

Memorie in Movimento.

Le rappresentazioni “private” dell’Abruzzo nelle immagini dei filmati familiari e amatoriali tra anni Quaranta e anni Settanta.

E’ possibile rileggere la storia anche attraverso lo sguardo inedito e privato dei film di famiglia e amatoriali¹? Se ciò è attuabile quante e quali sono le rappresentazioni della società e della cultura ricavabili da fonti di questo tipo? E quali le cautele metodologiche da adottare?

Sono almeno tre i quesiti al centro del presente lavoro di ricerca. Tali interrogativi appaiono strettamente connessi alla natura della documentazione oggetto di studio: risorsa “fresca”, scoperta solo di recente dalla comunità scientifica e appena da qualche anno – almeno nel contesto italiano - entrata a far parte del laboratorio degli storici.

Fino agli anni Ottanta del Novecento², infatti, la pratica cinematografica degli *home movies* si presenta completamente slegata dal discorso storiografico, assolvendo ad una funzione sociale di riferimento ben precisa. Gli *home movies* sono prevalentemente dei

¹ La definizione più compiuta di film di famiglia è stata formulata dallo studioso francese Roger Odin, il quale lo identifica come un prodotto «realizzato da un membro della famiglia riguardante personaggi o avvenimenti legati in qualche modo alla storia di quella famiglia e a uso privilegiato dei componenti di quella famiglia», in R. Odin, *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Meridiens Klincksieck, Paris 1995, p. 27. Sviluppatisi tra gli anni Venti e gli anni Ottanta del Novecento, il film di famiglia può essere considerato come una delle varianti del cinema amatoriale, «un diverso spazio amatoriale (...) caratterizzato da un modo di comunicazione specifico», Id., *Il cinema amatoriale*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, Torino, Einaudi, p. 320.

² Per ricostruire dettagliatamente la storia della tecnologia amatoriale si rimanda ai seguenti testi: K. Florini, M. Santi, *Per una storia della tecnologia amatoriale*, in “Comunicazioni Sociali”, anno XXVII, n. 3, 2005; G. Valperga (a cura di), *Origini, storia e realtà del formato ridotto*, in “Il formato ridotto”, Museo Nazionale del Cinema, Torino, s.d.; A.D. Kattelle, *The evolution of Amateur Motion Picture Equipment 1895 – 1965*, in «Journal of Film and Video», 38, 1986; C. Montanaro, *Il cammino della tecnica*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale, cit.*; A. Cati, *Pathé Baby e i dilettanti del cinema in Italia tra il 1927 e il 1935*, in “Comunicazioni Sociali”, cit.; R. Odin, *Il cinema amatoriale*, cit.

passatempi, strumenti del tempo libero familiare, realizzati - nella maggior parte dei casi dai padri di famiglia - per perpetuare i ricordi familiari, per conservare tracce di persone ed ambienti altrimenti destinati all'oblio, mezzi di rappresentazione ed auto-rappresentazione del nucleo domestico o di intere comunità sociali.

Solo in un secondo momento – e con tempi e modalità differenti - archivisti, cineasti e studiosi di varie discipline iniziano a considerare i film di famiglia in Super8 – soprattutto in contesti nazionali come quello americano, francese ed olandese – non più come semplici pratiche cinematografiche condotte in ambiti ristretti e con finalità esclusivamente private, ma come fonti storiche inedite, documenti sociali interessanti in grado di «offrire una documentazione di prima mano e dall'interno su interi settori della società, specchio di una cultura, per studiare come la nostra società vede se stessa. (...) Meravigliosi documenti di vita locale»³.

Partendo proprio dal rinnovato valore d'uso assegnato ai film di famiglia negli ultimi anni, sono stati gettati i presupposti per sviluppare una raccolta ed uno studio sistematico degli stessi, nella convinzione che tali materiali - se adeguatamente letti ed interpretati – possano realmente contribuire – al pari di altre fonti storiche - a gettare luce su aspetti prima mai considerati dalla ricerca, arricchendo la ricostruzione dei fatti e degli immaginari, dei costumi e delle loro trasformazioni; mettendo in evidenza il sottile intreccio delle permanenze all'interno di mutamenti sociali più complessi.

Le medesime premesse hanno ispirato la presente ricerca: in questo caso i film di famiglia sono stati collocati su un'attività d'indagine ben delineata, nella quale convergono la storia dell'Abruzzo contemporaneo, l'interesse per una forma particolare di cinema e quello per le diverse rappresentazioni/ricostruzioni della società abruzzese che tali documentazioni sono in grado di offrire.

³ Le citazioni sono tratte da R. Odin, *Il cinema amatoriale*, cit., pp. 338-344.

L'ipotesi di partenza infatti è che questo filone di lavoro, che si avvale di fonti affascinanti quanto inedite, possa divenire un'ulteriore "voce" capace di raccontare – in modo inusuale e attraverso il microcosmo privato e familiare - l'Abruzzo e gli abruzzesi del periodo repubblicano. Un'epoca segnata da trasformazioni tumultuose ed inarrestabili che non cancellano, tuttavia, elementi pregressi di continuità e di tradizione che rimangono a far da sfondo ai cambiamenti delle mentalità, dei modelli culturali, dei comportamenti, dei riti sociali e dei cerimoniali.

I documenti filmici amatoriali e familiari, in definitiva, vengono assunti in questo studio come specchio delle dinamiche di mutamento in atto in Abruzzo nel periodo considerato e contestualizzati all'interno delle trasformazioni proprie dello specifico contesto locale.

E' necessario rifarsi agli ultimi venticinque anni per delineare il panorama storiografico nazionale ed internazionale di riferimento nel quale s'inseriscono i film di famiglia e amatoriali. Il loro valore di testimonianze etnografiche, sociologiche e storiche ha stentato ad affermarsi a causa di varie ragioni, prevalentemente legate a un atteggiamento di diffidenza e di sfiducia nei confronti di una fonte per molti versi sconosciuta e dalle capacità ampiamente sottovalutate.

Lo studioso francese Roger Odin è il primo, nel 1995, a formulare una definizione precisa di questi specifici documenti filmici e a sottolineare le difficoltà incontrate dal cinema amatoriale, e dunque anche dall'*home movie*, per ottenere riconoscimento dalla comunità scientifica. «Il cinema amatoriale – scrive Odin – non ha beneficiato del movimento d'interesse teorico del cinema che si è sviluppato negli anni sessanta (...) come se la giustapposizione dell'aggettivo "amatoriale" bastasse, da sola, a rimandare all'insignificante, al ridicolo, allo spregevole, se non addirittura all'inesistente. Anche quei pochissimi che si interessano alla questione

(...) danno prova di quanto sia difficile riconoscere il cinema amatoriale quale soggetto degno di studio di per se stesso»⁴.

In realtà, alla luce delle varie esperienze e ricerche condotte negli ultimi anni in campo internazionale, su diversi versanti disciplinari, è possibile affermare che la scoperta e la valorizzazione della ricchezza documentaria dei film amatoriali e familiari procedono lungo differenti percorsi e a differenti velocità.

La cinematografia capisce fin da subito le potenzialità narrative dei filmini familiari e, già a partire dalla fine degli anni Sessanta, li utilizza come materiali da rimontare e reinterpretare per rivelare storie personali, far riemergere brandelli di memoria collettiva completamente dimenticati, raccontare identità sociali. Ne sono degli esempi i “diari filmati” del regista americano di origine lituana, Jonas Mekas⁵, oppure i film - inchiesta dell’ungherese Peter Forgacs che, attraverso l’utilizzo di *home movies*, ripropongono una “storia privata” dell’Ungheria che ricompone verità storiche rimaste nell’ombra⁶. Sullo stesso “riuso” dei film di famiglia, impiegati per ricostruire storie e gettar luce su problemi o temi specifici, si concentra il lavoro portato avanti dai coniugi - registi, Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi. Di origine armena lui, romagnola lei, i due *film-makers*, famosi nel mondo ma poco conosciuti in Italia, sfruttano la memoria

⁴ R. Odin, *Il cinema amatoriale*, cit., p. 319.

⁵ Mekas, dal 1969, utilizza i filmini familiari come materiali grezzi da trasformare in film; le sue opere, infatti, sono diari, appunti di viaggio, ritratti familiari, di amici e costituiscono capitoli di un lungo romanzo personale che utilizza gli *home movies* montati secondo un principio di straordinaria suggestione formale. «Mekas inizia a riprendere brevi frammenti della sua vita quotidiana nel 1949 a New York, dopo essere stato esiliato dalla sua Lituania. Le immagini vengono registrate in 16 mm (...) e il loro accumularsi giornaliero si configura come un vero e proprio diario (...) Nei diari di Mekas la forte presenza di scene, che potremmo definire ritratti di famiglia, assolve la medesima funzione sociale degli *home movies*: la celebrazione della coesione del gruppo, il rinnovarsi di un legame affettivo», in A. Cati, *Auto/Rappresentazioni*, in «Comunicazioni Sociali», 2005, n. 3, pp. 505-506.

⁶ Il regista Peter Forgacs, dal 1982, recupera e colleziona *home movies* degli anni trenta e quaranta appartenenti a famiglie ungheresi con l’intento di far emergere da queste pellicole frammenti del passato ungherese al di fuori dei confini della storia ufficiale. «Forgacs cerca di vedere il non visto, de – costruire e ricostruire il passato attraverso gli effimeri *home movies*. In una cultura della memoria negata, com’è stato per la storia ungherese, l’archivio privato consente di riappropriarsi di un passato al di fuori della storia ufficiale (...) Riesumando film sepolti Forgacs porta alla luce memorie scomparse», in P. Simoni, *Archeologia della memoria privata*, cit., p. 37.

storica insita nelle immagini familiari e amatoriali per capire non solo il reale, ma anche i diversi modi di rappresentarlo. Il lavoro svolto su tali materiali diventa così attività di investigazione, ricerca e scavo per comprendere ciò che le immagini possono nascondere o sottointendere; strumento conoscitivo capace di rileggere e decifrare la storia⁷.

Un ulteriore riconoscimento documentario ai film di famiglia arriva, in un secondo tempo, anche dagli archivisti; a partire dal 1985, infatti, si moltiplicano nel mondo gli esempi delle cineteche che aprono un settore dedicato al cinema amatoriale. Ad attivarsi per prime sono state lo Smalfilmmuseum di Hilversum in Olanda (1985), la Cinémathèque de Bretagne (1986)⁸, mentre è del 1994 l'inserimento nelle collezioni della Library of Congress (New York) del film di Abraham Zapruder sull'assassinio del presidente Kennedy del 22 novembre 1963⁹. Sulla necessità di strappare all'oblio questi documenti si basano anche i progetti portati avanti dalla televisione francese e dall'Archivio della Televisione Svizzera Italiana. Il progetto della televisione francese fa leva sulla sensibilità del pubblico chiedendo «a tutti i suoi spettatori di mandare i loro film di famiglia, le loro produzioni amatoriali, per mostrarle, diffonderle, codificarle»¹⁰. Quello della televisione svizzera, invece, ha restituito nuova vita alle pellicole dei cineamatori, utilizzandole come materiale

⁷ Uno degli ultimi film realizzato nel 2000 dalla coppia di registi e dal titolo "Inventario balcanico" utilizza proprio materiali amatoriali, vecchi filmini casalinghi girati tra gli anni Venti e gli anni Quaranta attraverso le capitali della ex Jugoslavia, per restituire la storia prima dei conflitti e delle divisioni; «la storia vista dal privato, dalla vita intima, partendo dal basso, dal minimo, dal dettaglio». Cfr., Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi, *Cinema anni vita*, Milano, Il castoro, 2000.

⁸ Lo Smalfilmmuseum di Hilversum, in Olanda, colleziona film amatoriali, documentazione e materiale relativo ad essi. Le pellicole riguardano tutto il territorio nazionale e il film più antico, del 1905, è in formato 17,5 mm. Ulteriori informazioni sulle attività svolte dal museo sono reperibili all'indirizzo Internet: www.smalfilmmuseum.nl. La Cinémathèque de Bretagne può essere invece portata come esempio di archivio regionale: conserva una vasta collezione di film amatoriali e prevede un inventario permanente di tutte le opere audiovisive realizzate in Bretagna. Cfr. www.cinematheque-bretagne.asso.fr; P. Simoni, *La nascita di un archivio per il cinema amatoriale: il caso dell'associazione Home Movies*, in «Comunicazioni Sociali», cit., pp. 479-485.

⁹ Cfr. R. Odin, *Il cinema amatoriale*, cit., p. 328.

¹⁰ Cfr. G. Gori, *Passato ridotto*, cit. p. 44.

per la realizzazione di programmi televisivi sulla memoria storica del Paese destinati al grande pubblico¹¹.

Molto più lento ed accidentato si è rivelato il percorso che ha portato il cinema amatoriale e familiare ad essere considerato dagli storici come documento *tout court*. I primi ad accostarsi allo studio dei filmini familiari sono stati gli antropologi; tra essi l'antropologo sociale americano Richard Chalfen che ha utilizzato i filmini familiari come punto di partenza per lo studio e la comprensione di un determinato contesto culturale, giungendo ad affermare che «il film di famiglia è spesso una vera e propria “traccia” lasciata da un membro di una società che non potrebbe appartenere a nessun'altra società che a quella a cui appartiene»¹².

Gli storici, arrivati solo recentemente a scoprire il valore di questi documenti, si trovano oggi a dover colmare molte lacune. Risale appena ad un quindicennio fa, infatti, il tentativo della storica Susan Aasman di gettare luce su un campo di ricerca ancora del tutto sconosciuto, nella convinzione che «queste immagini amatoriali apportano un affascinante punto di vista interno sul mondo di un gruppo, di una classe o di un particolare individuo»¹³. La ricerca della Aasman, svolta nel quadro dell'History Bureau dell'Università di Groningen, aveva per oggetto la rappresentazione sociale, ideologica ed estetica della vita domestica nei Paesi Bassi dagli anni '20 agli anni '70.

Ad inserire i film di famiglia in un campo di studi vero e proprio, ad ogni modo, sono state le ricerche di Roger Odin e della sua

¹¹ M.G. Bonazzetti Pelli, “Mi ritorna in mente”. *Memoria collettiva e ricordi privati*, in A. Grasso (a cura di), *Fare storia con la televisione*, V&P, Milano 2006, pp. 205-212. Inoltre: www.memoriav.ch

¹² R. Chalfen, *The Home Movies in a World of Reports: An Anthropological Appreciation*, in «The Journal of Film and Video», 1986, n. 38; Cfr. C. Malta, *La famiglia e la sua immagine: il film di famiglia nell'Italia del miracolo economico*, in «Comunicazioni Sociali», cit., p. 546.

¹³ S. Aasman, *Le film de famille comme document historique*, in Odin (a cura di), *Le film de famille*, cit., pp. 97-111.

scuola che ne hanno esplorato per la prima volta in modo analitico le caratteristiche costitutive¹⁴.

A ribadire il ruolo del film di famiglia come documento sociale interessante è anche il lavoro di Patricia Zimmermann (1995), che dopo aver proposto una visione d'insieme sulla storia del cinema amatoriale negli Usa dal 1897 ai giorni nostri¹⁵, ne rimarca il valore documentario definendolo un «concentrato di memoria collettiva»¹⁶.

Tuttavia, malgrado il progressivo fiorire di studi e ricerche internazionali sul film di famiglia, ancora nel 1998 Odin si trova a dover constatare che «fino ad oggi (...) le produzioni cinematografiche amatoriali sono state completamente ignorate dagli storici e dai teorici del cinema»¹⁷.

Il panorama italiano conferma la scarsa considerazione nella quale è stato a lungo tenuto il documento filmico familiare, sia dal punto di vista della valorizzazione cinematografica, sia da quello della conservazione archivistica nonché della ricerca storica. Ad oggi, infatti, non esiste ancora un filone storiografico intorno ai film di famiglia e solo da qualche anno si sono cominciati a muovere i primi passi nella direzione di una riscoperta e rivalutazione dei filmini prodotti dalle famiglie, ottenendo alcuni parziali risultati.

In campo archivistico, il recupero di questi materiali è iniziato a partire dal 2001, grazie all'attività condotta dall'associazione *Home Movies* di Bologna, fondata da un gruppo di giovani archivisti e storici del cinema con lo scopo di raccogliere, conservare e promuovere i film di famiglia provenienti da tutta Italia, compresi tra gli anni Venti e gli anni Ottanta. In pochi anni l'associazione, dopo un lavoro

¹⁴ In tal senso si rimanda a R. Odin, *Il cinema amatoriale*, cit., pp. 338-344. Oltre al lavoro collettivo dell'equipe di ricerca dell'Università della Sorbonne Nouvelle, concretizzatosi nel saggio *Le film de famille, Usage privé, usage public*, cit., ma si veda anche R. Odin, *Le cinéma en amateur*, «Communications», 1999, n. 68.

¹⁵ P. Zimmermann, *Reel Families, A Social History of Amateur Film*, Indiana University Press, Bloomington 1995.

¹⁶ Cfr. K. Ishizuka e P. Zimmermann (a cura di), *Mining the Home Movie: Excavations into History and Memory*, Berkeley, Los Angeles-London, 2001.

¹⁷ R. Odin, *Il film di famiglia*, in «Bianco & Nero», speciale *L'home movie tra cinema video e televisione*, 1998, n. 59, p. 7.

sistematico di ricerca e raccolta, ha dato vita, sulla scorta degli esempi europei e nordamericani, all'Archivio nazionale del film di famiglia, unica istituzione sul territorio italiano che, allo stato attuale, si pone come vero e proprio punto di riferimento per la salvaguardia e la valorizzazione del patrimonio filmico familiare. Nell'incoraggiare attività di ricerca su tali materiali, l'associazione parte dal presupposto che «lo studio della società italiana attraverso fonti inedite quali i film di famiglia è un campo tutto da scoprire e da promuovere. Certo il film di famiglia è una fonte ulteriore rispetto a quelle più usuali, ma la sua scoperta e valorizzazione può essere un contributo di rilievo (...) per mostrare le potenzialità di racconto e rappresentazione, nonché quelle di trasmissione della memoria che i film di famiglia “nascondono”»¹⁸.

A proporre un utilizzo dei filmini di questo tipo, costruendo un vero e proprio racconto cinematografico, è stata, nel 2002, la regista Alina Marazzi, con il suo documentario *Un'ora sola ti vorrei*, a dimostrazione di come «i film di famiglia funzionino non solo come memoria sensibile di un'esperienza privata, ma anche, e soprattutto, come scena di una recita sociale, come memoria collettiva di un'identità di classe»¹⁹. Un diverso impiego di questi materiali è stato fatto poi nel 2006 da Matteo Cerami e Mario Sesti con *La voce di Pasolini*. Un film documentario in cui «su una colonna sonora fatta interamente di testi di Pier Paolo Pasolini (...) gli autori hanno montato una straordinaria storia d'Italia», illustrata anche con

¹⁸ P. Simoni, *La nascita di un archivio per il cinema amatoriale*, in «Comunicazioni Sociali», cit., p. 483. Per avere ulteriori informazioni su tutte le attività svolte dall'associazione *Home Movies* è possibile visionare il sito ad essa dedicato all'indirizzo: www.homemovies.it

¹⁹ Cfr. L. Farinotti, *La Ri – scrittura della storia*, cit., pp. 501-502. *Un'ora sola ti vorrei* è la storia della madre della regista, Liseli Hoepli, della nota famiglia di editori milanesi, morta tragicamente quando la Marazzi era solo una bambina. Il film documentario, della durata di un'ora, ricostruisce la vita di Liseli proprio attraverso il montaggio e la rielaborazione di pellicole super 8 e 16 mm girate dal nonno, Ulrico Hoepli, e conservate in un armadio. Recuperando quel materiale e combinandolo con altri elementi recitati dalla voce fuori campo della regista (lettere e diari scritti dalla madre fino alla morte, ma anche cartelle cliniche dei vari ospedali in cui la giovane Liseli fu ricoverata) la Marazzi riscrive la sua storia familiare conferendole accenti personali ed intimisti e ricomponne, in questo modo, il volto della madre giungendo, nel finale, ad identificarsi con esso. Cfr., A. Marazzi, I. Fraioli, *Un'ora sola ti vorrei*, in M. Bertozzi (a cura di), *L'idea documentaria*, cit., pp. 92 – 101; A. Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei*, dvd Mikado, 2005.

immagini inedite tratte da archivi diversi (dall'Archivio audiovisivo del movimento operaio, dalla Cineteca di Bologna), tra cui filmini familiari provenienti dall'archivio *Home Movies* di Bologna²⁰.

In Italia, comunque, il crescente interesse per i filmini familiari sembra aver appena sfiorato la ricerca storica, che continua a relegare questi documenti in uno spazio ancora molto ristretto, se non quasi del tutto inesistente, stentando a riconoscere ad essi lo statuto di fonti. Interessanti spunti di riflessione sono stati offerti, però, da Chiara Malta che ha analizzato gli anni del boom economico italiano proprio a partire da filmini girati in famiglia tra gli anni Cinquanta e Sessanta²¹. I consumi, le feste, le vacanze degli italiani fissate su pellicola sono state prese in considerazione come lenti d'ingrandimento per leggere, con uno sguardo diverso e più smalzato, gli immaginari collettivi di quegli anni. «Il Miracolo economico, il film di famiglia lo racconta da un punto di vista insolito: contrariamente a quanto si possa credere, questi film raramente mostrano il privato singolare degli italiani. Più spesso l'immagine che ci rinviano è quella pubblica e stereotipata dei loro desideri (...) Sguardi incrociati su un'Italia tutta da rifare, tutta da immaginare (...) Dalla visione di questi film esce un'Italia confusa e sospesa in una strana alchimia che unisce vecchi costumi e nuovi riti della modernità (...) L'esperienza lacerante della modernità trova nell'archivio familiare un testimone indiretto sempre vivente, che porta sul corpo le tracce di un passaggio che ancora non ha finito di compiersi»²².

²⁰ Cfr. M. Cerami, M. Sesti, *La voce di Pasolini*, Feltrinelli, 2006. Un ulteriore uso di filmini familiari è stato fatto nel 2007 all'interno della mostra curata dalla Cineteca di Bologna e dedicata alla vita di Charlie Chaplin. L'esposizione dal titolo: "Chaplin e l'immagine" è stata la prima realizzata a partire dagli archivi della famiglia Chaplin, tra cui *home movies* che raccontano la vita del maestro attraverso immagini private ed inedite.

²¹ C. Malta, *Film di famiglia e immaginario del boom*, paper, resoconto della ricerca condotta all'Università di Paris III.

²² Id., *La famiglia e la sua immagine*, cit, pp. 547-551. Si vedano anche: S. Piccone Stella, *La prima generazione: ragazze e ragazzi nel miracolo economico italiano*, Milano, Franco Angeli, 1993; G. Crainz, *Storia del miracolo italiano: culture, identità, trasformazioni fra anni Cinquanta e Sessanta*, Roma, Donzelli, 1996.

Ovviamente, per poter comprendere ed interpretare le fonti filmiche familiari risulta imprescindibile sottolinearne le somiglianze con il paradigma della fotografia, in particolare della fotografia di ricordo. Ad accomunare film di famiglia e fotografia non sono soltanto continuità tecniche, ma anche e soprattutto continuità contenutistiche, che li rendono simili nei ruoli e nelle funzioni assolti all'interno dell'ambito familiare. L'*home movie* infatti presenta le stesse finalità dell'album fotografico: come le foto di famiglia, le immagini dei film di famiglia sono destinate ad una platea ridotta di spettatori, generalmente individuati nell'ambito dei confini domestici. Per questa ragione esse non presentano una struttura narrativa forte, non hanno bisogno di troppe spiegazioni, poiché chi osserva le immagini ha già vissuto gli eventi rappresentati e dunque è in grado di creare tra loro un nesso di significati comprensibile. Un film di famiglia funziona proprio perché i membri della famiglia, nel rivederlo, si scambiano informazioni per ricostruire una rievocazione mitica degli eventi passati. «Come la foto di famiglia, il film di famiglia non è tenuto a raccontare storie perché coloro che devono vederlo hanno vissuto gli avvenimenti di cui parla; il suo ruolo, come quello della foto, consiste nell'eccitare la memoria degli spettatori familiari. E' addirittura auspicabile che non racconti (...)»²³.

La compilazione dell'album familiare, sia esso composto da immagini fisse o in movimento, ha la funzione di rafforzare l'identità e l'unità del nucleo familiare, «è un rito di culto domestico in cui la famiglia è insieme soggetto e oggetto»²⁴. Guardando insieme le immagini dei filmini familiari, così come quelle degli album di famiglia, si parla molto perché «i membri della famiglia si vedono costretti a lavorare insieme nella ricostruzione della storia familiare e la coesione del gruppo ne esce consolidata (è questa la sua funzione,

²³ R. Odin, *Il cinema amatoriale*, cit. p. 344.

²⁴ P. Bourdieu (a cura di), *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Rimini, Guaraldi, 1972, p. 56.

produrre consensi e perpetuare la famiglia)»²⁵. Il film di famiglia, quindi, agisce su due differenti piani: quello collettivo, nella ricostruzione della storia della famiglia e quello individuale, nella rappresentazione di un percorso individuale. Fotografia e film di famiglia, inoltre, condividono le medesime tematiche: entrambi raccontano eventi o episodi della vita domestica e del quotidiano, ma anche cerimonie importanti della vita privata o rituali della collettività. Nei film e nelle foto di famiglia c'è spazio soprattutto per la rappresentazione dei momenti lieti ed "eccezionali" della parabola familiare: nascite, matrimoni, vacanze, partenze, arrivi; tutte quelle occasioni fotografabili e filmabili - selezionate intenzionalmente per entrare a far parte della memoria - in cui ad essere protagonista è il senso di coesione del nucleo familiare, composto da volti sorridenti e spensierati. Raramente in queste immagini s'incontrano momenti tristi²⁶.

Ne deriva che lo studio delle fonti filmiche familiari presuppone l'adozione di una metodologia di ricerca in grado di spaziare su più dimensioni disciplinari e di far uso di categorie interpretative mutate anche da altri settori di studio. Le ragioni che spingono ad utilizzare questa tipologia di approccio sono riconducibili alla natura stessa delle fonti, risorse particolarmente "rischiose" per la

²⁵ R. Odin, *cit.* pp. 344 – 345.

²⁶ Eccezioni, tuttavia, sono costituite da alcuni film amatoriali che "mettono in scena" la morte. Un esempio famoso - legato ad uno degli episodi più drammatici della vicenda migratoria italiana - è rappresentato da un filmato amatoriale in 8mm realizzato nel 1956 dal cineamatore abruzzese, Tommaso Casticci, a Manoppello – piccolo paese del teatino - in occasione dei funerali delle vittime di Marcinelle. Il filmato in questione, dimenticato per 43 anni in soffitta, è stato utilizzato all'interno del documentario realizzato da G. Giannotti dal titolo: "Marcinelle, memorie del sottosuolo", prodotto da RaiTre nel 1999. Le immagini amatoriali si fanno testimonianza di un "momento forte" della nostra storia più recente, regalandoci un affresco della provincia italiana degli anni Cinquanta stretta intorno alle famiglie dei minatori di Marcinelle, morti in miniera e riportati al paese d'origine. Altri filmati amatoriali che affrontano il tema della morte sono invece depositati presso l'archivio del film di famiglia dell'Università degli Studi di Teramo. Uno di essi, in particolare, realizzato nel 1963 in un piccolo paese di montagna della provincia di Teramo, fissa su pellicola il funerale di una neonata, la cui bara scoperchiata - sorretta da bambine vestite di bianco e seguita da tutti i compaesani - viene portata in processione, per le strade del paese fino al cimitero. In questo caso le immagini amatoriali sembrano costituire una prova del perpetuarsi di un antico rito, soprattutto nell'ambito di ristrette comunità locali.

loro caratteristica di non neutralità e per le difficoltà legate ad una loro selezione e traduzione in parole.

In tal senso, efficaci contributi potrebbero venire dagli “sguardi” di altre discipline come la semiologia (utile nella ricerca di un linguaggio specifico da applicare all’immagine²⁷), l’antropologia (per comprendere il significato ed il valore racchiusi nella documentazione di feste, tradizioni, abitudini, sistemi di relazioni sociali e interpersonali che appartengono alla rappresentazione ed auto-rappresentazione della gente comune) e l’iconologia (funzionale a superare il dato puramente estetico, descrittivo, classificatorio e rivelare il vero contenuto delle immagini filmiche familiari).

Accanto all’interdisciplinarietà, un’ulteriore coordinata metodologica è legata al reinserimento delle fonti nel loro contesto di produzione e al contemporaneo reperimento di “informazioni esterne” sulle stesse. Tale approccio, infatti, permette di ridurre notevolmente le difficoltà interpretative sollevate dal linguaggio filmico familiare. La raccolta di informazioni biografiche e storiche - ricavabili dai proprietari dei film di famiglia - per capire da chi sono state girate le immagini, a chi erano destinate, se erano accompagnate o meno da un commento sonoro, se sono state sottoposte ad un montaggio, si rivela di primaria importanza per riempire di senso documenti utili alla comprensione della storia e del vissuto di una collettività. Le ragioni di questa “ricostruzione” sono dettate anche dalla convinzione che sia proprio la conoscenza del contesto di produzione ad accrescere il valore testimoniale di questa tipologia di fonti, contribuendo a svelare lo sguardo, mai neutrale, che si cela dietro di esse. Le informazioni ricavate dall’esterno possono in questo modo dimostrarsi utili per leggere le fonti “tra le righe”, forzandole a rivelare ciò che i cineamatori non immaginavano di trasmettere.

Entrando nel merito del presente lavoro di ricerca, esso si concentra sull’analisi di filmati familiari e amatoriali realizzati in

²⁷ Cfr., M. Joly, *Introduzione all’analisi dell’immagine*, Torino, Lindau, 1999.

Abruzzo tra la fine degli anni Quaranta e la fine degli anni Settanta. La raccolta sul territorio di tali materiali – il cui reperimento rientra tra le attività svolte nell’ambito del progetto di ricerca – è stata avviata, già a partire dal 2004²⁸, per il Dipartimento e la Facoltà di Scienze della Comunicazione dell’Università di Teramo. Il progetto dell’ateneo teramano ha portato all’acquisizione di un cospicuo gruppo di filmini familiari appartenenti a famiglie abruzzesi.

A motivare lo studio di questo tipo di documentazione è la convinzione che tali materiali rientrino a pieno titolo nella memoria collettiva dell’Abruzzo. Un’attenta analisi degli stessi può infatti costituire una vera ricchezza per il territorio, ponendosi come un cantiere essenziale per l’avvio di ricerche innovative di carattere storico, sociologico e antropologico che, attraverso lo sguardo privato e familiare, raccontino le trasformazioni che hanno segnato la società italiana – e quella abruzzese nello specifico – nel corso del XX secolo.

Lo studio dei filmini familiari prodotti in Abruzzo tra la fine degli anni Quaranta e la fine degli anni Settanta, inoltre, ci aiuta a capire le dinamiche sociali e ideologiche, le trasformazioni del paesaggio e dello spazio urbano, il ruolo della piazza, la crescita o il depauperamento delle periferie. Altresì, la tensione fra tradizione e modernità si manifesta in modo particolare in Abruzzo, segnato da una modernizzazione tardiva rispetto ad altre regioni ma destinata ad assumere poi – soprattutto a partire dalla fine degli anni sessanta - un ritmo molto accelerato²⁹.

Fonti di questo tipo non sono comunque esenti da “distorsioni”: le tematiche “eccessivamente familiari” presenti in esse e l’apparente ripetitività delle immagini possono trarre in inganno. Il rischio è quello di perdersi nella miriade di rappresentazioni spesso anonime, limitandosi a letture che non restituiscono l’esatto spessore e la giusta

²⁸Una borsa di studio post laurea, conseguita nel 2004, mi ha permesso di iniziare il lavoro di raccolta e di studio dei film familiari e amatoriali.

²⁹ Cfr. G. Corazziari, *Lo sviluppo industriale dell’Abruzzo*, in “Trimestre”, n. 3 – 4, 1990; M. Costantini, C. Felice (a cura di), *Storia d’Italia. Le regioni dall’unità a oggi. L’Abruzzo*, Torino, Einaudi, 2000.

valenza documentaria dei materiali presi in esame. Un modo per superare queste insidie resta quello di applicare a tali fonti un livello di analisi spesso considerato come non produttivo in altri settori, ma molto pertinente nel campo delle documentazioni familiari: il confronto con la vita di chi le ha girate. «Senza tale approccio questi film non dicono niente o ben poco (...) Di qui la formula consistente nel far commentare i film da quanti hanno effettuato le riprese, da figli o da persone vicine; ecco dunque le informazioni biografiche e storiche che permettono di ricostituire il contesto del lavoro dell'autore»³⁰.

Un'ulteriore questione sollevata dall'uso di queste fonti è legata al fatto che le rappresentazioni da esse proposte – come si è detto – non sono mai neutrali, ma contengono una forte carica di intenzionalità dettata dallo sguardo soggettivo di chi le ha realizzate. Non restituiscono la realtà come essa si presenta: semmai ripropongono ritagli di realtà, selezionati in base alla rappresentazione di sé che una determinata famiglia o gruppo sociale intendeva trasmettere all'esterno; visioni filtrate che appartengono all'auto-rappresentazione della gente comune.

Se queste caratteristiche della fonte consentono di cogliere i cambiamenti nei modi di percepirsi delle famiglie nel corso degli anni e si pongono come testimonianze del loro sguardo sul mondo, è vero anche che rischiano di indurre a letture mistificanti della realtà. I film di famiglia, infatti, sono realizzati senza dubbio per assolvere ad una funzione sociale di ricordo, ma non sono girati come documenti; diventano fonti solo in seguito, poiché originariamente erano destinati ad essere visti da chi aveva già vissuto gli avvenimenti registrati. Appaiono perciò agli occhi di chi li studia come testi non risolti, la cui lettura, disgiunta da altri elementi, può rivelarsi insufficiente se non completata da una ricollocazione nel più ampio contesto dal quale provengono e al quale fanno riferimento.

³⁰ R. Odin, *Il cinema amatoriale*, cit. p. 338.

Nella presente ricerca, le fonti saranno impiegate in una duplice prospettiva. Nella parte del lavoro riguardante le rappresentazioni della regione tra la fine degli anni Quaranta e la fine degli anni Settanta saranno selezionate quelle auto-rappresentazioni filmiche familiari funzionali alla comprensione delle dinamiche di mutamento in cui nasce e si sviluppa l’Abruzzo del secondo dopoguerra, pur tra squilibri e contraddizioni. All’interno di una lettura critica, le fonti saranno ordinate lungo una prospettiva temporale diacronica, per meglio valorizzare la loro capacità di essere documenti “indiretti” delle trasformazioni in atto.

L’idea generale è quella di partire dai film di famiglia selezionati e carpirne le loro potenzialità informative come fonti; “immergersi” in essi, accettando ciò che se ne può trarre per re-interpretare – con uno sguardo diverso – la microstoria abruzzese.

Saranno privilegiati soprattutto quei filmati in cui è possibile cogliere la complessità dei processi di cambiamento che investono la società abruzzese nel periodo temporale di riferimento; processi dai risultati complessi che hanno avuto i caratteri di una gigantesca fusione di vecchio e di nuovo e in cui tradizioni ed innovazioni hanno continuato a convivere le une accanto alle altre.

La struttura familiare, con le sue auto-rappresentazioni, (abitudini, comportamenti, rituali, ruoli, aspettative, atteggiamenti) sarà dunque presa in considerazione come luogo di osservazione per fissare i termini delle dinamiche di cambiamento e per recuperare le direzioni e lo spessore dei mutamenti intervenuti. In tal senso, una certa attenzione sarà dedicata anche all’analisi dei cosiddetti “riti di passaggio” (battesimi, matrimoni, comunioni), momenti “topici” della parabola familiare, soggetti preferiti delle auto – rappresentazioni amatoriali e indicatori significativi delle trasformazioni socio - culturali.

L’obiettivo è quello di giungere ad un ritratto della storia regionale problematico, a tratti contraddittorio, ma critico. La volontà,

inoltre, è quella di andare oltre la mera rappresentazione insita nelle immagini girate dai cineamatori per cogliere ritardi, persistenze ed altri segni della società abruzzese che al contemporaneo sono sfuggiti.

Nella parte finale della tesi, invece, le fonti saranno utilizzate per raccontare l'esperienza dell'emigrazione transoceanica abruzzese tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta, con lo scopo dichiarato di verificarne la reale efficacia documentaria. Saranno dunque selezionati i filmati relativi a questa specifica auto – rappresentazione per giungere a ribaltarne il loro valore d'uso. Ci si chiederà quanto tali documentazioni si avvicinino alla realtà e quanto se ne discostino.

Per fornire delle risposte coerenti, l'analisi delle fonti amatoriali sarà incrociata ai contributi prodotti dalla storiografia sull'emigrazione. Attenzione particolare sarà riservata anche al confronto con altre documentazioni (lettere, memorie, diari). Ciò per capire: quanto le fonti filmiche familiari aggiungano a ciò che già si sapeva sulla storia dell'emigrazione abruzzese transoceanica dalla tradizionale storiografia; se aggiungono, cosa aggiungono; come i film familiari si inseriscono tra l'auto-rappresentazione delle famiglie e le rappresentazioni che la tradizione storiografica fornisce delle stesse famiglie emigrate.

In questa parte del lavoro si cercherà di comprendere se è possibile far interagire efficacemente le memorie di persone appartenute ad una specifica comunità – memorie che hanno appunto trovato una forma di rappresentazione nei filmati familiari – con la realtà dell'emigrazione, che ha portato alla produzione di studi e di ricerche specifiche sul problema.

Sono almeno due i risultati attesi dalla ricerca: il primo si muove lungo il versante della riscoperta di una parte della storia della regione attraverso una fonte tanto inconsueta quanto ricca di spunti di riflessione. Il secondo risultato è diretto invece a dimostrare l'importanza e la necessità di considerare i film di famiglia e amatoriali come documenti per lo studio della storia, della società e

delle mentalità. Una parte del lavoro di ricerca, d'altra parte, è dedicata proprio alla raccolta sistematica e alla successiva catalogazione dei film di famiglia che fino a qualche anno fa giacevano dimenticati nelle soffitte o nei cassette. Tale patrimonio documentario sta già confluendo in un archivio che promette di divenire un punto di riferimento regionale accessibile a studiosi e a quanti siano interessati alla riscoperta della storia della Regione da un punto di vista "altro".

In questo senso, il progetto di ricerca è stato articolato per "moduli". Il primo anno di attività – continuando il lavoro già svolto grazie alla borsa di studio post laurea - è stato dedicato al recupero delle fonti sul territorio e allo studio della bibliografia disponibile per poter adeguatamente "mettere a fuoco" l'oggetto di studio. Il secondo anno si è concentrato sull'archiviazione e sulla catalogazione dei materiali acquisiti, senza tuttavia escludere l'acquisizione di altre fonti e il contemporaneo approfondimento teorico dell'oggetto di studio. Il terzo anno del lavoro di ricerca – attualmente in corso – è incentrato sull'analisi critica delle fonti, secondo le coordinate metodologiche sopra indicate, e sulla stesura della tesi di dottorato.

I risultati finora conseguiti sono stati diversi: da un punto di vista documentario, l'attività di ricerca ha portato all'acquisizione di un repertorio di fonti piuttosto vasto ed eterogeneo che copre circa un sessantennio di vita e di società abruzzesi. Il patrimonio di immagini ad oggi raccolto – diviso in 21 fondi per un ammontare complessivo di circa sessanta ore di girato - spazia su tematiche e autorappresentazioni diverse riguardanti le famiglie e il loro immaginario. Oltre a fissare i tradizionali riti familiari (matrimoni, battesimi, prime comunioni), le immagini dei film di famiglia, attraverso l'uso e l'evoluzione del mezzo cinematografico amatoriale, restituiscono un capitolo inedito della storia abruzzese, riflesso in nuovi stili di vita e in nuove abitudini di consumo che si affermano all'interno della famiglie. Ma anche in pratiche e rituali che in taluni contesti sembrano

reiterarsi, in modo apparentemente immutabile, a dispetto delle trasformazioni contemporaneamente in atto.

Da un punto di vista pratico, è iniziato il lavoro di scrittura della tesi di dottorato con la stesura, in questi mesi, della prima parte che ha affrontato, a grandi linee, le principali tappe del dibattito internazionale sul delicato intreccio tra ricerca storica e cinema amatoriale. La finalità di questa prima sezione è stata quella di fornire un quadro articolato delle modalità attraverso cui si è giunti a considerare i film di famiglia e amatoriali da passatempo collettivo a pratiche sociali di ricostruzione della memoria.