitato ad approfondire, la conoscenza di questo studio, sfogliando, osservando ed analizzando (sempre se ne possiede uno), il proprio album fotografico di famiglia.

Solo allora sarà possibile riconoscersi, attraverso i volti dei propri familiari, o sviluppando quel desiderio di conoscenza "ontologico" definito da Barthes e focalizzarsi su una singola immagine, soffermandosi sui suoi particolari e sulle simbologie presenti, sviluppando con essa un legame dalle radici profonde, ben salde, che ancora una volta

consentono di ricordare quel che è stato e ciò che siamo, grazie a chi è vissuto prima di noi.

“In effetti non esiste oggetto più concettuale dell’album di famiglia, nel quale le immagini valgono non per le loro qualità formali ma per ciò che esprimono come memoria, come mantenimento, come manipolazione temporale.”

Con questa citazione di Claudio Marra, -il cui testo ha accompagnato l’intera stesura di questo studio- si può concludere l’intero ragionamento, sintetizzando in modo essenziale la capacità delle fotografie di consentire alla mente di viaggiare sensorialmente attraverso il tempo, gli avvenimenti e i ricordi.

Bibliografia

Ardone Ritagrazia, (1990) *Rappresentazioni familiari: la famiglia nella teoria scientifica e nel senso comune*, Borla, Roma

Barthes Roland, (1980 e 2003) *La camera chiara*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino

Bernardi Silvia, Dei Fabio, (2011) *Gruppo di Famiglia in un interno*, Materiali e Metodi

Cotton Charlotte, Viridis Marie, (2010) *La fotografia come arte contemporanea*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino

Eco Umberto, (1966) *Le poetiche di Joyce*, Bompiani, Milano

Faeta Francesco, (2006) *Fotografi e fotografie, uno sguardo antropologico*, Images by Francesco Angeli

Fontcuberta Joan, (2012) *La (foto)camera di Pandora: la fotografia dopo la fotografia*, Contrasto, Roma

Freund Gisele, (1976) *Fotografia e società*, Einaudi, Torino, 1976

Joyce James, testi di Avolio Carlo, Giacomini Vittorio e Terrinoni Enrico, (2021) *Epifanie*, Racconti edizioni

Marra Claudio, (2012) *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Mondadori, Milano-Torino

Michals Duane, (1976) *Real Dream*, Danbury, New Hampshire

Mulas Ugo, (1973) *La Fotografia*, Giulio Einaudi Editore, Torino

Proust Marcel, (2014) *Alla ricerca del tempo perduto, Dalla parte di Swann*, Mondadori, Oscar Moderni Baobab, Milano

Scharf Aaron, Lovisetti Fua Laura, (1979) *Arte e fotografia*, Einaudi Editore, Torino

Sontag Susan, (2004) *Sulla Fotografia: realtà e immagine nella nostra civiltà*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino

Steichen Edward, (1996) *The family of man*, Maco Magazine Corporation, 480 Lexington Avenue, New York

Stevanin Federica, (A.a 2019\20) Corso di storia e tecnica della fotografia

Tausk Petr, (1980) *Storia della fotografia del 20 esimo secolo*, Mazzotta, Milano

Vaccari Franco, (2011) *Fotografia e inconscio tecnologico*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino

Sitografia

<http://magazine.photoluxfestival.it/franco-vaccari-il-viaggio-come-esposizione/>

<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-BOLTANSKI/ENS-boltanski.htm>

<http://www.arabeschi.it/soggetti-oltre-limmagine-narrative-art-e-distorsioni-del-sc-/>

<http://www.catherinepanebianco.com/no-memory-is-ever-alone-1>

<http://www.centrofotografia.org/mostre/galleria/35/389>

<http://www.cinefiliaritrovata.it/il-found-footage-e-il-cinema-di-famiglia-su-tre-brevi-film-italiani/>

<https://artevitae.it/storie-di-fotografie-le-fotografie-familiari/>

<https://homemovies.it/>

<https://www.analisdellopera.it/>

<https://www.analisdellopera.it/una-e-tre-sedie-joseph-kosuth/>

https://www.corriere.it/tecnologia/19_luglio_18/pictures-from-italian-profiles-pagina-facebook-che-racconta-paese-reale

<https://www.fiaf.net/lafamigliainitalia/wp-content/uploads/2017/07/tutorial.pdf>

https://www.gri.it/old_GRI/linguaggio/fotoconc.htm

<https://www.ilpost.it/2013/07/09/la-famiglia-dell-uomo-steichen/>

<https://www.internazionale.it/foto/2015/12/01/family-of-man-foto>

<https://www.treccani.it/enciclopedia/arte-concettuale/>

<https://www.wired.it/play/cultura/2021/02/16/polaroid-sovrapposte-luoghi/>

Ringraziamenti

Concludendo l'elaborato, desidero dedicare uno spazio di ringraziamento per tutti coloro che hanno contribuito al sostegno e allo sviluppo di questa tesi di laurea:

Ringrazio il professor Zotti per i consigli puntuali e per aver seguito punto per punto l'esecuzione di questo studio particolare.

Ringrazio i miei genitori, per il costante sostegno e per aver sempre creduto nelle mie capacità e le mie sorelle Francesca e Valentina, da sempre fonti di ispirazione e a tutta la famiglia.

Ringrazio Edoardo, per tutto l'amore e il conforto ricevuto in questi anni e per avermi sempre incoraggiato a dare il meglio di me.

Vorrei inoltre ringraziare tutti gli amici più cari, che meriterebbero più che una lunga lista di ringraziamenti, le mie compagne di corso con cui ho condiviso questi anni di studio e un doveroso grazie ai ragazzi dell'Aula Studio CSP di Conselve, un'opportunità che in questo ultimo anno mi ha arricchito, facendomi sentire parte di un vero gruppo e compiendo insieme un ottimo lavoro di squadra, grazie!

Poi vorrei ringraziare anche Paola, per avermi accompagnato in tutti questi mesi ad un percorso di crescita, sgarbugliando la matassa delle emozioni, grazie!

Infine, per ultimi, ma ancor più importanti, sono i ringraziamenti che devo a tutti i miei nonni, fonti inesauribili di ricordi e testimonianze, che, raccolti attraverso gli anni, hanno fornito un contributo fondamentale per la realizzazione di questo studio, ringrazio quindi: Maria, Pasquale, Ettore e soprattutto Teresa, a cui è dedicata questa tesi, la cui memoria ed intelligenza non verranno mai dimenticate, grazie per avermi cresciuta trasmettendomi l'interesse e la curiosità per gli avvenimenti, gli oggetti e le foto del passato, specialmente quelle di famiglia.

Tridello Federica

