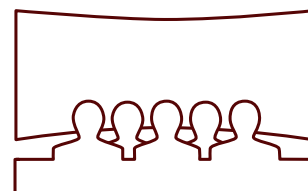


FENOMENI DI GENERAZIONE: NARRAZIONI, PROBLEMI, METODOLOGIE

A CURA DI
GIANCARLO GROSSI
E MYRIAM MEREU



SCHERMI
STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA III
NUMERO 6
luglio
dicembre 2019



Schermi è pubblicata sotto Licenza Creative Commons



*BABY 8MM E SUPER8.
L'IMMAGINE DEL BAMBINO AL MARE NELLE
PELLICOLE DEL PASSO RIDOTTO TRA GLI ANNI
CINQUANTA E GLI ANNI SETTANTA*

Elisa Bianchi

During the second half of the 20th century, and especially in the 1960s, there was a veritable competition among Italians to achieve “symbols of well-being”, which included beach holidays and the practice of amateur film-making.

Home movies from the mid-fifties and seventies give rise to a totalizing image of the child, in the absence of whom the family seems to lose interest in recording the holidays at all, to the extent that fathers, mothers and grandparents appear almost exclusively in order to accompany and showcase the little ones.

KEYWORDS

Home movies; amateur film-making; children; Italian cinema

DOI

10.13130/2532-2486/11880

È nella seconda metà del XX secolo, e in particolar modo negli anni Sessanta, che in Italia si scatena una vera e propria gara nel raggiungimento di quei «simboli del benessere»¹ di cui le vacanze trascorse in riva al mare, così come la pratica cinematografica dilettantesca, fanno parte. Come messo in evidenza da Chiara Malta, è proprio in questa occasione che le pellicole si animano di sorrisi. La studiosa riscontra allora nell'immagine stereotipata delle spiagge il luogo di sviluppo di «oggetti di ripresa [e] codici comuni»² che collegano il film di famiglia a quello sulle famiglie della *Settimana Incom*. Si tratta di filmati girati «ad altezza di bambino», tesi a immortalare «ragazzi [che] danno esempi di prodezza fisica di tutti i tipi»³.

¹ Malta, 2005: 546.

² Malta, 2005: 551.

³ Malta, 2005: 551.

Il confronto tra alcune pellicole cinematografiche amatoriali girate tra la seconda metà degli anni Cinquanta e gli anni Settanta da me effettuato lascia emergere con forza l'immagine totalizzante del bambino, in assenza del quale sembra che la famiglia stessa perda l'interesse di filmarsi durante le vacanze, tanto da concedere l'apparizione di padri, madri e nonni quasi esclusivamente se finalizzata ad accompagnare e mettere in mostra i più piccoli. Come recentemente ricordato da Paolo Simoni, in questi anni molti padri di famiglia muovono, insieme ai figli, i loro primi passi⁴. Si tratta delle prime esperienze dietro l'occhio meccanico della cinepresa, impegnata a seguire da vicino «la vita nel suo farsi»⁵. Simoni contestualizza, infatti, lo svilupparsi di questa pratica filmica coerentemente con il cambiamento che investe il sistema degli affetti familiari nel XX secolo e che vede i figli occupare sempre più il centro della scena⁶. Attraverso il presente contributo ci si propone allora la lettura di questa tipologia di immagini secondo un'accezione di doppio "lascito": quello da parte del padre al figlio della sua immagine da bambino, ma al contempo anche il lascito dello sguardo paterno attraverso il quale il bambino viene osservato⁷.

I. UN'ESTATE AL MARE

Una delle forme turistiche a riscuotere maggior successo nella seconda metà del XX secolo in Italia è quella della villeggiatura nelle località marittime. Benché l'individuazione di una specifica data alla quale far risalire le origini del turismo di massa veda ancora gli studiosi su posizioni diverse⁸, trova invece tutti concordi il riconoscimento della seconda metà del Novecento come il periodo dello sviluppo del settore turistico, caratterizzato dalla diffusione della possibilità per un numero sempre maggiore della popolazione di effettuare vacanze e viaggi. Se infatti – fatta eccezione per gli Stati Uniti, dove il fenomeno turistico assume tra gli anni Venti e Trenta già una «dimensione di massa»⁹ – le ragioni di un arresto dello sviluppo di tale settore a cavallo tra le due guerre risulta imputabile a «un clima politico ed economico internazionale generalmente poco favorevole»¹⁰, sarà negli anni Cinquanta¹¹, e con maggiore rilevanza nel decennio successivo, che si vedrà l'affermazione della «nuova moda dell'abbronzatura»¹², con la progressiva colonizzazione dei litorali italiani da parte degli stabilimenti balneari, i quali con sdraio e ombrelloni si apprestano ad accogliere un numero sempre crescente di bagnanti.

⁴ Simoni, 2018: 55.

⁵ Simoni, 2018: 52.

⁶ Simoni, 2018: 56.

⁷ Si ricordano di fondamentale importanza per la realizzazione del presente contributo gli studi di Richard Chalfen sulla home mode communication. In particolare si rimanda a Chalfen, 1982, 1987 e 2012.

⁸ Cfr. Battilani, 2001: 147. Sulla nascita del turismo di massa di rimanda anche ai più recenti contributi di Christin Rodolphe (2014) e Brett Rohlwing (2017).

⁹ Battilani, 2001: 147.

¹⁰ Battilani, 2001: 148.

¹¹ Sulla relazione tra lo sguardo turistico e il cinema degli anni Cinquanta si rimanda a Coladonato; Noto, 2018: 117-126.

¹² Battilani, 2001: 147.

Il modello turistico della vacanza da trascorrere al mare si presenta come un'evoluzione del soggiorno balneare invernale, in occasione del quale il clima mite delle coste del Mediterraneo offre un'occasione per avvicinare i turisti europei a quelle che così divengono le nuove mete balneari¹³. Se però le vacanze nell'Ottocento vedono il turista abbiente raggiungere le coste per poter beneficiare dei «bagni di luce»¹⁴ ancora protetto dagli abiti lunghi e dall'ombrellino, sarà il riconoscimento benefico delle «sabbie»¹⁵, ovvero l'immersione del corpo nelle sabbie calde, a inaugurare un nuovo contatto del turista con le spiagge. Mentre negli Stati Uniti tale cambiamento viene testimoniato alla fine del secolo dall'allestimento lungo le coste delle prime strutture ricettive permanenti, pronte ad accogliere già nel primo decennio del XX secolo nutrite folle di villeggianti, in Italia la resistenza di modelli ottocenteschi di villeggiatura, che trovano ancora il passatempo principale nelle lunghe passeggiate da consumare in spiaggia, si protrae fino al terzo decennio del Novecento. È infatti tra gli anni Venti e Trenta che, con il nascere del «mito dell'abbronzatura»¹⁶, intorno allo svilupparsi di una diversa relazione non solo con il sole ma anche con l'acqua stessa, il bagno vede eclissare la propria funzione terapeutica, divenendo così occasione di svago. È in questo cambiamento che le coste, non più meta esclusiva di facoltose famiglie, iniziano a registrare la diffusione della vacanza verso diversi ceti sociali. Se quindi negli anni Trenta quella delle occasioni di villeggiatura, così come la pratica cinematografica amatoriale, costituisce ancora un lusso destinato a una ristretta *élite*, è nel secondo dopoguerra che il progressivo popolamento dei lidi del "bel Paese" da parte del ceto impiegatizio trova coincidenza con un ampliamento della possibilità di accesso agli apparecchi cinematografici destinati ai dilettanti italiani.

I "filmini" girati durante le vacanze al mare rappresentano uno dei generi capaci di riscuotere maggiore fortuna tra le pellicole realizzate dai cineamatori tra gli anni Cinquanta e Settanta. Diversamente da quanto accade con le pellicole girate in occasione di viaggi, nelle immagini che conservano il ricordo dei momenti trascorsi nelle località costiere sembra permanere la conservazione di una dimensione familiare. Recuperando le caratteristiche intorno alle quali Erik Cohen organizza e definisce una categorizzazione delle esperienze di viaggio e turistiche, appare evidente rintracciare nelle vacanze estive la volontà di una conservazione della «bolla ambientale»¹⁷: diversamente dal viaggiatore partito a esplorare il mondo, colui che compie lo spostamento verso le località marittime non è, nella maggior parte dei casi, alla ricerca di esperienze in luoghi sconosciuti. La motivazione dello spostamento risiederebbe in questo caso nella ricerca non tanto di un luogo "altro", quanto di uno spazio pronto a offrire dell'ambiente quotidiano una versione "migliorata", in cui la spiaggia, il sole e il mare sono l'occasione per giochi e passatempi capaci di far trascorrere all'intera famiglia periodi di spensieratezza. Come messo in evidenza da Chiara Malta,

¹³ Sullo studio dell'evoluzione del turismo balneare, oltre al già citato contributo di Patrizia Battilani, si rimanda soprattutto a Triani, 1988.

¹⁴ Battilani, 2001: 119.

¹⁵ Battilani, 2001: 119.

¹⁶ Battilani, 2001: 119.

¹⁷ «[...] "environmental bubble" within which he functions and interacts in much the same way as he does in his own habitat». Cohen, 1972: 165.

nelle pellicole realizzate durante le vacanze al mare l'alta ricorrenza di momenti propri della dimensione domestica si manifesta nella frequente ripresa delle pensioni e dei numerosi pasti quotidiani:

L'“alberghetto” dopo la spiaggia è un altro luogo filmico ricorrente di questi film: anche d'estate le famiglie italiane si raccolgono intorno a un tavolo per pranzo e cena e colazione. Le pensioni marittime [...] diventano “filmabili” come le case; si tratta ancora dei simboli di quel nuovo stile di vita, dove lo svago, anche se fabbricato in serie, è alla portata di tutti.¹⁸

II. L'ORIZZONTE VISIVO

Come anticipato a introduzione del presente contributo, Malta contestualizza nella gara al raggiungimento di stereotipati simboli del benessere, di cui la villeggiatura marittima entra a far parte, il costituirsi di specifici codici visivi per mezzo dei quali il cineamatore si prefigura – e, attraverso la presa, figura – la versione desiderabile della propria quotidianità.

Se infatti la nuova “fabbrica dell'immaginario” trova il principale destinatario nelle famiglie, queste in risposta si allineano, nel desiderio dei nuovi bisogni indotti, alla ricerca di un nuovo stile di vita massificato. Il livellamento verso una dimensione societaria unificante, in cui l'unicità individuale scomparirebbe nella massa, troverebbe per Malta conferma nella pratica cinematografica amatoriale, dove ciò che viene mostrato raramente riesce a coincidere con il vissuto reale privato, al quale si preferisce invece la restituzione di un'immagine pubblica allineata ai desideri dell'Italia del boom economico. Si tratta di una figurazione aderente a quella veicolata negli stessi anni attraverso la *Settimana Incom*, felicemente descritta da Augusto Sainati come quella di «un'Italia da rivista patinata, un'Italia ordinata e priva di errori, ripresa nel suo abito migliore»¹⁹.

Nei film girati in 8mm e Super8 la tendenza a una configurazione stereotipata si estende fino a lambire le coste dello stivale, facendo sì che ogni lido assomigli all'altro. Il referente serializzante preso a modello per l'immaginario vacanziero è quello della riviera adriatica. Come primo elemento ad accomunare questo tipo di pellicole appare una diffusa indifferenza da parte dei cineamatori nel rendere riconoscibile, nelle sequenze girate, il luogo filmato.

Anche le immagini nelle quali vengono mostrati i pasti consumati dalla famiglia riunita intorno al tavolo – che sia quello della casa delle vacanze per il pranzo, o quello di un bar per il gelato – appaiono totalmente indifferenti al contesto paesaggistico (*figg. 1-3*). La studiosa contestualizza allora all'interno di un'immagine stereotipata delle spiagge, poste a fare da cornice, il consolidarsi di una ricorrenza a «oggetti di ripresa [e] codici comuni»²⁰ che trovano il proprio modello di riferimento nel film sulle famiglie della *Settimana Incom*. Si tratta di filmati girati «ad altezza di bambino»²¹, tesi a immortalare giovani impegnati in “mirabolanti” dimostrazioni di prestanza fisica. È questo il caso del film girato dal cineamatore

¹⁸ Malta, 2005: 550.

¹⁹ Sainati, 2001: 33.

²⁰ Malta, 2005: 551.

²¹ Malta, 2005: 551.

Figg. 1-3 –
 Vacanze estive a
 Maresca e all'isola d'Elba,
 Corrado Calanchi, 1962,
 8mm, colore, 23' 14".



livornese Renzo Orsini²², che nell'estate del 1959 (o in quella dell'anno successivo²³) realizza alcune riprese di ragazze che scherzano sulla spiaggia. Il film – in cui in fase di montaggio viene inserita a introduzione l'ironica didascalia «Sirene... (ma non troppo) al mare» (*fig. 4*) – offre l'occasione al cineamatore di giocare con le possibilità offerte dal dispositivo nell'avanzamento della pellicola durante l'impressione dei fotogrammi, al fine di connotare umoristicamente le scene: alcune riprese vengono riproposte attraverso l'inversione della pellicola (*figg. 5-7*), mentre per dare enfasi alle cadute queste vengono rallentate (*figg. 8-22*), così come appare velocizzata la sequenza in cui le ragazze tentano di disporsi una sopra l'altra per creare una torre (*figg. 23-34*).

Tuttavia, nell'osservazione di questo tipo di pellicole l'aspetto sul quale vale la pena focalizzare l'attenzione è rappresentato dalla ripresa girata – come definito da Malta – «ad altezza di bambino»²⁴. In realtà, un articolo degli anni Trenta edito negli Stati Uniti, offrendo la testimonianza dell'adozione di un punto di vista allineato al soggetto ripreso come raccomandazione forte dei film da girare in spiaggia, anticipa di circa vent'anni il definirsi di determinati schemi visivi da adottare per le riprese realizzate durante le vacanze trascorse al mare con la famiglia. L'articolo al quale ci riferiamo, firmato da Paul D. Hugon²⁵ e pubblicato nel luglio 1934 nella rivista «Movie Makers», conferma al contempo l'avvenuta diffusione nell'America degli anni Trenta di una moda balneare “da filmare”.

L'autore mette in evidenza come la possibilità per la famiglia di trascorrere il proprio tempo lontano dalle occupazioni quotidiane costituisca l'elemento che rende la vacanza al mare uno dei soggetti prediletti dall'obiettivo. In questa situazione infatti, precisa Hugon, i vari componenti della famiglia si troverebbero liberi di agire con maggior naturalezza davanti alla cinepresa. È quindi nella spontaneità e nell'assenza della messa in posa davanti all'obiettivo – dunque in mancanza di un controllo da parte del filmmaker su ciò che sta riprendendo – che l'autore riconosce un aspetto fondamentale con cui i filmati delle vacanze dovranno essere realizzati. Ma non solo: al fine di annullare ancor più la percezione dell'obiettivo come sguardo estraneo rispetto all'azione filmata, viene riportata da Hugon la necessità di porre il punto di vista della camera, e quindi l'angolazione della ripresa, alla stessa altezza in cui si trovano gli occhi dei soggetti ritratti. Se questi si troveranno seduti, sarà quindi necessario che chi sta effettuando le riprese si abbassi, ponendo il proprio obiettivo alla stessa altezza dello sguardo di uno dei partecipanti. Il ricorso a riprese effettuate dall'alto o dal basso – escamotage che, secondo l'autore, è utilizzato da molti dilettanti per variare la monotonia della ripresa – genererebbe però un punto di vista estraneo rispetto a quello “allineato”, ritenuto più “veritiero”. Tale preoccupazione non solo rifletterebbe il desiderio di restituire un racconto mostrato non tanto dall'obiettivo, quanto dagli occhi

²² Il fondo n. 22 relativo al cineamatore livornese Renzo Orsini è conservato presso l'archivio 8mmmezzo di Livorno. Esso conta 6 pellicole girate tra il 1956 e il 1969 in 8mm sia in bianco e nero sia a colori; si fa qui riferimento alle pellicole n. 2 8mm in bianco e nero realizzata tra il 1959 e il 1960 e n. 5 (frammento di pellicola n. 1) in bianco e nero e a colori girata tra il 1968 e il 1969 in uno stabilimento balneare di Marina di Pisa.

²³ La pellicola girata da Renzo Orsini raccoglie le riprese effettuate durante due estati: quella del 1959 e quella del 1960. A oggi non è risultato possibile determinare se la sequenza in questione sia stata girata durante il primo o il secondo anno.

²⁴ Malta, 2005: 551.

²⁵ Cfr. Hugon, 1934: 280, 299.

Fig. 4 –
022OrsiniR02,
Renzo Orsini, 1959/1960,
8mm, b/n, 19' 45".



stessi di un partecipante all'azione che si sta svolgendo (e così facendo si tenta anche di eliminare qualsiasi possibile effetto di "osservazione" dall'esterno della scena ripresa), ma concorrerebbe, nel caso di riprese concentrate principalmente sull'immagine del bambino, all'allineamento dell'angolo di ripresa con quello di un orizzonte visivo ribassato: quello dei più piccoli. Inoltre, Hugon consiglia di tenere l'inquadratura ben stretta sul soggetto prescelto, stando attenti a non comprendere nel quadro un numero eccessivo di persone, le quali distoglierebbero l'attenzione dal racconto che invece si è scelto di sviluppare²⁶. La presenza di troppi soggetti intenti a compiere azioni tra loro non correlate rappresenterebbe, infatti, uno dei problemi più ricorrenti relativi ai film delle vacanze. C'è poi un altro accorgimento che per Hugon il cineamatore dovrebbe adottare e che, invece, sembra totalmente disatteso in queste pellicole: quello di mostrare la vicenda da molteplici punti di vista. Nel caso in cui l'oggetto della ripresa sia un nostro amico che si sta allontanando in barca, sarà importante secondo l'autore poter realizzare delle inquadrature anche dall'imbarcazione stessa con l'obiettivo rivolto verso la spiaggia. Il consiglio di mostrare la scena sfruttando diverse angolazioni offrirebbe così la possibilità della restituzione di una pluralità di punti di vista, e quindi la sensazione di un racconto corale nella molteplicità degli sguardi di coloro che prendono parte alla vacanza. Ciononostante, raramente nelle pellicole girate al mare la cinepresa passa tra i vari componenti del gruppo, e di conseguenza l'unico punto di vista è quello del capofamiglia²⁷.

²⁶ Cfr. Hugon, 1934: 280.

²⁷ Chiara Malta individua il delinearsi di tre distinti «profili» di cineamatori nei tre formati del passo ridotto disponibili alla metà degli anni Sessanta (16mm, 8mm e Super8): per cui, come primi ad abbandonare il più complesso 8mm in favore degli apparecchi automatici per il nuovo Super8 troviamo i padri di famiglia, i quali affidano alla pellicola le immagini del loro sogno. Cfr. Malta, 2005: 547. Si precisa che con il presente contributo non si intende ignorare la presenza materna dietro l'obiettivo, ben illustrata da Alice Cati (Cfr. Cati, 2007); il campione preso però in esame in questo caso riporta solo in un'occasione la madre alla "direzione" della cinepresa.



Figg. 5-7 – 022OrsiniR02, Renzo Orsini, 1959/1960, 8mm, b/n, 19' 45". Sequenza invertita.



Figg. 8-22 – 022OrsiniR02, Renzo Orsini, 1959/1960, 8mm, b/n, 19' 45". Sequenza in ralenti.



Fig. 23-34 – 022OrsiniR02, Renzo Orsini, 1959/1960, 8mm, b/n, 19' 45". Sequenza velocizzata.

III. L'IMMAGINE DEL BAMBINO

La mancanza di indicazioni nell'articolo di Hugon su come realizzare le riprese del paesaggio circostante sottolinea la secondarietà che l'ambiente va ad assumere all'interno di questo racconto fatto di azioni e volti, intento quindi alla restituzione della memoria dei componenti della famiglia e non tanto dei luoghi²⁸. L'assenza di un'attenzione nei confronti dell'ambiente in cui si svolgono le sequenze riprese rappresenta un ulteriore elemento del cinema di famiglia, nel quale il luogo, con cui il dilettante ha familiarità, non rappresenta un elemento su cui puntare il proprio obiettivo: i fotogrammi dove si impressiona il ricordo dei primi passi, dei compleanni e di altri momenti della vita del figlio vedono il rarefarsi dell'abitazione nell'immagine "ritagliata" sul bambino.

Il confronto tra alcune pellicole girate in spiaggia da cineamatori tra la seconda metà degli anni Cinquanta e gli anni Settanta²⁹ lascia emergere la ricorrenza di soggetti ripresi secondo specifiche configurazioni visive. Per dimostrarlo si è preferito sacrificare la puntuale descrizione e l'analisi dei singoli film in favore di una restituzione corale dell'esperienza vacanziera ripresa.

Il confronto con le immagini realizzate da un cineamatore precedentemente alla nascita del figlio testimonia la trasformazione di uno sguardo che da "marito" si allinea poi a quello di "padre". Se nel film girato nel 1957 dal cineamatore pisano Orsini, in occasione del viaggio di nozze all'isola del Giglio, lo sguardo indugia sul corpo disteso al sole della moglie o sull'immagine di lei adagiata su uno scoglio a mo' di sirenetta (*figg. 35-38*) – e l'uomo passa poi la cinepresa alla donna, per poter essere così a sua volta filmato (*figg. 39-40*) – ben diverso è ciò che accade a tre anni di distanza nelle pellicole girate sulla

²⁸ Il minore interesse nei confronti del paesaggio dimostrato dai padri cineamatori intenti a riprendere i propri figli è confermato da Heather Norris Nicholson anche nella pratica filmica di famiglia realizzata in occasione di viaggi. A tal proposito si veda Nicholson, 2002 e 2003.

²⁹ I filmati portati a documentazione del confronto rappresentano una selezione attuata presso l'archivio 8mmezzo di Livorno. Il piccolo campione non rappresenta la totalità delle pellicole visionate, ma i filmati sono stati selezionati in quanto rappresentativi rispetto all'argomento trattato. L'analisi è stata realizzata, oltre che sul già citato fondo di Renzo Orsini, sulle seguenti raccolte: fondo n. 35 Casalini (si rimanda alle pellicole n. 1, probabilmente girata nel 1974, e n. 3, realizzata nello stesso anno); fondo n. 39 Stiaffini-Volpe (le pellicole cui si fa riferimento sono la n. 14 e la n. 15, entrambe del 1961, 8mm in bianco e nero, nelle quali appaiono riprese girate nella spiaggia di Tirrenia); fondo n. 42 cineamatore pisano Orsini (le pellicole di riferimento sono la n. 1, girata nel 1957 in 8mm, in parte in bianco e nero in parte a colori, la n. 2 del 1960, 8mm in bianco e nero girata nella spiaggia di Donoratico, la n. 3 realizzata nel 1957 in 8mm a colori in occasione del viaggio di nozze all'Isola del Giglio); fondo n. 55 Stefano Aiazzi (si fa qui riferimento alla pellicola n. 1 girata nel 1971 a colori in una spiaggia dell'Isola d'Elba); fondo n. 58 Elda Bonsignori (in questo caso l'archivio non è però in grado di appurare se le riprese siano state realizzate dalla donna o dal marito; il riferimento è alla pellicola n. 1 girata nel 1973, con riprese realizzate al Bagno Rosa di Tirrenia); fondo n. 62 Scarlatti (le pellicole a cui si fa riferimento sono la n. 16 e la n. 20, girate la prima nel 1977 in Super8 a colori al Bagno Lido di Tirrenia, la seconda nel 1964 in 8mm bianco e nero al Bagno Amore del Lido di Camaiore); fondo n. 67 Castellani (si fa qui riferimento alle pellicole girate nel 1955 n. 2 in bianco e nero, della quale il frammento 1 mostra immagini girate su una spiaggia a Tirrenia e il frammento 2 riprese realizzate in una spiaggia toscana non identificata); fondo n. 68 Grasso (si rimanda alla pellicola n. 1, girata nel 1961 presso i Bagni Pancaldi); fondo n. 71 Trabison (si rimanda al frammento 1 della pellicola n. 1 girata nel 1968 ai Bagni Pejani di Livorno); fondo n. 76 Pellegrini (il riferimento è al quarto frammento della pellicola n. 2 girata nel 1967 a colori nella spiaggia di Vada, frazione di Rosignano Marittimo).

spiaggia di Donoratico dopo la nascita del figlio, in cui è il bambino a divenire il soggetto privilegiato dall'obiettivo (*figg. 41-43*).

Dalla comparazione delle pellicole girate durante le vacanze emerge con forza l'immagine "totalizzante" del bambino³⁰, protagonista assoluto dei film realizzati al mare, in assenza del quale sembra che la famiglia stessa perda l'interesse di filmarsi. Nelle pellicole girate in spiaggia prende così forma un universo popolato principalmente dai più piccoli, ripresi mentre giocano in acqua (*figg. 44-52*), sugli scogli (*figg. 53-55*), sulla battigia (*figg. 56-61*) o sulla spiaggia (*figg. 62-67*); bambini che esplorano i fondali (*fig. 68*), che giocano a bocce (*fig. 69*) o che, invece, trasformano lo spazio di fronte alle cabine in un campo di calcio (*figg. 70-75*), che salutano (*fig. 76*) o, addirittura, corrono verso l'obiettivo (*figg. 77-85*). I bambini entrano nel fotogramma sfruttando tutti i possibili tagli dell'inquadratura: dal campo medio fino alle riprese più ravvicinate dei primissimi piani (*figg. 86-97*), nelle quali il cineamatore sembra indugiare per fissare sulla pellicola quei tratti di un volto colto in una stagione dell'infanzia che, forse, troppo presto finirà. Si tratta nella maggior parte dei casi di riprese frontali dove l'obiettivo è posto alla stessa altezza del soggetto: è un'immagine a dimensione di bambino, quella che si delinea nelle pellicole girate sulle spiagge tra gli anni Cinquanta e Settanta. Qui l'apparizione di padri, madri e nonni sembra concessa quasi esclusivamente se finalizzata ad accompagnare e mettere in mostra i più piccoli (*figg. 98-112*). Si assiste addirittura al "sacrificio" del corpo dell'adulto: corpi talvolta decapitati o totalmente mutilati, di cui resta il residuo di mani e braccia a fare da contorno al vero soggetto dell'inquadratura (*figg. 113-118*). Il filmino realizzato nel 1955 con molta probabilità dalla moglie di Castellani mostra come, in una ripresa girata in barca, l'inquadratura tenda a concentrarsi esclusivamente sulla figlia, lasciando che il volto del marito entri ed esca indifferentemente dal quadro (*figg. 119-130*).

IV. IL DOPPIO LASCITO

Una volta definiti il contesto all'interno del quale tali pellicole vedono la propria realizzazione e la ricorrenza di codici stilistici relativi alle modalità con le quali la presa viene effettuata, per chiarire in che modo l'immagine del bambino nelle pellicole girate durante le vacanze al mare possa assumere il valore di doppio lascito, sarà necessario recuperare la lettura psicanalitica del film di famiglia proposta da Andrea Bellavita. Benché, come dichiarato dallo studioso stesso, l'adozione di un'interpretazione psicoanalitica di queste pellicole «come rappresentazione esplicita dello psichismo dei soggetti contemplati»³¹ risulti certamente limitata, essa ben si presta alla messa a sistema della riflessione che qui si intende sviluppare.

Innanzitutto, appare necessario chiarire la presa come atto conscio: lo studioso sottolinea infatti la natura di «intenzionalità forte»³² che determina la fissazione di uno specifico «momento di vita»³³. L'atto selettivo, discrezionale, in base al quale l'obiettivo del cineamatore viene orientato solo verso alcuni

³⁰ Sulla rappresentazione del bambino nelle pellicole del cinema di famiglia, oltre al citato saggio di Paolo Simoni, si veda anche il contributo di Nicholson, 2001.

³¹ Bellavita, 2005: 510.

³² Bellavita, 2005: 510.

³³ Bellavita, 2005: 510.



Figg. 35-40 – 042OrsiniG03, Fondo Orsini, 1957, 8mm, colore, 09' 10". Riprese viaggio di nozze all'isola del Giglio.



Figg. 41-43 – 042OrsiniG02, Fondo Orsini, 1960, 8mm, b/n, 04' 12".



Figg. 44-46 – 01AiazziS01, Stefano Aiazzi, 1971, 8mm, colore, 04' 19".



Figg. 47-49 – 035CasaliniG01, Gianni Cavallini, 1974 (ca.), Super 8, colore, 03' 32".

Fig. 50 –
076Pellegrini02.4,
Andrea Pellegrini, 1967,
8mm, colore, 01' 57".



Figg. 51-52 –
035CasaliniG03,
Gianni Cavallini, 1974,
Super8, colore, 03' 55".

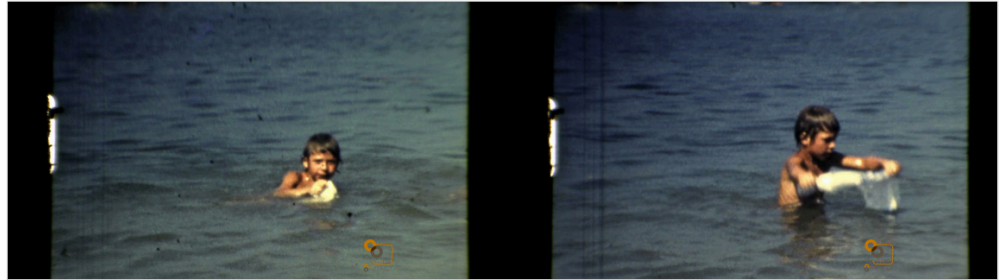


Fig. 53 –
Livorno, 071TrabisonD01,
Danilo Trabison, 1968,
Super8, colore, 17' 10".



Figg. 54-55 –
035CasaliniG03,
Gianni Cavallini, 1974 ca.,
Super8, colore, 03' 55".

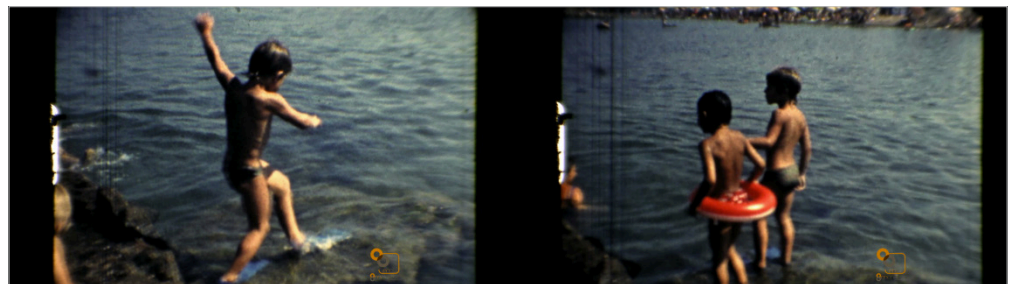


Fig. 56 –
042OrsiniG02,
Fondo Orsini, 1960,
8mm, b/n, 04' 12".



Figg. 57-58 –
039Stiaffini-VolpeN14,
Fondo Stiaffini-Volpe, 1961,
8mm, b/n, 15' 37".



Fig. 59 –
062Scarlatti20,
Fondo Scarlatti, 1964,
Super8, b/n, 03' 30".



Fig. 60 –
01AiazziS01,
Stefano Aiazzi, 1971,
8mm, colore, 04' 19".



Fig. 61 –
062Scarlatti16,
Fondo Scarlatti, 1977,
Super8, colore, 03' 30".



Figg. 62-64 – 039Stiaffini-VolpeN15, Fondo Stiaffini-Volpe, 1961, 8mm, b/n, 12' 27".

*Figg. 65-66 –
068GrassoC01,
Fondo Grasso, 1961,
8mm, b/n e colore,
35' 00".*



*Fig. 67 –
062Scarlatti16,
Fondo Scarlatti, 1977,
Super8, colore, 03' 30".*



*Fig. 68 –
071TrabisonD01,
Danilo Trabison, 1968,
Super8, colore, 17' 10".*



*Fig. 69 –
062Scarlatti20,
Fondo Scarlatti, 1964,
Super8, b/n, 03' 30".*



*Figg. 70-75 –
058BonsignoriE01,
Elda Bonsignori, 1973,
Super8, colore, 10' 51".*



*Fig. 76 –
042OrsiniG02,
Fondo Orsini, 1960,
8mm, b/n, 04' 12".*





Figg. 77-85 – 039Stiaffini-VolpeN15, Fondo Stiaffini-Volpe, 1961, 8mm, b/n, 12' 27".



Figg. 86-87 – 035CasaliniG01, Gianni Cavallini, 1974 (ca.), Super8, colore, 03' 32".

Fig. 88 –
039Stiaffini-VolpeN15,
Fondo Stiaffini-Volpe, 1961,
8mm, b/n, 12' 27".



Fig. 89 –
071TrabisonD01,
Danilo Trabison, 1968,
Super8, colore, 17' 10".



Fig. 90 –
039Stiaffini-VolpeN14, Fondo
Stiaffini-Volpe, 1961,
8mm, b/n, 15' 37".



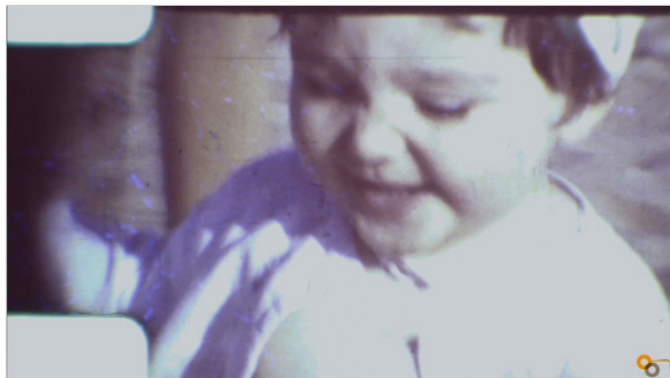
Fig. 91 –
076Pellegrini02.4,
Andrea Pellegrini, 1967,
8mm, colore, 01' 57".





Figg. 92-93 – 071TrabisonD01, Danilo Trabison, 1968, Super8, colore, 17' 10".

*Fig. 94 –
068GrassoC01,
Fondo Grasso, 1961,
8mm, b/n e colore, 35' 00".*



*Figg. 95-97 –
022OrsiniR05,
Renzo Orsini, 1968-1969,
8mm, b/n e colore, 23' 30".*



Fig. 98 –
039Stiaffini-VolpeN14,
Fondo Stiaffini-Volpe, 1961,
8mm, b/n, 15' 37".



Fig. 99 –
039Stiaffini-VolpeN15,
Fondo Stiaffini-Volpe, 1961,
8mm, b/n, 12' 27".



Figg. 100-101 –
042OrsiniG02,
Fondo Orsini, 1960,
8mm, b/n, 04' 12".



Fig. 102 –
067CastellaniM2.1,
Fondo Castellani, 1955,
8mm, b/n, 07' 18".



Fig. 103 –
067CastellaniM2.2,
Fondo Castellani, 1955,
8mm, b/n, 04' 55".



Fig. 104 –
022OrsiniR05,
Renzo Orsini, 1968-1969,
8mm, b/n e colore, 23' 30".



Fig. 105 –
067CastellaniM15,
Fondo Castellani, 1955,
8mm, colore, 12' 27".



Fig. 106 –
035CasaliniG03,
Gianni Cavallini, 1974,
Super8, colore, 03' 55".



Figg. 107-109 – 01AiazziS01, Stefano Aiazzi, 1971, 8mm, colore, 04' 19".

Fig. 110 –
068GrassoC01,
Fondo Grasso, 1961,
8mm, b/n e colore, 35' 00".





Fig. 111-112 – 076Pellegrini02.4, Andrea Pellegrini, 1967, 8mm, colore, 01' 57".



Fig. 113-115 – 042OrsiniG02, Fondo Orsini, 1960, 8mm, b/n, 04' 12".

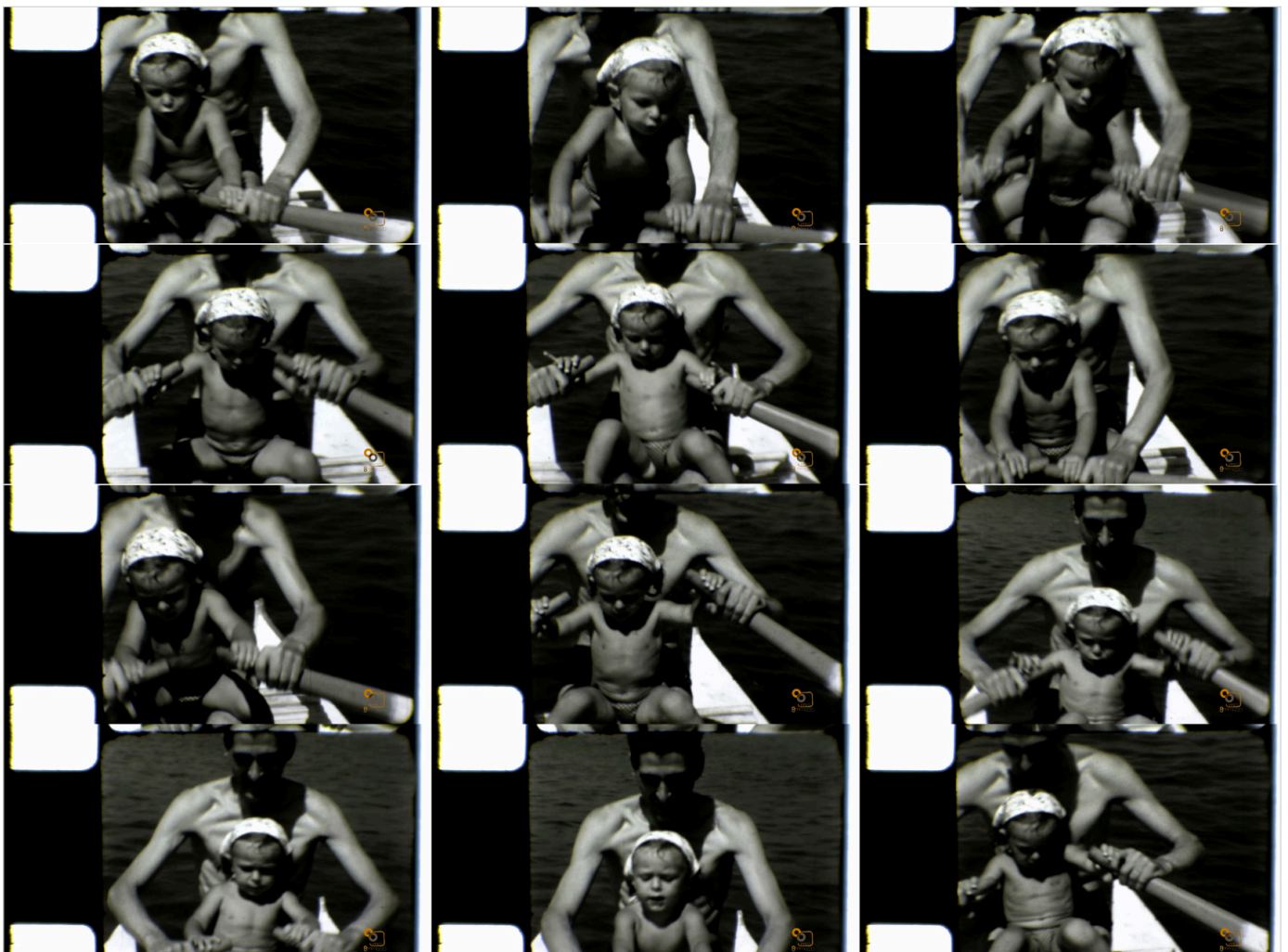
Fig. 116 –
068GrassoC01,
Fondo Grasso, 1961,
8mm, b/n e colore, 35' 00".



Fig. 117 –
076Pellegrini02.4,
Andrea Pellegrini, 1967,
8mm, colore, 01' 57".



Fig. 118 –
067CastellaniM2.2,
Fondo Castellani, 1955,
8mm, b/n, 04' 55".



Figg. 119-130 – 067CastellaniM2.2, Fondo Castellani, 1955, 8mm, b/n, 04' 55".

avvenimenti della vita della famiglia rappresenta il punto centrale intorno al quale si muovono le teorizzazioni odiniane³⁴ sul mantenimento di istanze finzionali nelle pellicole del cinema di famiglia.

Al tempo stesso, il “momento”, riportando l’atto della presa a un lasso temporale ben definito e limitato rispetto allo scorrere della vita della famiglia, riconduce la dimensione temporale della sequenza a quella dell’“istantanea”, e con essa al rimando a un sistema narrativo «a buchi»³⁵, proprio del diario fotografico di famiglia.

All’interno di un orizzonte interpretativo che vede le riflessioni muovere da una lettura psicoanalitica del film, le osservazioni di Bellavita – secondo cui sono l’«urgenza» e l’«emergenza» a determinare il «momento di massima tensione alla memorabilità»³⁶ –, possono quindi essere relazionate a quelle di Patrick Lacoste. Quest’ultimo farebbe infatti risalire l’impossibilità di identificare il film di famiglia quale documento a una connaturata tendenza rappresentativa, tale da renderlo «monumento psichico»³⁷.

Nonostante quindi la possibile permanenza di istanze finzionali, le immagini impresse nelle pellicole assumono il valore di traccia³⁸ mnemonica. Recuperando il concetto di *mediated memories* teorizzato da Van Dijck e le riflessioni di Alice Cati sulle pellicole di famiglia come strumenti di memoria collettiva, appare allora evidente come tale valore memoriale possa prevedere una duplice

³⁴ Roger Odin, riconoscendo nella pratica del filmato amatoriale un atto di autorappresentazione, ne ammette la capacità di conservare in modo quasi invisibile alcune tracce di istanze finzionali. Lo studioso, che per primo ha proposto una nuova prospettiva attraverso la quale indagare i filmati amatoriali secondo un approccio semiopragmatico, colloca gli *home movies* all’interno dello spazio della comunicazione della memoria familiare, una memoria intima, privata, la quale è chiamata ad allinearsi ai modelli e agli schemi imperanti all’interno della comunità nella quale la famiglia è inserita; perché non tutto dovrà essere tramandato o mostrato. Cfr. Odin, 2011.

³⁵ «Il film di famiglia deve dunque essere fatto male (non strutturato, non narrativo) per risultare fatto bene (per funzionare correttamente nel suo proprio spazio). Più esattamente, la sua forma non deve imitare la forma cinematografica ma, al contrario, approssimarsi il più possibile alla forma fotografica: pause, sguardi in camera e, soprattutto, discontinuità. Più la struttura si avvicina a quella dell’album di famiglia, una struttura “a buchi”, meglio sosterrà il suo ruolo permettendo la doppia produzione di senso che ne caratterizza il funzionamento: da una parte una produzione individuale (ciascuno ritorna sul proprio vissuto), dall’altra, una produzione collettiva (si parla molto guardando un film di famiglia come anche guardando un album di famiglia)». Odin, 2001: 344-345.

Sul funzionamento dell’album fotografico come forma di comunicazione *home mode* si rimanda anche a Musello, 1980: 23-42. Sulla relazione tra l’album fotografico e le pellicole del cinema di famiglia si veda anche Cati, 2009 (in particolar modo 30-58).

³⁶ La serie delle citazioni è tratta da Bellavita, 2005: 510.

³⁷ Lacoste, 1995: 46.

³⁸ Si fa riferimento qui alla definizione cassetiana di “traccia”: «La traccia degli eventi consente di dar loro nuovo corpo, e dunque di prendere parte come se stessero di nuovo svolgendosi sotto i nostri occhi». Casetti, 2010: 4.

tipologia di destinatari³⁹. In prima istanza, infatti, il film di famiglia trova il proprio pubblico nel nucleo familiare stesso, nel commento del quale le pellicole raggiungono la propria completezza narrativa. La riconoscibilità dei volti dei protagonisti della storia narrata rappresenta, infatti, un elemento di primaria importanza nel cinema familiare: è intorno ai suoi componenti che si articola il racconto, non solo all'interno della diegesi filmica, ma anche nelle pratiche di ri-narrazione che prendono forma durante le proiezioni domestiche.

Il suo essere mediatore di memorie orienta al contempo il film verso una platea ancora più espansa. Superando la netta distinzione attuata da Odin tra *film documentaire* e *lecture documentarissante*, appare allora opportuno recuperare la suddivisione proposta da Bellavita, che vede così i cineamatori muoversi «con estrema libertà dall'impianto memoriale privato (la documentazione della vita in famiglia) a quello semi-pubblico (il collocamento della famiglia nella storia e nella memoria storica)»⁴⁰.

A un primo livello di lettura, appare allora evidente attribuire alle pellicole dei film di famiglia il valore di doppio "lascito" memoriale: il primo che trova come destinatari i componenti del ristretto nucleo familiare, il secondo che vede orientata la propria funzione "documentarizzante" verso il pubblico dei "poster", per i quali le pellicole divengono così il mezzo per poter osservare «un modo di vita scomparso e di cui i testimoni si fanno rari»⁴¹.

Restringendo il campo di osservazione ai singoli fotogrammi che ritraggono i corpi, ma soprattutto i volti dei figli, e nei quali indugia l'obiettivo del padre, diviene allora possibile individuare in un unico destinatario la duplice forma di lascito. Il ricordo del bambino ancora piccolo conservato nell'impressione dei fotogrammi sembra trovare un erede ancora più circoscritto, ovvero il bambino stesso che, una volta adulto, potrà ri-vedersi nel passato. Il lascito diviene così l'immagine di sé "da piccolo" offerta dal padre, il quale affida alla forma ancora più vivida dei fotogrammi in movimento il ricordo del figlio.

Se quindi il contenuto delle pellicole, e con esse la scelta del soggetto, appare così determinato, come ricordato da Bellavita, da un'intenzionalità forte, da un'azione selettiva calcolata e quindi indubbiamente "conscia", appare possibile riscontrare nello stesso atto la coesistenza di una dimensione che forse potrebbe essere vista come "inconscia". Al fine di individuare in che modo tale lascito assuma questa seconda sembianza appare necessario recuperare la natura di prolungamento sensoriale del dispositivo, che vede così il medium camera, e soprattutto l'obiettivo, prendere la forma dell'estroffessione protesica dell'occhio. In queste immagini a dimensione di bambino girate dai padri cineamatori tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta sembra allora emergere un ulteriore

³⁹ Come evidenziato da Alice Cati, la capacità narrativa del film di famiglia risiede nel superamento dei limiti di un ricordo individuale, per riuscire così a prendere parte a una "memoria collettiva". Lo studio delle forme di mediazione ha rivelato ormai obsoleta la precedente tendenza al riconoscimento di posizioni opposte per cui si distingueva «una "memoria interna" e psicologica da una "memoria esterna" prodotto di oggettivazioni culturali» (Cati, 2013: 18). Van Dijck, riconoscendo alla memoria mediale una sua capacità di trasmissione, la colloca al centro dello sviluppo di una serie di linee orizzontali che collegano il sé agli altri, la sfera privata a quella pubblica e l'individuo alla collettività, che al contempo trovano la loro intersezione con un asse verticale che connette il passato al presente e al futuro. Cfr. Van Dijck, 2007.

⁴⁰ Bellavita, 2005: 512.

⁴¹ Bonazzetti Pelli, 2006: 208.

lascito: il destinatario è sempre il figlio, forse ormai adulto, al quale oltre all'immagine di sé da piccolo il padre lascia il ricordo della propria presenza, assunta dallo sguardo con il quale egli lo osserva attraverso l'obiettivo della propria cinepresa. Uno sguardo che segue il figlio nei primi passi in spiaggia, nei primi bagni e durante i giochi con la sabbia. Uno sguardo che si fa sempre più vicino e che indugia sui dettagli di quel volto che il padre vorrebbe cristallizzare. Attraverso il movimento di avvicinamento al volto del figlio, fotogramma dopo fotogramma, il padre sembra voler arrestare lo scorrere del tempo. Ciò che egli prova a fissare sulla pellicola, però, non è solo l'immagine del figlio "da piccolo", ma anche la relazione emotiva che lega i due in una precisa fase della vita. Il padre tenta allora di catturare l'attenzione del bambino affinché questo guardi in camera e, così facendo, fissa nella pellicola il ricordo immutabile del proprio sguardo, che incrocia quello del figlio.

Riferimenti bibliografici

Battilani, Patrizia

2001, *Vacanze di pochi, vacanze per tutti. L'evoluzione del turismo europeo*, il Mulino, Bologna.

Bellavita, Andrea

2005, *Il film di famiglia come set analitico*, «Comunicazioni sociali», a. XXVII, n. 3, settembre-dicembre.

Bonazzetti Pelli, Maria Grazia

2006, *"Mi ritorna in mente". Un archivio della memoria collettiva fatto di ricordi privati*, in Aldo Grasso (a cura di), *Fare storia con la televisione*, Vita e Pensiero, Milano 2006.

Casetti, Francesco

2010, *Premessa*, «Comunicazioni sociali», a. XXXII, n. 1, gennaio-aprile.

Cati, Alice

2007, *«Sorrìdi alla mamma!» Presenze materne nelle pratiche cine-amatoriali*, «Comunicazioni Sociali», a. XXIX, n. 2, maggio-agosto.

2009, *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, Vita e Pensiero, Milano.

2013, *Immagini della memoria.*

Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari, Mimesis, Milano.

Chalfen, Richard M.

1982, *Home Movies as Cultural Documents*, in Thomas Sari (ed.), *Film/Culture: Explorations of Cinema in Its Social Context*, Scarecrow Press, Metuchen 1982.

1987, *Snapshot Versions of Life*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green (Ohio); trad. it. *Sorrìdi, prego. La costruzione visuale della vita quotidiana*, Franco Angeli, Milano 1997.

2012, *Photogaffes: Family Snapshots and Social Dilemmas*, Dog Ear Publishing, Indianapolis.

Cohen, Erik

1972, *Toward a Sociology of International Tourism*, «Social Research», vol. 39, n. 1, Spring.

Coladonato, Valerio; Noto, Paolo

2018, *In the Eyes of the Beholder. The Tourist Gaze and Gender in 1950s Italian Comedies*, «La Valle dell'Eden », n. 31.

Hugon, Paul D.

1934, *The Family at the Beach*, «Movie Makers», n. 7.

Lacoste, Patrick

1995, *Psynema. Remarques à propos du film de famille*, in Roger Odin (éd.), *Le Film de famille. Usage privé, Usage public*, Méridiens Klincksieck, Paris 1995.

Malta, Chiara

2005, *La famiglia e la sua immagine: il film di famiglia nell'Italia del miracolo economico*, «Comunicazioni sociali», a. XXVII, n. 3, settembre-dicembre.

Musello, Christopher

1980, *Studying the Home Mode: An Exploration of Family Photography and Visual Communications*, «Studies in Visual Communication», vol. 6, n. 1, Spring.

Nicholson, Heather Norris

2001, *Seeing How it Was?: Childhood Geographies and Memories in Home Movies*, «Area», vol. 33, n. 2.

2002, *Telling Travelers' Tales: The World Through Home Movies*, in Tim Cresswell, Deborah Dixon (ed.), *Engaging Film: Geographies of Mobility and Identity*, Rowman & Littlefield, Boston 2002.

2003, *British Holiday Films of the Mediterranean: At Home and Abroad with Home Movies*, ca. 1925-1936, «Film History», n. 2.

Odin, Roger

2001, *Il cinema amatoriale*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale, vol. V, Teorie, strumenti, memorie*, Einaudi, Torino 2001.

2011, *Les Espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble; trad. it. *Gli spazi di comunicazione. Introduzione alla semiopragmatica*, La Scuola, Bologna 2013.

Rodolphe, Christin

2014, *L'usure du monde. Critique de la déraison touristique*, L'Échappée, Paris; trad. it. *Turismo di massa e usura del mondo*, Elèuthera, Milano 2019.

Rohlwing, Brett

2017, *History of Mass Tourism*, «Library Journal», vol. 142, n. 2, February

Sainati, Augusto

2001, *Stile e formato dell'informazione Incom*, in Id. (a cura di), *La Settimana Incom: cinegiornali e informazione negli anni '50*, Lindau, Torino 2001.

Simoni, Paolo

2018, *Bambini nel tempo. L'infanzia nel cinema di famiglia*, «Fata Morgana», a. XII, n. 35.

Triani, Giorgio

1988, *Pelle di sole, pelle di luna. Nascita e storia della civiltà balneare 1700-1946*, Marsilio, Padova.

Van Dijck, José

2007, *Mediated Memories in the Digital Age*, Stanford University Press, Stanford (California).