

Gruppo di famiglia in un interno: le fotografie nella cultura materiale domestica

di Silvia Bernardi e Fabio Dei

1. Immagini come cultura materiale

Una vastissima letteratura insiste sulla iperesposizione alle immagini che caratterizza l'esperienza sociale contemporanea. Dal celebre saggio di Walter Benjamin sull'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, agli studi di Susan Sontag sulla fotografia, alle innumerevoli ricerche sulla audience televisiva e i suoi effetti culturali: da varie angolature, tutti questi lavori insistono sulla invasione del mondo della vita da parte delle immagini. Una invasione che penetra in profondità sia nella sfera pubblica che nella domesticità quotidiana, producendo mutamenti antropologici ancora tutti da comprendere. Come per altri aspetti della cultura di massa, l'approccio delle scienze sociali ha avuto un tono prevalentemente «apocalittico». Si è suggerito che il flusso mediale delle immagini offusca la distinzione tra realtà e apparenza (una critica peraltro mossa a suo tempo anche alla diffusione della letteratura a stampa); che compromette, attraverso un meccanismo inflattivo, la nostra capacità di provare empatia e compassione per gli altri; che, relegando in secondo piano il *logos* discorsivo, stravolge la razionalità comunicativa e di conseguenza – le stesse basi della convivenza democratica.

Per quanto cruciali, questi problemi hanno trovato difficoltà a calarsi in programmi di ricerca empirica. Quando ciò avviene, vale a dire quando si passa da una semplice lettura delle immagini a una etnografia dei loro usi in precisi contesti socioculturali, le grandi tesi apocalittiche di solito si ridimensionano; o meglio, emerge in primo piano la varietà e complessità dei significati che le immagini possono assumere in determinate forme di consumo e per determinati attori sociali. In definitiva, è questo il nucleo del movimento che si definisce oggi di *visual studies*: il cui maggiore merito è il tentativo di ricondurre a un approccio teorico e metodologico unitario temi di ricerca in precedenza frammentati e afferenti a discipline diverse.

In questo contributo, vorremmo insistere su un aspetto particolare del problema. Gli studi sociali si sono soprattutto concentrati sul flusso «intangibile» delle immagini elettroniche: per quanto riguarda l'ambito domestico e familiare, di cui qui ci occupiamo, la televisione prima e internet poi sono apparsi – e a ragione – i

fenomeni più rilevanti e di maggior impatto culturale. È stato invece trascurato il ruolo delle immagini come cultura materiale: spesso legate a supporti «tangibili» e duraturi, esse rappresentano una parte importante degli oggetti che popolano le case. In particolare, le fotografie rappresentano un ingrediente primario nella costruzione di una memoria culturale della casa e della famiglia; segnano le reti di relazioni sociali, verticali e orizzontali, nelle quali il gruppo domestico è inserito; contribuiscono attivamente alle strategie di distinzione sociale in cui la famiglia o alcuni suoi membri sono impegnati.

Nelle pagine che seguono, cercheremo di svolgere alcune osservazioni in proposito partendo dai materiali di una ricerca sulla cultura materiale domestica in famiglie di classe media, condotta negli ultimi anni in alcune città toscane. La ricerca, ancora in corso, ha interessato finora circa quaranta case, procedendo attraverso la documentazione in video degli interni domestici; a questa si sono affiancate interviste di tipo biografico, centrate sul rapporto delle padrone di casa (in prevalenza donne) con i mobili e gli oggetti¹. Non entriamo qui nei problemi di impostazione e di metodo. Basterà dire che la provvisoria ipotesi di partenza era l'idea dell'arredamento domestico come messa in scena del capitale economico, culturale e simbolico della famiglia o di alcuni suoi membri. Un tentativo, dunque, di verificare un celebre passo di Bourdieu, che sta alla base dei moderni studi sul gusto e sull'estetica della vita quotidiana:

Se è possibile leggere tutto lo stile di vita di un gruppo nello stile del suo mobilio e del suo abbigliamento, non è solo perché queste proprietà sono l'oggettivazione delle necessità economiche e culturali che ne hanno determinato la selezione, ma è anche perché i rapporti sociali oggettivati negli oggetti familiari, nel loro lusso e nella loro povertà, nella loro distinzione e nella loro volgarità, nella loro bellezza e nella loro bruttezza, si impongono attraverso esperienze corporee profondamente inconsce (Bourdieu 1979, 76).

Rispetto al contesto francese degli anni sessanta descritto da Bourdieu, ci siamo trovati di fronte una situazione molto più frastagliata e complessa. Complessa, in particolare, per la difficoltà a definire le appartenenze di «classe», e per l'intrecciarsi, nella definizione sociale del gusto, di una molteplicità di fattori - oltre al capitale culturale e a quello economico. La netta contrapposizione che Bourdieu pone fra gusto borghese e gusto popolare, a esempio, è persa assai sfumata e difficile da tracciare per molti dei nostri casi - anche se, come vedremo, queste categorie conservano un loro potente valore euristico. In ogni caso, lasciando

¹ La ricerca si è svolta nel quadro di un progetto di ateneo dell'università di Pisa dal titolo «Vita quotidiana e cultura materiale nell'Italia del dopoguerra. Storia e antropologia degli oggetti ordinari», coordinato da Fabio Dei, Daniela Lombardi e Laura Savelli. I materiali etnografici qui presentati sono stati prodotti da un gruppo comprendente Matteo Aria, Federica Bedini, Silvia Bernardi, Cinzia Ciardiello, Linda Cafarelli, Giovanni Luca Mancini, Micaela Morcaldo, Susanna Renzini. Per una prima presentazione dei risultati si veda Dei 2009.

sullo sfondo tali questioni, ci concentreremo in questo articolo su alcune modalità di uso domestico delle immagini; faremo in particolare riferimento a un *corpus* di materiali prodotti nella prima parte della ricerca, il cui filo conduttore sono stati i videotour² in case di insegnanti³ nelle città di Lucca e Carrara.

2. Poetiche della memoria

Cominciamo col fare la conoscenza con due delle nostre interlocutrici, che chiameremo Vera e Paola. La prima è un'elegante signora di circa ottant'anni che vive da sola in un grande appartamento nel centro di Carrara, circondata da decine di vecchie fotografie di cui parla volentieri e con accorata partecipazione. Nel corso del videotour 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.

In questa foto ci sono anche i miei bisnonni, oltre ai nonni e a mio papà e mamma. Non c'è la mia bisnonna, però è una foto...è rappresentativa di tutta la famiglia...

Vera tiene in mano una foto che ha tolto dalla parete e che ritrae un ampio gruppo familiare; ci dice che è stata scattata verso la fine dell'Ottocento. Le altre cornici restano appese: ci indica il nonno, la nonna, uno zio, la bisnonna. Ci spostiamo verso un mobile del soggiorno carico di portaritratti, e la voce della nostra guida prosegue senza avvertimenti né interruzioni, come una rassegna continua che dall'Ottocento ci conduce fino ad oggi.

² Intendiamo con videotour la visita ad una casa di un piccolo gruppo di ricerca (2-4 persone) con la realizzazione di filmati, fotografie e interviste biografiche. Dal momento che è la padrona di casa (talvolta entrambi i coniugi) a guidare il tour, questo momento centrale della ricerca segue in parte le convenzioni del rito sociale della «visita» (incluso lo scambio di piccoli doni o offerte alimentari). Si tratta di una pratica osservativa libera più che di una metodologia protocollare. Questo è un elemento di distinzione rispetto ad altre etnografie domestiche; in particolare, si veda la ricerca internazionale diretta da Elinor Ochs e per la parte italiana da Clotilde Pontecorvo (Padiglione *et al.* 2007; Giorgi e Pontecorvo 2009). Qui il termine «videotour» si riferisce a una presentazione della casa realizzata attraverso una videocamera dagli stessi membri della famiglia, e successivamente vista e discussa con i ricercatori. In un testo ormai classico di etnografia della conversazione, Duranti (1997) commenta a fondo la complessità dell'utilizzo dei videotour nella ricerca etnografica; fra l'altro è qui analizzata la funzione dei supporti tecnologici che consentono la visione a posteriori ripetuta, selettiva e da parte di più osservatori, e il complesso problema (più epistemologico che non strettamente di metodo) della presenza del ricercatore durante la registrazione.

³ La scelta di concentrarci su insegnanti, in prevalenza donne, è stata dettata dall'interesse per situazioni caratterizzate da alto capitale culturale, che supponevamo connesso a una forte consapevolezza delle scelte stilistiche e di consumo. Non ci interessava tuttavia una caratterizzazione strettamente sociologica dei casi. Come si vedrà dalle pur sintetiche presentazioni che seguono, le nostre interlocutrici appartengono per lo più a un ambito di ceto medio «riflessivo», ma si differenziano anche notevolmente sul piano del capitale economico, a seconda della famiglia di origine e del reddito del coniuge. È ovvio che le scelte di arredo domestico dipendono moltissimo dalle maggiori o minori disponibilità economiche: in questo articolo non abbiamo però insistito su questo aspetto, lasciando la variabile economica largamente sullo sfondo.



... Poi c'è questa che è deliziosa, le cugine di mia madre, c'è quel qualcosa che si vede che è del primo Novecento... tutte vestite di bianco [...]. E questi sono i miei nonni, qui mi fanno tenerezza perché son così giovani, secondo me [...] qui i fratelli della mia mamma, da piccoli, belli eh? Proprio belli come bambini...

Il racconto prosegue, introducendo una rete parentale che le foto scansiano lungo percorsi verticali e trasversali, toccando ben cinque generazioni e abbracciando un arco familiare che va dalle relazioni più prossime – genitori, nipoti – a quelle meno dirette – la cugina del padre, i figli di quest'ultima –, e così via. Non vediamo amici, colleghi, conoscenti: le vecchie immagini su cui Vera richiama la nostra attenzione sono, per la quasi totalità, realizzate da fotografi di professione secondo i codici del genere «foto di famiglia»: all'interno di uno studio di posa, con i classici fondali, sedute, capitelli, oppure in esterni, ma con la stessa rigidità formale nella disposizione delle persone. L'intenzione è appunto quella di mettere in scena la famiglia per sé e per gli altri, rispettando i canoni di quella che, tra Ottocento e Novecento, è ormai la nuova forma di ritratto domestico. Siamo agli albori degli album di famiglia. 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 noi.

Con Vera ci troviamo di fronte, sia pure in una forma molto accentuata, alla più diffusa e «naturale» funzione delle immagini fotografiche in una casa: quella del ricordo. Le foto sono supporti di memoria in grado di ricostruire la continuità genealogica e l'ampia unità del gruppo familiare. Vera non si è sposata e non ha mai formato una famiglia propria: la sua casa è oggi incentrata attorno alla patrimonializzazione della famiglia d'origine, non solo attraverso le foto ma anche

attraverso gli oggetti. La casa esibisce una sorta di poetica museale: è piena di superfici trasparenti che mostrano «reperiti» 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.

Anche Paola mostra grande interesse per le foto antiche. Di una ventina di anni più giovane di Vera, quest'interlocutrice appassionata d'arte e di teatro ci riceve in una lussuosa residenza storica dentro le mura di Lucca, acquistata assieme al marito negli anni Settanta e successivamente restaurata. Tra vecchie specchiere, consolle, quadri d'autore e divani d'epoca, veniamo invitati a sostare di fronte a tavoli ricolmi di ritratti, presenti in ogni angolo della sua casa. Stavolta, però, l'immagine della famiglia si ricompone anche attraverso foto più recenti, scattate da lei o dal marito; ecco che compaiono i figli e pure alcuni intimi amici. Ma soprattutto c'è un contributo personale assai rivelatore di un gusto: «questa è Francesca bambina, seppiata...seppiate le foto, perché non mi piacciono i colori... [...] e questa è mia nonna da giovane, naturalmente seppiata perché allora...». Paola ha scelto di anticare la foto della figlia, rendendo così omogenea la cifra di rappresentazione dei propri cari. Non è soltanto un bianco e nero, è una monocromia invecchiata, dal sapore di «antico», come la foto originale della nonna che porta «naturalmente» i contrassegni del tempo passato.



Nella nostra ricerca, la casa di Paola è stata il paradigma di uno stile che abbiamo chiamato ostensivo: piena zeppa di oggetti, nessuno dei quali sta lì per caso o per scopi meramente «pratici»: tutti rispondono invece a un criterio di gusto molto preciso. Questa è anche una delle case che mette in scena con maggior chiarezza una continuità genealogica o «di lignaggio» (Chevalier 1996, 2002). L'allestimento della cultura materiale costruisce ponti fra il passato e il futuro (laddove la dimensione del futuro sembra assente nell'allestimento di Vera, priva di discendenti e tutta proiettata verso un culto delle origini). L'accostamento e l'amalgama stilistico di ritratti di generazioni diverse indica con forza in questa direzione. Ma vi è anche un altro tipo di accostamento, sulle pareti di stanze e corridoi e nelle decine di cornicette pregiate che affollano superfici e scaffali. Ad antenati e successori si affiancano, senza apparente soluzione di continuità, le foto di scrittori e personaggi famosi della cultura per i quali Paola mostra particolare affetto:

Allora foto di scrittori che mi piacciono, che più che come scrittori mi affascinano come uomini ...come... Questa di Moravia, per esempio, che è uno scrittore che io non so... un grande scrittore ma non so quanto ami però a me piaceva la mano, questa mano... Pasolini è un personaggio che mi ha affascinato indiscutibilmente da ragazza...per cui è qua oggi... Sandro Penna beh, questa foto è stupenda, proprio, lui sporco, lercio, lì nel letto...e poi bellissimo Mapplethorpe, che mi mandò Francesca da Londra [...] Questa è Francesca il giorno della sua laurea, questo è Carlo, mio figlio quando coi capelli lunghi, ma lui li alterna lunghi a corti [...].

Paola parla dei familiari e degli scrittori o registi amati in un'unica sequenza narrativa, presentandoci come se tutti facessero ugualmente parte di lei e della sua vicenda biografica. Se per Vera le immagini private della famiglia trascorrono in beni culturali pubblici, qui è il pubblico che viene assimilato a un progetto di costruzione dell'identità familiare. L'intera casa è una sorta di album fotografico esteso, una rappresentazione della famiglia in cui profondità genealogica, network di relazioni sociali e capitale culturale si intrecciano strettamente e si potenziano a vicenda.

3. Album di famiglia ed altarini

In questi casi, entrambi a loro modo estremi, la conservazione e l'esposizione delle foto risponde all'esigenza di costruire all'interno dello spazio domestico forme legittime di memoria culturale. Nella celebre contrapposizione proposta da Jan Asmann (1992) tra memoria comunicativa e culturale, il gruppo familiare e domestico dovrebbe essere il regno della prima. Una memoria implicita, vissuta nella costante presenza delle relazioni genealogiche e dei vincoli di intimità co-

munitaria, che non ha particolare bisogno di oggettivarsi in «libri», «monumenti», «riti celebrativi»: elementi, questi, di cui hanno invece bisogno le istituzioni per garantire la propria continuità nel tempo. Fino a tempi relativamente recenti, solo le famiglie aristocratiche e alto borghesi coltivavano una memoria culturale (sotto forma di beni tramandati, gallerie di ritratti, documenti scritti), essenzialmente, per ragioni legate alla continuità dinastica. Nel ventesimo secolo la pratica si estende progressivamente nei paesi occidentali anche alle famiglie piccolo-borghesi e popolari; e diviene tanto più forte quanto più la famiglia si trasforma, da ampia rete di parentela radicata nei rapporti economici, in un fragile gruppo nucleare fondato su legami affettivi. L'accentuata labilità dei vincoli matrimoniali, l'individualizzazione, il prevalere delle relazioni esterne rispetto a quelle di parentela, tutto questo rende la continuità storica della famiglia un bene che non pervade affatto la quotidianità, qualcosa di incerto e precario che va costantemente ricucito e riaffermato sul piano simbolico (Gillis 1997). Da qui l'espansione degli archivi di memoria (e delle connesse cerimonie «commemorative») all'interno degli spazi domestici: modi di costruire sul piano delle rappresentazioni culturali quella «devozione» (Miller 2001) verso il gruppo e verso gli antenati che non può più esser data per scontata.

Nella fase storica in cui si apre la crisi dello stato-nazione, è la famiglia ad appropriarsi di forme di «immaginazione di comunità»: un processo consentito dallo sviluppo del consumo di massa e dall'accresciuta disponibilità di risorse culturali e di tecnologie comunicative. In tutto ciò le fotografie rappresentano una fondamentale risorsa. Il loro ruolo nello spazio domestico si evolve secondo due linee principali: i mutamenti nel modello ideale di famiglia da un lato e, dall'altro, gli sviluppi nelle tecniche di riproduzione. Questi ultimi nel corso del Novecento sono stati rapidi e costanti e hanno prodotto modalità assai diverse di uso e circolazione delle foto. Dalle poche e preziose pose realizzate negli studi fotografici, all'ampia disponibilità di istantanee autoprodotte, dalle diapositive ai formati digitali, dagli album alle possibilità di archiviazione elettronica e di pubblicazione on line, dall'immediatezza delle Polaroid alle mediazioni del fotoritocco. Ogni nuova opportunità tecnica ha prodotto le sue modalità e i suoi rituali d'uso. La famiglia riunita in salotto che sfoglia l'album con i bambini, insegnando così loro le modalità corrette del ricordare (Middleton, Edwards 1990); la proiezione di diapositive della più recente vacanza di fronte al gruppo di amici; l'apertura di un blog con le foto del figlio appena nato: sono tutti momenti importanti di «messa in scena» di un'unità familiare che va costruita giorno per giorno. Da notare che gli sviluppi delle tecniche di riproduzione delle immagini raramente cancellano le vecchie forme, le quali vengono invece ad assumere un diverso significato di fronte all'irruzione del nuovo, caricandosi di un valore patrimoniale e nostalgico. Questo è stato ad esempio il destino del bianco e nero dopo la diffusione del colore (si pensi ancora alla foto seppiata di Paola).

In particolare, l'introduzione del digitale, degli archivi su hard disk o micro-scheda e delle cornici elettroniche, non ha avuto per niente l'effetto di rendere obsolete le stampe su carta. Le interlocutrici della nostra ricerca (e non solo le più anziane e meno aduse al digitale) hanno mostrato un deciso attaccamento alle fotografie in quanto oggetti materiali, che possono semmai esser affiancati ma non certo sostituiti dai formati «immateriali». Il significato culturale delle foto che occupano lo spazio domestico è dunque legato alla loro «cosalità», e soprattutto ai supporti e ai luoghi in cui sono sistemate. Nelle nostre famiglie di ceto medio, questa dislocazione segue alcuni modelli che vorremmo adesso descrivere. Si tratta di *pattern* ricorrenti, che consentono ampi margini di variazione e di personalizzazione, ma nel complesso rivelano codici culturali piuttosto precisi, quella che potremmo chiamare una grammatica dell'esposizione memoriale. Cominciamo coi due modelli più diffusi, largamente rappresentati nei due casi che abbiamo finora visto. In primo luogo, troviamo fotografie di piccole dimensioni, in genere ritratti, racchiuse in cornici pregiate (a esempio d'argento) e collocate in serie sul ripiano di mobili – in salotto, nell'ingresso o sul cassettono della camera da letto. La disposizione è accurata e simmetrica; le immagini si offrono costantemente allo sguardo dei familiari così come degli altri frequentatori della casa. I soggetti rappresentati sono principalmente tre: gli antenati, i figli, i riti di passaggio (nozze, comunioni, etc.; le immagini delle vacanze sembrano ammesse in questa collocazione solo se si tratta di ritratti). È il modello che alcune nostre interlocutrici hanno ironicamente e criticamente definito degli «altarini» (cogliendone un aspetto sacrale sul quale dovremo tornare).



Il secondo modello è quello, classico e consolidato in ogni strato sociale, degli album: raccolte di fotografie scelte e ordinate cronologicamente al fine di rappresentare la storia della famiglia. Non abbiamo raccolto materiale sufficiente a un'analisi «testuale» e comparata degli album: quanto abbiamo visto sembra

comunque confermare il format ormai tradizionale. Si parte con preziose foto antiche degli antenati, si prosegue con quelle della nascita e dell'infanzia dei fondatori della famiglia nucleare, colti nelle tappe principali della loro vita: la prima comunione, qualche immagine di vacanze, l'eventuale laurea, e soprattutto il matrimonio e la luna di miele. A questo punto passano in primo piano i figli, per i quali il «servizio» fotografico si fa più sistematico e dettagliato, mirando alla rappresentazione di un'infanzia felice attraverso momenti canonici come i compleanni, le vacanze al mare, le feste natalizie, le visite ai parchi a tema e così via, fino eventualmente al loro fidanzamento e matrimonio e alla nascita di una generazione ulteriore. 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).



Daniel Miller, in uno studio che ha molto influenzato la nostra ricerca, ha proposto di considerare il consumo di massa come campo di pratiche che producono «devozione» verso le persone della famiglia: il coniuge, nel quadro di un'idea romantica di amore, e soprattutto i figli piccoli, che nella fase post-femminista sono diventati il vero centro di gravità dei legami familiari, il nucleo irradiatore di senso della vita domestica (Miller 1998)⁴. È una devozione da intendersi in chiave

⁴ Si vedano anche gli importanti materiali contenuti in Miller (a cura di) (2001) e Millar (2008), con i quali non è qui possibile per motivi di spazio confrontarsi. Ugualmente, non abbiamo potuto confrontarci con quello che è forse il più rilevante contributo che i *visual studies* hanno prodotto sul tema delle foto di famiglia, vale a dire il recente *Doing Family Photography* di Gillian Rose (2010). Il tentativo di questa

durkheimiana – i «sentimenti» che tengono insieme il gruppo sociale. L'uso delle immagini nella casa sembra rispondere a questa stessa logica: è la rappresentazione di una gerarchia di affetti che struttura lo stesso spazio domestico, ed è in grado di prolungarsi anche al di fuori di esso, tenendo a esempio le foto del coniuge o dei figli sul luogo di lavoro, nel portafogli o nella memoria del telefonino (Rose 2010). Nel caso dell'album, il meccanismo si attiva nei particolari momenti della visione comune, una sorta di rito commemorativo privato (Gillis 1996), al quale fa talvolta da complemento la visione periodica dei «filmini» che documentano eventi cerimoniali, feste, vacanze o momenti ordinari della vita quotidiana, anch'essi sistematicamente accentrati sulle figure infantili.

4. Iconoclastia e valigie dei segreti

«Altarini» e album si presentano in molte case ma non in tutte. In alcune delle abitazioni visitate non vi sono foto esposte, né ci vengono mostrati album organizzati e per così dire cerimoniali. Queste forme di conservazione ed ostensione delle immagini sono viste talvolta come eccessivamente convenzionali e retoriche, oppure poco rispettose della dimensione intima e privata dei ricordi. Alcuni dei nostri interlocutori esprimono in modo assai esplicito questa avversione, come Anna e Luigi, coniugi in pensione che vivono nella prima periferia di Lucca, in un luminoso appartamento ricco di souvenir.

No, gli altarini guai! Noi non facciamo gli altarini. Abbiamo delle cornici, sì, ma il più delle volte sono vuote... Giù ci sono gli scatoloni pieni, tutte mescolate, assieme ai libri dismessi in garage... ogni tanto ce li andiamo a guardare... Ma non ci interessano gli album...

Un atteggiamento di segno opposto a quelli sinora incontrati, dunque. La loro è una casa «estensiva» in massimo grado, stracolma di oggetti esposti in scaffali e vetrine, nei quali si incarna una vita di viaggi in varie parti del mondo, che entrambi i coniugi hanno compiuto sia per lavoro che per turismo. Ma le foto non sono esibite: non trovano neppure collocazione all'interno della casa ma sono riposte in garage, uno spazio tipicamente liminale, dove stanno di solito gli oggetti in disuso prima di venire definitivamente gettati. È come se l'estensione temporale verso il passato (e talvolta verso il futuro) che troviamo in altri spazi domestici sia qui convertita in una estensione spaziale: è una geografia classificatoria quella che viene espressa dagli oggetti di cui la casa vive, sia naturali (come conchiglie,

autrice di collocare la produzione e l'uso di fotografie familiari nel quadro di una «economia visuale» e di una «politica dei sentimenti» è particolarmente rilevante per i nostri fini; il lavoro di Rose non focalizza tuttavia il nesso tra immagini e cultura materiale, che sta invece al centro della nostra ricerca.

pelli di serpente, etc.) che artificiali (prodotti di artigianato, con rare concessioni ai souvenir più dozzinali). Insieme alle foto, non sembra qui trovar posto alcun interesse genealogico né alcuna idea di continuità familiare.



Decisamente iconoclasta è anche Angela, insegnante di materie artistiche, che davanti alle tre o quattro cornici in miniatura sul comò della sua camera – le uniche foto presenti e visibili in tutta la casa – ci spiega il suo rapporto con questa forma d’espressione di memoria:

...Cioè io...come vi posso dire...ho un ricordo di come sono io, di come eran... di come sono le persone, che è un ricordo mio, molto intimo, ecco. Ehm...vederlo riprodotto nella fotografia non mi piace, perché è un momento magari passato, non è il momento in cui lo vivi ora [...]. Anch'io ho di là delle fotografie chiuse [...]. Mi piace l'idea di conservare delle fotografie, tenerle magari in un cassetto, in un album, il momento in cui io ho voglia... di rivedere quel momento, quel luogo, mi metto a sedere tranquilla, me lo sfoglio...e magari mi faccio anche il piantino, se mi commuove o che... mi disturba averle appese...perché...mmh [...] come se si ostentasse un qualcosa [...].

E infine sulla stessa linea degli ultimi esempi si attesta anche Chiara, insegnante di italiano separata dal marito da alcuni anni, nella cui abitazione esibisce giusto pochi scatti realizzati durante le gite con la figlia:

... No, non ci sono molte foto...le foto...le tengo nascoste. Siccome, quattordici anni fa, c'è stata una separazione, una separazione...molto dolorosa...e quindi non le rivedo tanto volentieri, sono legate...le tengo nascoste, via.

Qui si tratta della memoria di un evento doloroso e traumatico, e per Chiara è preferibile non ravvivarne il ricordo attraverso le foto; la scelta quindi è quella dell'antro nascosto.

In tutti questi casi, il rifiuto degli album o dell'aperta ostensione delle fotografie non dipende certo dalla non comprensione del loro valore memoriale: al contrario, questo valore è compreso sin troppo bene. Le foto sono evitate nella consapevolezza che potrebbero creare dolore o imbarazzo; e che album e altarini, proprio per la loro natura convenzionale, sono poco adatti a una costruzione personalizzata del ricordo e dei legami. L'individualizzazione si esprime meglio nel terzo modello di dislocazione materiale delle fotografie, che possiamo chiamare, prendendo in prestito un'espressione di Véronique Dassié (2010), la «valigia dei segreti». Questa autrice si riferisce per la verità a qualcosa di leggermente diverso, in cui si imbatte in una ricerca sugli «oggetti d'affezione» in ambienti domestici francesi: cioè a quelle collezioni di ricordi personali che includono vecchi documenti, lettere e scritti autografi, e anche parti del corpo, come ciocche di capelli o denti da latte dei bambini. Questi oggetti sono conservati in scatole e buste, spesso riposti all'interno di mobili e cassetti e non immediatamente accessibili ai visitatori, talvolta neppure a tutti i membri della famiglia. Questo vale anche per raccolte di immagini e fotografie. Se gli altarini sono costruiti per essere notati da chiunque varchi la soglia di casa, queste altre foto sono invece racchiuse in luoghi «interni» e riservati della casa, in spazi intimi che sono strutturalmente contrapposti all'atrio o al salotto. Mentre gli album sono «allestiti», le immagini nascoste sono invece di solito non organizzate, e magari conservate insieme a ricordi e documenti di altro tipo, come pagelle scolastiche, lettere, diari, biglietti di viaggi o spettacoli cui si è assistito, e così via. Sono inoltre tenute – nei casi non molto frequenti che ci sono stati mostrati – in contenitori poveri: semplici buste o scatole di cartone, piuttosto che cornici d'argento o album riccamente rilegati. Non sono usate in occasioni pubbliche, ma estratte e guardate in momenti strettamente privati, come nel caso di Angela, che associa a questo rituale privato un sentimento di raccoglimento e commozione («magari mi faccio anche il piantino»).



Nel lavoro di Dassié, le valigie dei segreti sono l'espressione di legami profondi che tuttavia non vogliono esser messi in scena, perché lo spazio domestico

non è costruito attorno ad essi: legami con persone scomparse, a esempio, o con parenti ed amici che non appartengono per così dire all'asse portante della famiglia nucleare. Così Gisèle, una delle sue interlocutrici, conserva molti ricordi (inclusi abiti e ciocche di capelli) dell'ex marito morto in un incidente stradale, così come ricordi della propria infanzia e della famiglia d'origine; ma li tiene nascosti nei luoghi più personalizzati della casa, perché non vuole «imporli» all'attuale compagno. È solo quando quest'ultimo si assenta per qualche giorno che lei estrae le foto del primo marito e le tiene in mostra nella casa (Dassié 2010, 126). Senza arrivare a situazioni così drammatiche, anche nei nostri casi sembrano agire dinamiche simili. La valigia dei segreti riguarda più una singola persona che non l'intero gruppo familiare (il quale è invece rappresentato da album e altarini). In essa troviamo reti più personali di rapporti, ma anche le basi della memoria culturale di un *sé* che rivendica un margine di autonomia dalla *casa* e dalla *famiglia*. Questi depositi di ricordi contengono, un po' alla rinfusa, le basi per la costruzione di una biografia individuale, un ritratto fatto di esperienze, legami, gusti, predilezioni, attestati di stima, amicizia e amore. La devozione è indirizzata verso se stessi, e opera – provvisoriamente – come resistenza alla socializzazione domestica: risponde alla poetica del «ritrovare se stessi», accarezzando fili della propria storia che non sono stati del tutto intrecciati nel presente attuale della casa, potenzialità che ci hanno definito per qualche tempo e che non si sono poi realizzate.

5. Estetiche giovanili e popolari

I tre modelli di disposizione delle immagini-come-cultura-materiale che abbiamo visto finora sono complementari: possono coesistere, e di fatto coesistono, nelle cornici di gusto e nelle estetiche rappresentative delle case che abbiamo visitato. Case, come ripetiamo, di ceto medio con alto capitale culturale, formate per lo più da coppie ultracinquantenni con figli ormai adulti. Vediamo adesso due ulteriori modelli di uso delle immagini, che si distanziano dai precedenti per il fatto di coinvolgere soggetti con una diversa caratterizzazione sociologica.

Il primo modello ha a che fare con una differenza generazionale e rimanda a un gusto genericamente «giovanile». Lo abbiamo riscontrato con sorprendente sistematicità nelle stanze dei figli, quasi sempre giovani adulti fra i venti e i trent'anni, studenti o già laureati, che vivono ancora in famiglia o conservano comunque la disponibilità di una camera nella casa dei genitori. Lo stile di queste stanze contrasta in modo stridente con quello del resto della casa, conservando un tono adolescenziale – caratterizzato dai contrassegni di quel culto dell'infanzia che abbiamo visto come cruciale nell'idea contemporanea di famiglia. Onnipresenti sono a esempio i pupazzi di peluche, le collezioni di oggettini divertenti, i gadget

del mondo disneyano o dei parchi giochi. Per quanto adulti ed evidentemente con una propria vita e propri interessi, questi ragazzi accettano di adeguarsi attraverso la cultura materiale al ruolo che la *casa*⁵ ha stabilito per loro. In questo contesto si collocano le fotografie, numerose, fissate in modo informale e provvisorio su una o più bacheche appese alle pareti. La bacheca è un ingrediente comune a questi spazi, che abbiamo ritrovato anche in alcuni sondaggi svolti come esercitazioni didattiche tra studenti fuori sede dell'università di Pisa, sia italiani sia stranieri in Erasmus. Come nelle valigie dei segreti, vi si mescolano fotografie, biglietti di auguri, cartoline ricevute da amici, articoli di giornale, richiami a passioni sportive o musicali, a viaggi compiuti e così via. L'impressione a prima vista è di caoticità, ma è in opera un principio organizzatore ben preciso, di tipo biografico. Le foto includono spesso quelle dell'infanzia e ripercorrono le tappe canoniche della crescita: neonati in braccio ai genitori, a scuola, in costume sulla spiaggia, a Gardaland, durante i compleanni, in una qualche pratica sportiva, e poi con gli amici, i fidanzati, magari in qualche capitale del turismo.

Dobbiamo confessare di esser stati molto sorpresi dal ricorrere sistematico di questo modello, tramite il quale i giovani adulti sembrano accogliere l'immagine di sé – ancora un po' adolescenziale – costruita dai genitori. Non solo: le bacheche sottolineano la continuità biografica, dalla prima infanzia alla laurea, dalla scuola materna al fidanzamento. Il che rovescia completamente le più diffuse idee sull'identità giovanile, che in passate generazioni si costruiva sottolineando invece la discontinuità rispetto all'infanzia e al modello immaginato dai genitori. Vengono in mente le riflessioni sulla scarsa autonomia della generazione dei «bamboccioni», costretta a dipendere dalla famiglia fino a un'età molto avanzata per le difficoltà di inserimento nel mondo del lavoro e di sistemazione abitativa autonoma. Ma la nostra prospettiva, centrata sulla struttura dello spazio domestico, ci aiuta forse a cogliere una diversa dimensione del problema. Non è solo una questione di temperamento generazionale, e neppure di difficoltà economiche, carenza di lavoro e di alloggi. Su questi giovani grava anche il peso del ruolo che nelle famiglie gioca oggi, come abbiamo visto, la figura del figlio: figlio come bambino, oggetto di attenzioni e tenerezza, centro irradiatore di senso per l'intera casa. Se è vero che i figli sono i Lari delle moderne famiglie borghesi, gli oggetti centrali della devozione che tiene insieme il gruppo domestico (Dei 2007), allora la responsabilità che grava su di loro quando crescono è molto forte. La *casa* ha bisogno di una certa loro qualità infantile. La sua cultura materiale ne è plasmata, così come lo sono le personalità dei ragazzi – i quali infatti si portano dietro il

⁵ Per un concetto strutturale di *casa*, in quanto «comunità embrionale» che costituisce e regola ruoli e personalità dei suoi membri, rimandiamo al contributo di Mary Douglas (1991), tanto affascinante quanto difficilmente condivisibile nella sua tendenza a spingere all'estremo una visione durkheimiana dei rapporti tra istituzione e individui.

modello anche quando dalla casa escono provvisoriamente, come nel caso degli studenti fuori sede.

La bacheca fotografica è l’emblema di tutto questo. Il suo punto di forza del resto consiste nella duttilità, nel carattere per così dire stabilmente provvisorio: le immagini significative si possono cambiare in ogni momento, non sono protette né da preziose cornici né da pesanti rilegature, e neppure sono nascoste nei recessi più intimi dello spazio domestico. Queste fotografie presentano linee di sviluppo che non convergono ancora verso una direzione unitaria e precisa: resta un gioco di potenzialità aperte, dove non c’è nulla di ormai definito né nulla che debba essere nascosto o sottratto allo sguardo pubblico. Non sarà più così quando i giovani si sposano o vanno a convivere e «mettono su casa»: qui le bacheche sembrano scomparire. Nei pochi casi che abbiamo osservato, gli oggetti delle precedenti camerette non sono portati nella nuova casa: anzi, succede che anche dopo il trasferimento le stanze nella casa dei genitori restano intatte, allestite come prima e a disposizione dei figli che possono occasionalmente usarle.



Infine, l’ultimo modello di uso delle immagini su cui vorremmo spendere qualche osservazione è quello «popolare» – relativo cioè a famiglie dedite a lavori operai o comunque manuali, con un reddito medio-basso e un modesto livello di istruzione. In questo tipo di case sono stati svolti solo alcuni videotour di sondaggio, vorremmo invece dedicarvi in modo più sistematico una seconda fase della ricerca. I pochi materiali di cui per ora disponiamo sono però molto interessanti, e suggeriscono che la contrapposizione fra gusto borghese e popolare delineata da Bourdieu per la Francia di quasi cinquanta anni fa mantiene una sua plausibilità, pur all’interno di un contesto sociologico del tutto diverso, caratterizzato da appartenenze più frastagliate e da più complesse combinazioni fra capitale economico e culturale. Prendiamo un solo caso: Marisa è una signora settantenne che ha fatto la portinaia, adesso è in pensione, è vedova e convive con un nuovo compagno. Vive in un appartamento moderno, organizzato attorno a un ampio

locale che svolge funzioni di cucina, sala da pranzo e soggiorno. Le fotografie sono presenti in gran numero nella sua casa. «Mi piacciono le fotografie» – si giustifica lei stessa –, e ne descrive una per una i soggetti:

tutte le fotografie dei gatti, il mi' fratello, la mi' sorella, i mi' nipoti, il mi' compagno, quello lassù, [...] il mi' figliolo quand'era piccino... A me mi piaccion le fotografie. E poi questo qui è il calendario...La mi' figliola tutti gli anni mi fa il calendario de' bimbi [i suoi nipoti].

Tutte queste foto, che illustrano le relazioni familiari di Marisa, sono sistemate in modi che non hanno riscontro in nessuna delle case «borghesi» che abbiamo visitato. Senza alcun tipo di cornice, sono inserite in parte negli angoli di un mobile-vetrina, usato come se fosse un espositore, in parte sulle pareti, incastrate nelle cornici di alcuni dipinti (a esempio un olio che rappresenta un mare in tempesta, che Marisa dice dipinto dal cognato, e che risulta appunto per metà ricoperto da foto) o fissate in composizioni su piccole bacheche. Niente album né cornici preziose. L'effetto d'insieme è di una certa caoticità, come per le bacheche dei giovani. Eppure non si tratta di collocazioni provvisorie. Quelle foto sono lì in modo stabile, e sono affiancate sulle pareti da alcuni quadri di paesaggi, da mensole con pupazzetti e soprammobili vari, da composizioni a ricamo realizzate dalla stessa Marisa. Una proliferazione di oggettini decorativi sulla quale è lei stessa la prima a ironizzare («mi piace tutta la roba che fa disordine»). In camera da letto ci sono due ingrandimenti fotografici, formato poster e con cornici a giorno, che ritraggono il figlio e la figlia per i loro diciotto anni.



Il contrasto con le case borghesi è nettissimo: tutto nell'appartamento di Marisa risponde a un diverso criterio di gusto. A seguire le categorie di Bourdieu, si potrebbe pensare che gli ornamenti, i soprammobili «inutili» e le memorie fotografiche rappresentino concessioni di superficie a una organizzazione della

casa che risponde a criteri puramente funzionali o «utilitari», a una «estetica del necessario». Gli abbellimenti o gli elementi culturali, inclusi i documenti della memoria, seguirebbero una logica di imitazione dall'esterno dei modelli più prestigiosi. Ma la mancata padronanza dei codici, ancora più della ridotta disponibilità economica, porterebbe alla scelta di «sostituti al ribasso» dei beni borghesi: oleografie al posto dei quadri, è l'esempio riportato dallo stesso Bourdieu (1979, 390), che si applica perfettamente al nostro caso. Tuttavia è una lettura che non convince fino in fondo. Le preferenze estetiche di Marisa non sembrano meno disinteressate di quelle, pure assai più sofisticate, di Paola o Angela. L'«utilità» e la «necessità» non sembrano le categorie giuste per descrivere questo stile, la cui coerenza e le cui radici dovrebbero essere indagate più a fondo. Anche per Marisa le immagini di cui si circonda sono un veicolo di memoria culturale, in cui è possibile leggere le sue reti di relazioni e le tappe della sua biografia; e in cui proietta il senso di continuità verso il futuro. Le foto infilate nelle cornici dei quadri o delle vetrinette, appoggiate a trine e tazzine da caffè, sono un elemento costante nelle case di tipo «popolare». Nel disporle così sembra quasi vi sia la forza plasmante di un *habitus*. Che tipo di «tradizione» è questa? In quale dimensione di lunga durata si colloca?

6. Conclusioni

Abbiamo visto nell'uso domestico delle fotografie il permanere di una dimensione materiale delle immagini, che gioca un ruolo centrale nella cultura delle famiglie nonostante la crescente invadenza del flusso della comunicazione visuale elettronica. Certo, anche le immagini elettroniche sono sempre più usate da famiglie e individui come archivi di memoria culturale: foto digitali immagazzinate sugli hard disk dei computer, filmati in dvd, immagini caricate su blog o siti personali. Ma a questi formati «immateriali» manca la capacità di strutturare lo spazio domestico, e di articolare le dinamiche della memoria con quelle del gusto e della rappresentazione estetica da un lato, della identità sociale dall'altro.

I modelli di dislocazione delle foto che abbiamo cercato di descrivere, peraltro attraverso nozioni del tutto provvisorie, sono dispositivi che mettono in rapporto queste diverse dimensioni. In essi, gli aspetti personali ed affettivi del ricordo entrano in risonanza con cruciali categorie culturali, che riguardano la continuità-discontinuità del lignaggio, i rapporti tra le generazioni, l'ampiezza delle reti di relazioni e alleanze della famiglia, la loro proiezione verso il passato e verso il futuro, le dinamiche di distinzione estetica e sociale. Al tempo stesso, tali dispositivi consentono ampi margini di espressione individuale: non si presentano mai in modo identico, lasciandosi invece plasmare da vicende e talvolta da drammi biografici irriducibili a pure convenzioni. Ogni storia è diversa da

ogni altra, come lo è ogni altarino, ogni valigia dei segreti, ogni foto infilata nella cornice di un quadro.

Ci troviamo forse qui in un'area marginale o periferica di quei «regimi scopici» della contemporaneità che i *visual studies* cercano di comprendere; certamente lontani dai flussi più potenti di immagini e dalle tecnologie d'avanguardia che li supportano. L'angolazione che abbiamo proposto può esser tuttavia utile a rammentare l'inscindibile rapporto tra cultura visuale e materiale. Dentro la casa, immagini e oggetti sono difficilmente separabili. Le fotografie o i quadri si presentano come oggetti, aspirano alla loro stessa durezza e pongono gli stessi problemi di collocazione nello spazio. Il loro significato, come abbiamo cercato di mostrare, può esser colto solo in relazione a un sistema di «cose» organizzate nello spazio e nel tempo. La materialità consente loro di incorporare la memoria e di rappresentare sentimenti e valori astratti (a esempio la continuità familiare e generazionale), in un modo che non è possibile per le immagini «immateriali». Il che rende problematica – almeno in questo caso – la nozione di una «economia visuale» come autonomo campo di studi.

Bibliografia

- Assman, J. (1992) *La memoria culturale*, trad. it. Torino, Einaudi, 1997.
- Bernardi, S., Dei, F. e Meloni, P. (a cura di) (2011) *La materia del quotidiano. Per un'antropologia degli oggetti ordinari*, Pisa, Pacini.
- Bourdieu, P. (1979) *La distinzione. Critica sociale del gusto*, trad. it. Bologna, Il Mulino, 1983
- Chevalier, S. (1996) *Transmettre son mobilier? Le cas contrasté de la France et de l'Angleterre*, «Ethnologie Française», 26 (1), pp. 115-127.
- Chevalier, S. (2002) *The cultural construction of domestic space in France and Great Britain*; «Signs: Journal of Women in Culture and Society», 27 (3), pp. 847-856.
- Dassié, V. (2010) *Objects d'affection. Une ethnologie de l'intime*, Paris, CTHS.
- Dei, F. (2007) *Dacci oggi i nostri Lari quotidiani*, «Lares», 73 (3), pp. 659-661.
- Dei, F. (2009) *Oggetti domestici e stili familiari. Una ricerca sulla cultura materiale tra famiglie toscane di classe media*, «Etnografia e ricerca qualitativa», 2 (2), pp. 279-296.
- Douglas, M. (1991) *Il concetto di casa: un tipo di spazio*, in S. Bernardi et al. (2011).
- Duranti, A. (1997) *Antropologia del linguaggio*, trad. it., Roma, Meltemi, 2005.
- Gillis, J. (1996) *Memory and identity: The History of a Relationship*, in J. Gillis (a cura di) *Commemorations: The Politics of National Identity*, Princeton, Princeton University Press.
- Gillis, J. (1997) *Le famiglie ricordano. La pratica della memoria nella cultura contemporanea*, in L. Paggi (a cura di) *La memoria del nazismo nell'Europa di oggi*, Firenze, La Nuova Italia.
- Giorgi, S., Pontecorvo, C. (a cura di) (2009) *Culture familiari tra pratiche quotidiane e rappresentazioni*, «Etnografia e ricerca qualitativa», 2 (2), sezione monografica, pp. 191-296.
- Middleton, D. e Edwards, D. (1990) *Conversational remembering; A social psychological approach*, in D. Middleton e D. Edwards (a cura di), *Collective Remembering*, London, Sage.

- Miller, D. (1998) *Teoria dello shopping*, trad. it. Roma, Editori Riuniti, 1998.
- Miller, D. (2001) *Doni alienabili e merci inalienabili*, trad. it. in S. Bernardi *et al.* (2011).
- Miller, D. (2008) *The Comfort of Things*, Cambridge, Polity Press.
- Miller, D. (a cura di) (2001) *Home Possessions: Material Culture Behind Closed Doors*, Oxford, Berg.
- Padiglione, V. *et al.* (2007) *Come mai questa mattina sembrava un film. Un'etnografia riflessiva in famiglia*, in C. Gallini e G. Satta (a cura di) *Incontri etnografici*, Roma, Meltemi.
- Rose, G. (2010) *Doing Family Photography: The Domestic, the Public and the Politics of Sentiment*, Aldershot, Ashgate.

