

# Storia e Futuro

Rivista di storia e storiografia

Album di famiglia.  
Autorappresentazioni tra pubblico e privato  
(1870-1950)

Daniela Calanca

## Gli “archivi santi della famiglia”

Nei *Lineamenti della filosofia del diritto* (1818) Hegel, sviluppando il tema del concatenamento tra pubblico e privato, analizza il passaggio dalla famiglia alla società civile e si sofferma sull'istante di quello che viene chiamato il “dissolversi” dell'una nell'altra (Ginsborg 2002, p. 41 ss.). Per Hegel si tratta di un dissolvimento caratterizzato da tre diversi processi: uno è il passaggio dalla famiglia di origine a quella di procreazione, il momento in cui cioè i figli lasciano la casa paterna per dare origine a famiglie proprie; un secondo momento coincide con l'ingresso dei maschi adulti nella moderna società civile, quando entrano in competizione l'uno contro l'altro; l'ultimo è rappresentato dal passaggio dialettico per cui la famiglia rappresenta il primo momento della vita etica, laddove l'eticità consiste nel superamento della scissione tra interiorità ed exteriorità, e implica l'inserimento attivo dell'individuo in una comunità e la sua collaborazione con gli altri in vista del bene comune. Sotto questo profilo, la famiglia, concepita come il contesto prescrittivo delle norme in cui si inserisce tutto l'ordine delle cose, costituisce uno dei *circoli* essenziali della società civile. Senza di essa lo Stato si troverebbe davanti soltanto a *collettività inorganiche*, a folle facilmente assoggettabili al dispotismo. Pertanto, è la famiglia che garantisce la moralità naturale, quella famiglia che – costruita ragionevolmente e volontariamente – si fonda sul matrimonio monogamico, il cui capo è l'uomo, il padre (Barbagli, Kertzer 2003, pp. 284-324; Calanca 2004, pp. 19 ss.).

Radice e fondamento etico della società e dello stato, dunque, la famiglia forgia quei requisiti per cui l'individuo può diventare egli stesso membro della società e dello stato in quanto eticità oggettiva e visiva. In questa direzione, l'istituzione familiare rappresenta la figura-immagine per eccellenza dell'universalità oggettiva, in cui la particolarità soggettiva è superata, e lo spirito etico è dato come immediato e naturale. Nello specifico, l'unione immediata degli individui in una universalità senza che la persona in quanto tale sia negata, il carattere reale di questa universalità, di cui gli individui vengono continuamente a coscienza nella loro vita quotidiana, e la comunione di fatto di bisogni e interessi, sollevati al di sopra della sfera del puro personalismo ed eticizzati, costituiscono le determinazioni che qualificano la famiglia per tale universalità. Sono, poi, soprattutto i concetti borghesi di *abilità professionale, ordine, stabilità, dignità di ceto*, a congiungere l'individuo con l'universalità. Nel contempo, pur avendo radici disseminate in un contesto storico-culturale che non può essere certo caratterizzato come univoco, la filosofia della famiglia, così come viene codificata nell'Ottocento dall'ideologia borghese, si organizza sempre più intorno ad alcuni concetti dominanti che trovano nella rilevanza attribuita al nesso “morale-norma-etermità” uno dei perni fondanti:

La famiglia completa e perpetua il nostro essere: essa lo estende nello spazio e nel tempo [...]. La famiglia chiede all'uomo il sacrificio di sé, ma lo ripaga con l'aumento del suo stesso essere: essa lo costringe a dimenticare se stesso, ma gli permette di rinnovarsi in altri; [...] la famiglia, l'abbiamo detto, nasce da un grande sentimento; ma essa purifica questo sentimento, che non è interamente puro e lo santifica attraverso il dovere [...]. Legando l'amore con gli impegni del dovere, facendogli promettere una fedeltà eterna, la famiglia non va contro la natura dell'amore, ma obbedisce alla sua stessa natura. [...] La morale non vede che la norma, e la norma è l'etermità degli impegni [...]. Dio è sempre il supremo garante dell'unione coniugale [...]. Fondata sull'amore e sul dovere, imposta dalla dignità della donna e la sicurezza dei figli, garantita dalla società e da Dio, la famiglia è eterna (Janet 1856, pp. 12-15; 280-291<sup>1</sup>).

In questa direzione, uno dei canali attraverso cui si crea e si diffonde nell'immaginario collettivo la circolarità della validità – considerata universale – della norma familiare, e tutto ciò che ad essa si correla, in particolare e soprattutto l'immagine della *famiglia eterna*, è costituito senza dubbio dalla fotografia, specie a partire dal 1870, quando lo stile borghese è complessivamente già ben codificato, e la tecnica fotografica sta giungendo a una fase di piena maturità (cfr. Gilardi 2000; Mignemi 2003). Una fase questa, in cui la cultura, caratterizzata dalla necessità di oggettività

<sup>1</sup> Inoltre cfr. Genovesi 1999, pp. 4-7 ss.

sottratta al controllo dell'uomo, e quindi apparentemente neutrale, ha già decretato, per così dire, il successo della fotografia, considerata capace di riprodurre la realtà reale della natura, della vita e degli eventi. In questa supposta capacità di riprodurre fedelmente la realtà reale da parte della fotografia, si può dire che si annidi uno dei fondamenti del legame tra fotografia e famiglia, ossia "qualcosa" di conforme con gli ideali normativi insiti nella concezione ideologico-culturale borghese. E tutto ciò in perfetta consonanza col fatto che l'etica borghese, sviluppata secondo i principi di una "ragion pratica", kantianamente intesa, sembra non ammette leggi di natura operanti alle spalle, in qualità di cause efficienti, ma solo valori in funzione di cause finali, cosicché la normatività che ne consegue è di tipo soprattutto pratico e non tanto poetico, riguardando cioè non l'oggetto o il prodotto dell'azione – considerato per sé – ma la correttezza dell'azione o, per così dire, della legge morale che in esso responsabilmente si realizza. Dietro al richiamo alla "moda" della fotografia familiare dei gruppi, per esempio, a metà Ottocento, si avverte già, in maniera non equivoca, l'esigenza di comporre la distanza tra ciò che è, e ciò che deve essere, ovvero tra reale e ideale familiare fin qui delineato, di divulgare l'immagine fotografica che dà identità alla realtà proprio in relazione a *abilità professionale, ordine, stabilità, dignità di ceto*. In questa direzione, è l'album di famiglia, la cui compilazione diventa un rito ineliminabile della vicenda familiare borghese, a organizzare tale identità (Mignemi 2003, pp. 76 ss.). E ciò soprattutto a partire dalla commercializzazione nel 1888 della Kodak camera, il primo apparecchio fotografico a cassetta con pellicola a rulli, in cui l'aspetto più rivoluzionario del sistema consiste "nell'idea di separare l'operazione di fotografare da quella di sviluppare e stampare i negativi" (Coen, Gates 1980, p. 21). La praticità del nuovo apparecchio introduce una rivoluzione dal punto di vista tecnico sia da quello dei riflessi sociali, e tutti gli usi possibili della fotografia vengono individuati, in modo particolare quello dell'album familiare che:

Se per la famiglia l'album diverrà l'epifania, talvolta ipocrita, di se stessa e l'affermazione della propria continuità nel tempo attraverso il susseguirsi delle diverse generazioni, per le aziende d'impresa diventerà il luogo dell'autorappresentazione della propria efficienza e funzionalità economica, per i gruppi sociali lo specchio della propria identità antropologica, culturale oppure politica (Mignemi 2003, p. 77).

In tal senso si può dire che la *forza* dell'album consiste nell'essere esso stesso un *episteme*, nel senso foucaultiano del termine – un insieme di griglie cioè che stanno alla base delle molteplici conoscenze di una determinata epoca – *della memoria relazionale*: di quei gesti di patrimonio collettivo, compiuti singolarmente, in pubblico e/o in privato, che sanciscono appartenenze e identità come "ritornelli", conosciuti da tutti a memoria, all'incrocio tra ciò che è *famigliare* e *familiare*, ossia, a quanto indicano i puristi della lingua, la distinzione tra un aggettivo che reca una *G* imperiosa e un aggettivo senza di essa e solo con una liquida *l* (Calanca 2005a). Cioè: è *famigliare* quanto attiene al sostantivo famiglia, all'evocazione di legami di consanguineità, genitorialità e parentela, marcando con essa un'appartenenza molto stretta. Sono *famigliari*, in questo senso, per esempio, le abitudini contratte nell'infanzia, i ricordi, i drammi segreti. Mentre è *familiare* ciò che si riferisce alla dimensione dei sentimenti. Le relazioni familiari e ogni altro affetto, pensiero, gioco, indicano la presenza di qualcosa che riconduce a quanto è noto, conosciuto, carezzevole. Diventa familiare un posto di lavoro, un negozio, un saluto. È, quindi, familiare chi o che cosa, pur non avendo legami di stretta parentela con noi, ne possiede però i tratti "buoni" (Calanca 2005a). In questo quadro, l'estrema caratterizzazione dell'album si può sostenere che consiste nel concorrere a trasformare l'immagine fotografica della famiglia in regola, l'essere in valore, la cui determinazione si esprime non solo nella *realtà* di ciò che è *dato*, ma nella *possibilità* di ciò che *deve essere*, e che quindi non *vale* per il fatto di essersi già realizzato, bensì s'impone in qualità di norma teleologica, che è certo possibile liberamente trasgredire, ma che non è tuttavia eliminabile come determinazione di senso e come principio di conoscenza del reale. Sotto questo profilo, l'album di famiglia fin dall'origine nasce, a ben guardare, tra pubblico e privato, indipendentemente dalla sua fruizione, e si caratterizza in se stesso come piattaforma enunciativa dell'autorappresentazione interna-esterna della famiglia e dei suoi componenti. Di fatto, strumento

essenzialmente di “racconto” autobiografico per immagini, e strumento storico, mediante il quale è possibile studiare come la memoria familiare, quale struttura sovraindividuale che ha la funzione di garantire la ripetizione, il mantenimento di strutture di comportamento di linguaggi e di valori, sia una forma particolare di conoscenza utilizzata per dare forma e per giustificare la propria identità personale e sociale, l’album di famiglia svolge un ruolo incisivo, nonché decisivo, nel tramandare storie che divengono copioni, veri e propri rituali comportamentali. Un ruolo incisivo nella trasmissione infatti è svolto dal rituale, che prescrive i modi di esprimersi, muoversi, comunicare nel tempo e nello spazio della quotidianità o delle occasioni speciali (feste, anniversari, funerali, riunioni di famiglia ecc.), a partire dall’interiorizzazione della norma di gruppo, realizzando in tal modo la coincidenza di una condotta individuale e di un’istanza collettiva. In tal senso, la descrizione della soggettività oggettivata rimanda alla descrizione dell’interiorizzazione dell’oggettività. I tre momenti sono inseparabili: l’esperienza vissuta, immediata, colta attraverso espressioni che adombrano il senso oggettivo nel momento stesso che lo rivelano, rimanda ai significati oggettivi e delle condizioni sociali di possibilità di tali significati. E ciò al di là di quanto afferma, con toni celebrativi, nell’introduzione all’opera di Carlo Brogi *Il ritratto in fotografia: appunti pratici per chi posa* (1895), il fisiologo e senatore Paolo Mantegazza (in Brogi 1896, pp. 11-12<sup>2</sup>) in un contesto di *socialismo fotografico*:

La camera oscura ha dato tanta luce di affetto e di memoria a chi da secoli ne doveva far senza ed oggi a nessuno è negato il conservare le sembianze delle persone care, a nessuno è negato il conservare negli archivi santi della famiglia i ritratti del bambino che diventa fanciullo, che si fa giovinetto e che si chiama sangue del nostro sangue.

Certo il fotografo ambulante che, girando per fiere e mercati ritraeva individui, coppie di sposi, bambini, anziani, intere famiglie, e il fotografo di studio che svolgeva lo stesso ruolo nelle città grandi e piccole, dimostrava che anche i ceti rurali, popolari, partecipavano mediante “l’opera umanitaria di alta e sana democrazia – la fotografia – alla contemplazione delle cose belle” (Mantegazza in Brogi 1896, p. 13). In realtà, attraverso la fotografia, si diffondeva l’immagine ideale della continuità, della stabilità, messa per altro in pericolo dalla declinante estensione dell’organizzazione familiare. E più in generale, nella misura in cui nell’album di famiglia venivano archiviate fotografie scattate, per esempio, in ambito lavorativo, in ambito scolastico, religioso, militare, come documentano numerosi album privati dal primo Novecento nell’Italia settentrionale, si rafforzava, diffondendosi l’immagine dell’ideologia borghese, di cui la famiglia, e tutto ciò che ad essa si correlava, continuava a costituirne il codice. Nel 1925 Maurice Halbwachs (1996 [1925], p. 29) affermerà: “In qualsiasi modo si entri in famiglia, per nascita, per matrimonio o in altro modo, ci troviamo a far parte di un gruppo nel quale il nostro posto è fissato non dai nostri sentimenti personali, ma da regole e costumi che non dipendono da noi e che esistevano prima di noi”.

### “L’armonia dell’insieme”

Nati circa 100 anni fa, gli album di famiglia erano come un piccolo altare domestico, una specie di biglietto da visita da esibire (Coene-Huter 1994, p. 18; Demetrio 2002). In ogni famiglia borghese vi era qualcuno che archiviava a tempo perso o per passione, e classificava per stabilire una cronaca ragionata della vita. In tal senso, l’Album intesseva legami di famiglia come la genealogia e li radicava, disponendoli, metaforicamente, ad albero, come un tronco e rami. Oltre a ciò, l’Album aveva anche una funzione pedagogica rilevante: osservando le fasi della vita documentate da ritratti e posture dei parenti, venivano appresi i principi di filiazione, i legami di parentela, e come pure il valore della gerarchia, dell’importanza della posizione, veicolata dalla

<sup>2</sup> Cfr. anche Gilardi 2002, pp. 197 ss.

stessa disposizione delle fotografie, dalla loro grandezza e preziosità. Fondamentale appariva anche il modo in cui erano disposte le fotografie, la loro grandezza e preziosità. Un modo che sottolineava una gerarchia di valori *famigliari* e *familiari* pensata, e prodotta in immagini. Sotto questo profilo, come pratica borghese, gli album fotografici di famiglia possono essere paragonati, tra pubblico e privato, all'intensa codificazione manualistica delle regole borghesi ottocentesche, i cui momenti principali possono essere considerati: il *Nuovo galateo* di Melchiorre Gioia volto a tracciare il modello dell'uomo "civilizzato"; la diffusione di una stampa rivolta specificamente alle donne, dal "Giornale delle donne" del 1869 a "La Moda" del 1878, a "La Madre cattolica" dal 1888; la fortuna editoriale di libri quali quelli della marchesa Colombi, alis Maria Antonietta Torroni, che scrive nel 1887 *La gente per bene. Leggi di convenienza sociale*; il *Galateo della borghesia* del 1883 di Emilia Nevers; *Le buone maniere* del 1893 di Caterina Pigorini-Beri; *Come devo comportarmi? Libro per tutti* (1869-1921 con 11 edizioni) di Anna Verta Gentile; *Saper vivere: norme di buona creanza* del 1900 di Matilde Serao. Modello trainante, caratterizzato da una serie di comportamenti decisamente innovativi, come la tendenza al matrimonio d'amore, la ricerca dell'intimità familiare, all'interno di questo tipo di famiglia uno dei tentativi più consistenti è quello di ricercare e divulgare nuove regole di comportamento sociale e familiare che prendano le distanze sia dal mondo contadino che da quello aristocratico. La ricerca di uno stile originale, in realtà, si rivela una miscela di distinzione aristocratica e di pragmatismo borghese, in cui si tenta di correlare estetica ed etica (Calanca 2004, p. 20 ss.). Non solo. Nell'opera, per esempio, di Matilde Serao (1989 [1900], p. VI) si affronta il tema della necessità di una *seconda educazione*, ossia quella di un *saper vivere* che è

così differente, secondo ogni paese [...] [che] diventa un'arte talmente difficile! Ed, è intanto, necessario saper vivere, anche per una creatura umile e oscura, anche per una esistenza solitaria, e modesta, anche per un uomo dall'avvenire circoscritto, anche per una donna dall'orizzonte limitato: è necessario saper vivere, se si vuol vivere, se si vuole svolgere tutta la propria vita, in armonia con le cose e con le persone, in armonia coi nostri pensieri e coi nostri sentimenti!

Un'arte difficile successiva, nonché distinta dall'educazione "primaria" che contempla i dettami di base del comportamento. Con la *seconda educazione*, di fatto, ci si trova in un "discorso" superiore di elevata civiltà, laddove nel definire un *saper vivere in armonia*, il richiamo a quel principio di conoscenza del reale tra ciò che è e ciò che deve essere tra pubblico e privato, rappresenta la stabile eredità, nonché la continuità della cultura ideologica borghese ottocentesca che ha fatto della "ragion pratica" visiva la propria base morale:

Ed è molto bene per te, amico lettore, che tu, per tuo istinto di equilibrio, per natural gusto eletto, conosca questo saper vivere, e che, in qualunque ora della tua vita, tu non commetta mai uno di quegli errori di condotta, di misura, di scelta, che sembrano piccoli e lievi, ma che, talvolta, portano delle conseguenze meno lievi, e, forse, gravi. Più se questa scienza così umana ti manca, se non hai avuto né il tempo, né la voglia, né la facoltà d'impararla, se tu non sai, per esempio, quale sia il tuo dovere di promessa, il giorno in cui tu dai promessa di nozze, se tu non sai come regolarti avendo una udienza dalla Regina, se non sai come vestirti, andando a un pranzo di mezza cerimonia, in estate, il mio modestissimo libro te lo dirà, non come un sermone, non come un ammonimento, amico lettore, ma nella forma più amabile e più cordiale della conversazione con un amico (Serao 1989 [1900], pp. VI-VII).

Allargando lo sguardo alle molteplici sfere d'influenza che si situano alle spalle della formazione e dello sviluppo, per esempio, del manuale dei consigli e *appunti per chi posa* del già citato Brogi, non si può trascurare simultaneamente l'impatto che procede dalla continua preoccupazione della ricerca dell'*armonia dell'insieme* per la realizzazione di un buon ritratto; dal particolare rilievo conferito al binomio etica-estetica, che prosegue il progetto borghese di una filosofia dei valori in immagine tra pubblico e privato e, non certo per ultimo, dal richiamo alla fedele riproduzione del sentimento di chi posa. E ciò a partire dal mondo dei valori famigliari tra pubblico e privato che dà fisionomia all'immagine-icona del ritratto in se stesso:

La fotografia non ha privilegi [...] è alla portata di chiunque, e la sola differenza che può passare fra un ritratto e l'altro, sarà di stile o di metodo, ma la sostanza rimane uguale per tutti. Il Ritratto fotografico come fa bella mostra di sé nei salotti eleganti, così è penetrato anche nelle più modeste stanze e negli abituri di campagna. Il coscritto che va al reggimento, appena indossata la divisa militare, si dà premura di mandare la fotografia ai suoi ed alla ragazza che ha lasciato inconsolata al proprio paese. Il marito, che per ragioni di professione sta lontano dalla famiglia, porta seco i ritratti della moglie e del suo piccino prediletto. I parenti e gli amici lontani, si ricongiungono mediante lo scambio dei ritratti. Il Ritratto fotografico è documento vivente degli affetti, pegno di fede, del vero fedele immagine del sentimento di adorazione. È biglietto personale che donandolo porge occasione ad esprimere sentimenti di amicizia, che risulterebbero talvolta ingannevoli se la fotografia oltre le sembianze ritraesse anche l'interno dell'animo (Brogi 1896, pp. 81-82).

Il primato dell'etica si incrocia con l'estetica, un'estetica a dirsi sobria, misurata, in cui ordine e naturalezza hanno la meglio: "Io chiamo ritratto comune quello che deve rappresentare l'individuo nei momenti normali della vita, senza che il suo aspetto abbia alcunché di artificioso o di sfavorevole dal lato estetico" (Brogi 1896, p. 39). Oltre a ciò, perché possa essere considerato perfettamente riuscito, un ritratto, spiega Brogi, deve riprodurre fedelmente sia i lineamenti dell'individuo, sia lo spirito che il sentimento di colui o colei che posa, laddove però: "Spetta al fotografo la scelta dei mezzi e degli elementi che reputa più convenienti; ed a lui la cura di coordinarli secondo il suo accorgimento e la sua esperienza professionale" (Brogi 1896, p. 22). Ma al di là di questa considerazione, che serve a delineare ancor meglio i confini tra la professionalità del fotografo e le richieste soddisfatte più o meno da parte della committenza, non vi sono dubbi sul fatto che il valore di verità dei ritratti non si possa affatto far derivare da moduli ed espressioni spontanee dell'individuo. Viene infatti delineata una programmatica formulazione di regole considerate valide in sé e per sé, all'interno del campo della rappresentazione e del grado oggettivo che in esso si ritiene che si realizzi. In tal senso, la convinzione che tra le varie connessioni di rappresentazioni vi sia una validità oggettiva indipendentemente dal loro risultato, più o meno bello, si configura come una ricomprensione in senso pratico della stessa filosofia borghese, in vista di cogliere i caratteri costitutivi di quell'unità sistematica in cui le autorappresentazioni devono incondizionatamente ritrovarsi/riconoscersi. Così:

È meglio posar prima che subito dopo mangiato. È opportuno recarsi alla Fotografia camminando non in fretta per evitare di arrossare la faccia, in specie nei mesi caldi, e di mancare di immobilità nella posa. Il vivo colore del viso dà una pesantezza al ritratto che mal si toglie col ritocco, e mancherà pure di finezza se il modello non sta ben fermo [...] Se la persona che deve posare ha il tempo contato, il ritratto avrà un'aria di noia e di stanchezza da costringere a ripetere la seduta con nuova perdita di tempo. Anche le preoccupazioni per affari o per cure domestiche conducono ad un effetto consimile: bisogna prescegliere le giornate in cui il nostro spirito è sereno, e si prova quel senso di benessere che ci fa proclivi al buon umore. Il volto è quasi sempre lo specchio dell'anima, ed il fotografo non ha il pennello del pittore per smorzare le gradazioni espressive del vero quando non convengono» (Brogi 1896, p. 26).

In una tale visione, il fatto che le norme rappresentino una possibilità già contemplata nel movimento dell'autorappresentazione fotografica non può essere tuttavia scambiato con un vuoto esercizio di controfattualità visiva, dato che i principi della rappresentazione impediscono di considerare le fotografie non come un'immagine adeguata del reale. D'altro canto, anche la serie di consigli offerti alla madre che vuole farsi ritrarre con il proprio figlio serve a stabilire il limite superiore verso il quale si dovrebbe idealmente tendere:

Il fotografo ha davanti a sé dei soggetti incoscienti, irrequieti quando sono nella prima infanzia, vivaci ed in frenabili spessissimo, quando sono più grandicelli [...] In generale l'affetto di madre vuole trovare quasi sempre nelle fotografie dei bambini, il ritratto convenzionale a linee simmetriche, estremamente difficile da ottenersi da loro. [...] Per questa parte del lavoro del fotografo, vi sono pochi suggerimenti da darsi. Bisogna fare in modo di non interrompere le ore del sonno, perché i bambini si sentono e sembrano più vispi dopo il riposo. La scelta e la direzione della posa vanno lasciate all'operatore. I vestiti scuri non sono adatti: debbono essere chiari, di buon gusto non semplici, evitando colori accesi e forti contrasti nelle guarnizioni. [...] Accade che la signora che tiene il bambino, non può pensare a sé: procura invece di renderlo tranquillo con i gesti e la voce, e

si adopra a fargli prendere la posa vagheggiata, onde il ritratto sia conforme alla propria brama e non quello fotograficamente possibile (Brogi 1896, pp. 27-29).

Tralasciando poi di considerare i ritratti maschili, che in generale sono quelli che riescono al meglio, in quanto “la preoccupazione di mettersi in evidenza è minima nell’uomo, mentre è massima nella donna, e di genere complesso”, tanto che “le signore si fanno un viso apposta per il ritratto, ed una acconciatura particolare per accompagnarlo; e spesso col desiderio di rendersi singolari si fanno comuni”, si fa dipendere da una serie di condizioni la capacità femminile di approntare le forme dell’ordine, ovvero il riuscire a creare un ordine nelle autorappresentazioni, per altro compromesse in molti casi a causa della moda che, in questa ottica, limita la rappresentazione dello spirito femminile:

Le cascate di fiori, i fiocchi, gli sbaffi, le baverine, i mille accessori muliebri, che costano se non valgono più del principale, dovrebbero avere un significato psicologico, un linguaggio particolare e non attestare della tirannia della moda. Dovrebbero porre in evidenza le qualità migliori dello spirito, dovrebbero giovare a nascondere qualche difettuccio fisico, od a porre in evidenza una bellezza cui occorre per aumentar di valore l’aiuto dei rapporti o dei contrasti, nei quali appunto si manifesta il vero sentimento dell’arte (Cavallucci in Brogi 1896, p. 178).

Vero e proprio tentativo di unificare oggettività e rappresentazione, la trattazione inerente alla tematica dell’abbigliamento femminile mostra come si avvalori la ricerca del fondamento di validità dei movimenti personali nel contenuto oggettivo di questi ultimi, attestando così il verso di un’univoca autorappresentazione:

È opinione per il fotografo sia più rara la fortuna di giungere a contentarle con i ritratti che fa da esse. Se ciò avviene, è da ricercarne le cause nelle anomalie della moda che impongono alle signore fogge originalissime di abiti, le quali potranno magari sembrare seducenti, ma sono spesso per forma e colori la negazione della fotografia. Gli uomini, invece, non andando soggetti a simili esigenze sociali, rendono più agevole il compito del fotografo-ritrattista. I consigli che possono essere utili si riassumono nello scegliersi acconciature che non nascondono troppo i contorni della figura o ne alterino le proporzioni aggraziate. Così dunque sono preferibili le toelette che, senza scostarsi da tali norme, non ritraggono nemmeno l’esagerazione della moda, per la ragione che le acconciature eccentriche fanno sì che il ritratto piace per poco tempo (Brogi 1896, p. 32).

A rafforzamento di tale convinzione, vi è poi il modo in cui vengono trattati gli sviluppi, apparentemente tecnici, relativi alla resa dei colori, degli abiti, e delle acconciature che non sono che la naturale conseguenza del ragionamento in se stesso:

La fotografia in generale richiede oggidi per le signore colori leggeri, cosicché il rosa, il celeste, il lilla, il giallo pallido e tutta la gradazione in chiaro delle tinte neutre, sono buoni per ottenere ritratti di grande trasparenza e molto armoniosi. Allorquando queste tinte sono chiarissime, l’effetto che se ne ritrae in fotografia è come se il vero fosse bianco. Viceversa il bianco assoluto rende pesanti le carni e non dà gradazioni di tono nelle pieghe. Le tinte che all’occhio sono scure, possono convenire in fotografia specialmente per signore molto brune o di età avanzata, ma non sono da prescegliersi per giovinette. Le guarnizioni non devono essere soverchie né di colori troppo in risalto, onde evitare interruzioni sgradevoli nelle linee regolari del ritratto. Gli abiti di stoffa in lana, di colori tendenti allo scuro, non danno effetti di pieghe e rendono grande la figura. [...] Occorre altresì, come punto fondamentale per una buona fotografia, che i colori stiano in correlazione con la carnagione. Per esempio gli abiti molto chiari si addicono poco alle brune, facendole comparire tali assai più del vero, mentre la carnagione pallida delle bionde, circondata dallo scuro, diventa ancora più bianca. [...] potrei consigliare di non dare la preferenza all’abbigliamento che maggiormente piace, ma bensì a quello che risponde meglio a requisiti voluti dalla fotografia secondo le date informazioni [...]. Anche l’acconciatura dei capelli dovrebbe seguire piuttostoché invariabilmente le regole assolute della moda, quelle relative consigliate dall’estetica. Poche signore dispongono i capelli in armonia della forma della loro faccia, mentre sarebbe cosa da non trascurarsi. Il viso largo sembrerà ancora più largo se i capelli son o abbassati sulla fronte, mentre non converrebbe rialzarli quando si abbia il viso ovale od il collo lungo. L’espressione, ossia il rappresentarsi dell’animo nell’aria del volto, ha parte essenzialissima nel buon esito del ritratto, ma è argomento arduo a trattarsi (Brogi 1896, pp. 33-36).

Nello stesso tempo, anche sul versante della rappresentazione/autorappresentazione dei gruppi i consigli sono orientati a correggere il carattere apparentemente involontario o in sé delle connessioni fra i membri stessi del gruppo, riuscendo così a procedere verso quelle che sono ritenute le forme di un movimento di vita reale:

Da ciò che ho avuto occasione di esporre fin qui, rimane facile seguire quante maggiori difficoltà presentino i gruppi per il fotografo, difficoltà che stanno in ragione diretta delle persone che li compongono. I suggerimenti e le raccomandazioni precedenti si adattano anche a questa parte di lavoro, e la principale fra tutte è quella di evitare i contrasti di colore, sui quali l'arte del fotografo ben poco può influire. I gruppi, nuziali, per esempio, daranno immancabilmente un risultato mediocre. Per averlo migliore occorrerebbe che il vestito della sposa fosse in una di quelle tinte, da me già specificate, che rendono l'effetto del bianco; cosa certamente non attuabile [...]. Bisogna riflettere che nei gruppi il fotografo deve, dirò così, riassumere in una sola negativa e rispetto a ogni singola persona, tutti gli elementi indispensabili a dare un buon ritratto individualmente. Inoltre il gruppo non deve essere una materiale esposizione convenzionale di figure davanti alla camera oscura, ma deve avere un motivo, un insieme che dia l'illusione di un movimento della vita reale (Brogi 1896, p. 57-58).

Giocata tra realtà e finzione, la “commedia del ritratto” borghese disvela al suo interno la connessione degli individui che va oltre l'esperienza e che sta alla coscienza sociale collettiva come ciò che deve valere sta a ciò che vale effettivamente. In questo senso, i ritratti contenuti nell'album familiare, ampiamente ancorati a postulati indiscutibili di per sé, rappresentano i fatti della “ragion borghese” che attribuisce “sacralità” alle norme, in funzione della loro partecipazione a una superiore realtà razionale. La stessa autorappresentazione si traduce dunque nel “sacro” non già perché in possesso di una datità assoluta, ma in quanto vissuta come rappresentazione in sé. Di conseguenza, la cornice fotografica che funge da chiusura del quadro sistematico della rappresentazione borghese riscatta, per certi versi, la propria inclinazione normativa, per il fatto di non smarrire quel senso di determinazione ideale che la fonda.

### Foto della “Famiglia Italia”

Terreno di confine tra pubblico e privato, metafora, simbolo culturale, così come viene codificata a partire dall'ideologia borghese ottocentesca, la famiglia, nel lungo Ottocento, sembra formare assieme al concetto di nazione l'ordito e la trama di un unico tessuto (Porciani 2002, p. 11 ss.). Un unico tessuto che appare sia nel linguaggio poetico-letterario e giuridico, sia nelle pubblicazioni per nozze, negli scambi epistolari intimi, e nell'atto privato della scelta di nomi eroi nazionali e patriottici per i figli. All'incrocio tra identità collettiva e identità individuale, la famiglia, a cui è sotteso il plurisecolare paradigma del *pater familias* che in età moderna si traduce in autorità del capo nell'amministrazione domestica e nell'amministrazione statale in monarca assoluto, diventa sia il luogo della moralità e della virtù, sia il luogo in cui l'onore lega gli antenati e i discendenti in una prospettiva di lungo periodo (cfr. Bodin 1964, p. 88 ss.; Stone 1983, pp. 168-169). In questo modo, come legame privato fra i suoi membri, e come sentimento di un “noi” pubblico, alla famiglia viene attribuito un ruolo decisivo anche in funzione del grande disciplinamento della nazione: attraverso la famiglia si tengono unite forze che tenderebbero a fuoriuscirne (Porciani 2002). È un paradigma ideologico questo che caratterizza pure, nella prima metà del Novecento, l'ideologia dei regimi dittatoriali europei che procedono, sottolinea Ginsborg (2002, p. 42 ss.), a una esaltazione sistematica della famiglia, attribuendole uno speciale rapporto con lo Stato. Nella loro propaganda, tutti i regimi – sovietico, fascista, nazista e franchista – descrivono se stessi come i salvatori della famiglia dai vari pericoli che la minacciano, e tutti sono caratterizzati dalla tendenza a eliminare i conflitti generazionali, incoraggiando la gioventù, individuata come l'elemento dinamico, ad andare incontro all'*avventura* mediante il servizio reso allo Stato (Ginsborg 2002; Degl'Innocenti 2002). In particolare, la “salvezza” totale trova un suo primo momento giustificativo e assicurativo nel fatto che, si dichiara per esempio in ambito fascista, l'uomo

è individuo che è nazione e patria, legge morale che stringe insieme individui e generazioni in una tradizione e in una missione, che sopprime l'istinto della vita chiusa nel breve giro del piacere per instaurare nel dovere una vita superiore libera da limiti di tempo e di spazio [...]. Antiindividualistica, la concezione fascista è per lo Stato; ed è per l'individuo in quanto esso coincide con lo Stato, è coscienza e volontà universale dell'uomo nella sua esistenza storica. È contro il liberalismo classico, che sorse dal bisogno di reagire all'assolutismo e ha esaurito la sua funzione storica da quando lo Stato si è trasformato nella stessa coscienza e volontà popolare. [...] Giacché, per il fascista, tutto è nello Stato, e nulla di umano e di spirituale esiste, e tanto meno ha valore, fuori dello Stato. In tal senso il fascismo è totalitario, e lo Stato fascista, sintesi di ogni valore, interpreta, sviluppa e potenzia tutta la vita del popolo (Mussolini 1932, pp. 1-7<sup>3</sup>).

In ragione di quest'ultimo rilievo, si configura l'idea fascista di far nascere un "uomo nuovo" (Gentile 2002). E uno dei mezzi che viene impiegato per realizzare una simile rivoluzione antropologica è l'Istituto Luce la cui creazione "non può considerarsi solo una misura politica, ma l'avvio sistematico, sia pure con qualche incertezza, dello sfruttamento dei nuovi media da parte di un Stato moderno" (D'Autilia 2005a, p. 95). Nato più dall'esperienza vissuta che non da una vera e propria ideologia, il fascismo si autoalimenta dell'immagine suo capo e si riproduce ritualmente nelle manifestazioni pubbliche. In tale senso, osserva Emilio Gentile (2002, p. 72), l'ideologia fascista "è espressa esteticamente più che teoricamente, attraverso un nuovo stile politico e attraverso i miti, i riti e i simboli di una religione laica, istituita in funzione di un processo di acculturazione, di socializzazione, di integrazione fideistica delle masse per la creazione di un "nuovo uomo"". Pur mancando studi approfonditi a proposito del fatto che dal successo della rivoluzione antropologica i fascisti facevano dipendere il successo del loro esperimento totalitario, recenti indagini storiografiche hanno mostrato come non ci fossero idee chiare a riguardo: l' "uomo nuovo" si ispirava al cittadino romano, di cui il fascista pretendeva di rappresentare l'attualizzazione nel XX secolo, al contadino laborioso e al borghese virtuoso che coltivava gli ideali della patria (D'Autilia 2005a, pp. 109 ss.). Allo stesso modo, anche il messaggio era contraddittorio: nelle immagini Luce per esempio si riscontra il doppio registro, ossia la "rispettabilità in borghese" e la "rispettabilità in uniforme", in forte contraddizione con la concezione fascista antiborghese, che esalta la vita comunitaria e disprezza l'individualismo (Gentile 2002, p. 239). Sotto questo profilo, numerose sono le fotografie di album privati familiari che attestano una simile contraddizione. E ciò a partire, per esempio, dalle autorappresentazioni di mogli e mariti in posa le une vestite in modo borghese, eleganti e alla moda, gli altri in divisa. Non solo. La società italiana guardata attraverso l'occhio fotografico degli album familiari privati nel Ventennio riflette forti commistioni tra pubblico e privato. In questa direzione, per esempio, l'estrema caratterizzazione è rappresentata dalle immagini dei matrimoni che, se da un lato confermano la centralità dell'essere evento fondante dell'istituto familiare al di là del periodo qui preso in esame, e dunque per tutto il Novecento, dall'altro confermano le contraddizioni di un modello culturale che, mentre proclama di voler cancellare i segni della distinzione sociale e di classe, di fatto conferma una rigida gerarchia sociale. Sostanzialmente, si può dire che le condizioni in cui versano i ceti operai e rurali all'inizio del Novecento non subiscono radicali trasformazioni positive durante il Ventennio fascista, nonostante la serie di misure di tipo assistenziale e previdenziale adottate dal regime, soprattutto dopo la crisi del 1929 e l'avvio della politica autarchica (Calanca 2004, pp. 82 ss.). Sotto questo profilo, sono abbastanza rare le immagini, per esempio, dei consumi e delle merci contenute negli album familiari presi in esame, evidente segno che il processo di uniformazione portato avanti dal regime rimaneva imbrigliato nelle divisioni di classe che esso stesso produceva (Ellena 2005, pp. 234 ss.).

---

<sup>3</sup> Inoltre cfr. Palla 2001.

## Passaggi fotografici

A partire dagli anni Cinquanta, e soprattutto durante il *boom economico*, la famiglia italiana della grande trasformazione urbana e del benessere affida alla fotografia il compito di attestare il grado della propria ascesa sociale, di certificare il livello dei consumi raggiunti e del benessere acquisito (Ginsborg 2004a; Smargiassi 2004). Sotto questo profilo spiccano le autorappresentazioni nelle quali gli italiani si fanno fotografare e/o si fotografano accanto ai simboli del benessere, ossia con l'auto, la motocicletta, la Vespa poi, le vacanze. Non solo. La famiglia italiana affida alla fotografia anche l'immagine unitaria che comincia a sfuggirle: l'autorappresentazione di una vita familiare perfetta, immobile e felice nella tranquillità raggiunta, soddisfatta dei consumi acquisiti, serena per la fine delle paure. In questa direzione, si può affermare, per dirla con le parole di Smargiassi, che alla fotografia a partire dagli anni Cinquanta viene chiesto di costruire una memoria non tanto d' "archivio", del *come eravamo*, quanto e soprattutto del *come siamo* e/o del *come vorremmo essere* (Smargiassi 2004, p. 398). Da questo punto di vista, più che autostoriografia, «l'album familiare è il copione di una recita, di un gioco di ruolo i cui modelli non occorre inventare di sana pianta, né cercare lontano, eccoli già disponibili sulle pagine dei rotocalchi, sia in formato mitologico (le famiglie regnanti) che *prêt-à-porter* (le famiglie delle réclame dei detersivi), in attesa che irrompa, strapotente, il modello globale delle sit-com televisive. Persino la costruzione materiale dell'album diventa un momento strutturante dei ruoli familiari: il padre produce le immagini (e per questo, paradossalmente, ne resta quasi sempre escluso, ma immanente come un dio creatore), la madre le dispone sulle pagine, i figli sono interpreti della lettura di gruppo che rinforza i legami reciproci» (Smargiassi 2004, p. 398). Privilegiando i momenti forti, quali le nascite, le cerimonie, le vacanze, escludendo tutto il resto, ogni fotografia prodotta in famiglia è un *monumento*, una memoria fabbricata con scopi precisi, una memoria che non archivia ma afferma (Smargiassi 2004, p. 399). Nel passaggio dagli anni del boom economico agli anni della recessione, dalla famiglia in ri-costruzione alla famiglia in crisi, fino all'attuale pluralizzazione di modelli familiari, l'album non muta d'aspetto, si fa standardizzato e plastificato, perde le didascalie, ma anche così, omogeneo e seriale, resta un tentativo di ribaltare in qualità la quantità di tempo, spazio, identità, coesione. Inoltre, quella stessa famiglia che in privato scatta migliaia di istantanee per affermare se stessa, accetta di mostrare in pubblico il proprio privato. Di fatto, presso l'Istituto di etnologia e antropologia culturale dell'Università di Perugia nella seconda metà degli anni Sessanta è stato condotto uno studio relativo alle trasformazioni avvenute nella rappresentazione della famiglia dagli anni Ottanta del XIX secolo alla fine degli anni Sessanta del Novecento (Gilardi 2000 [1976]). Raccolta nel volume *La famiglia italiana in cento anni di fotografia*, dall'indagine sono stati individuati, secondo periodizzazioni storiche precise, alcuni aspetti concernenti l'istituto familiare italiano presso le differenti classi sociali, quali il matrimonio, il tempo libero, il lavoro, l'emigrazione, il rituale funebre, la fotografia ricordo (Gilardi *et al.* 1968). Tale studio ha avviato una prima esplorazione del patrimonio fotografico, non solo utile all'analisi del tema "famiglia", ma anche all'individuazione di una geografia della società italiana presente sul territorio del paese. Dieci anni dopo la Rete 2 della Rai ha compiuto un notevole lavoro di raccolta di fotografie di famiglia attraverso numerosi appelli agli utenti. Successivamente, una serie di trasmissioni dal titolo *Album* mostrava agli italiani le immagini di se stessi nel tempo, così come essi stessi le avevano raccolte e conservate nei cassette, accettando, dunque, di mostrarle pubblicamente. La mostra, *L'Italia nel cassetto*, tenutasi a Bologna nel 1978 alla galleria d'Arte moderna di Bologna, la mostra *L'Italia nel cassetto* ne sanciva l'evento (Aa. Vv. 1978). Si trattava di una "vetrina" dal tono soprattutto revivalistico, e non tanto scientifico, alla ricerca del *come eravamo*, in un momento in cui la grande trasformazione politica e culturale minacciava la famiglia alla base. In questa direzione, alla fotografia in se stessa veniva demandata la funzione di universalizzare l'immagine della norma familiare. Del resto, il tema della famiglia, come si è visto, è strettamente connesso alla fotografia e alle sue funzioni più importanti. È ben documentato in sede storiografica, infatti, che l'esistenza stessa della famiglia come unità sociale, come "luogo" dell'identità, concorra a

determinare la produzione stessa delle fotografie e la loro fruizione. Nei nuclei in cui sono presenti uno o più figli, l'acquisto di una fotocamera e la produzione rituale di fotografie riceve un decisivo incremento rispetto all'acquisto e alla produzione da parte di chi vive solo, o in coppia senza figli, come ha dimostrato e teorizzato Pierre Bourdieu (2004 [1972]). Oggi, benché la videocamera si affianchi alla macchina fotografica oppure la sostituisca, il rituale non cambia: il moderno gruppo familiare adotta tecnologie più aggiornate, ma si autorappresenta ugualmente nei suoi ruoli reciproci e nei suoi momenti fondamentali che regolano la vita e il suo funzionamento, quali il matrimonio, il battesimo, il compleanno, la comunione, la laurea, le vacanze e le occasioni di festa. La differenza consiste nel fatto che oggi il gruppo non si rispecchia più nell'immagine fissa e nell'album, ma nell'immagine in movimento e sullo schermo del video. Nonostante ciò, il vecchio album sopravvive, e in esso la famiglia continua a riporre se stessa, immobile, ad autorappresentarsi nella forma radicata, divenuta icona, del *libro*. E in questa direzione, l'immagine che ci viene consegnata del libro-album scritto tra pubblico e privato è quella oltremodo suggestiva per esempio di Lalla Romano, nel romanzo *La penombra che abbiamo attraversato* (1964). In questo romanzo la scrittrice rievoca i suoi anni d'infanzia facendo riferimento alla pratica della fotografia, tanto che quando scriveva questo libro, ella stessa aveva dichiarato di aver di fronte l'album di famiglia (Cavalleri De Pra, 1987). Tra romanzo e autobiografia, nel libro-album è calata la trama visiva e scritturale del ricordo:

Non ho saputo più ritrovare, nel primo tratto della strada, la Pietra della fotografia [...]. La pietra allora era sporgente sul bordo e aveva più o meno la forma di un ciocco; pareva messa lì apposta per sedersi. Io la credevo di "papà". Papà componeva il gruppo. La mamma seduta, un berretto piatto posato sui suoi capelli crespi; io col paltoncino bianco, appoggiata a lei; papà stava all'impiedi dietro a noi, la giacca da cacciatore abbottonata fino al collo e il berretto di pelo. Davanti a tutti Murò. Sullo sfondo la strada bordata di roveri e di magri olmi selvatici... Papà era serio, un po' fiero, con un'ombra di sorriso negli occhi socchiusi. Anche Murò era serio [...] La mamma guardava con i suoi occhi profondi, un po' canzonatori. [...] Io piccola fissavo con stupore quasi doloroso (Romano 1991-1992, pp. 1020-1021).

## Bibliografia

Aa. Vv.

1978 *L'Italia nel cassetto 1859-1945*, Bologna, Galleria Comunale d'Arte Moderna.

Barbagli M., Kertzer D.I.

2003 *Storia della famiglia in Europa. Il lungo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza.

2005 *Storia della famiglia in Europa. Il Novecento*, Roma-Bari, Laterza.

Bodin J.

1964 *I sei libri dello Stato*, libro I, a cura di M. Isnardi Parente, Torino, Utet.

Bourdieu P. (a cura di)

2004 [1972] *La fotografia. Usi e funzioni di un'arte media*, Rimini, Guaraldi.

Brogi C.

1896 *Il ritratto in fotografia: appunti pratici per chi posa*, Firenze.

Burke P.

2002 *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Roma, Carocci.

Calanca D.

2004 *Legami. Relazioni familiari nel Novecento*, Bologna, Bononia University Press.

2005a *Percorsi di storia della famiglia*, in "Storia e futuro", n. 5, febbraio.

2005b *Percorsi di storiografia digitale*, in "Storia e futuro", n. 6, maggio.

2005c *Storia della famiglia italiana. Ruoli e passioni nel XX secolo*, Pesaro, Metauro Edizioni.

Cavalleri De Pra L.

1987 *A colloquio con Lalla Romano*, in "Noi donne".

Coen B., Gates P.

1980 *L'istantanea. Piccola storia della foto-ricordo*, Roma, Capanna.

Coene-Huter J.

1994 *La mémoire familiale*, Paris, l'Harmattan.

D'Autilia G.

2005a *Il fascismo senza passione. L'Istituto Luce*, in De Luna et al.

2005b *L'indizio e la prova. La storia nella fotografia*, Milano, Mondadori.

Degl'Innocenti M.

2002 *L'epoca giovane. Generazioni, fascismo e antifascismo*, Napoli, Lacaïta.

- De Luna G. *et al.* (a cura di)  
2005 *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia. Il potere da Giolitti a Mussolini (1900-1945)*, Torino, Einaudi.
- Demetrio D.  
2002 *Album di famiglia*, Roma, Meltemi, 2002.
- Ellena L.  
2005 *Rifare gli italiani. Spazi, appartenenze e identità nello sguardo del Luce*, in De Luna.
- Formenti F.  
2000 *Pedagogia della famiglia*, Milano, Guerini Studio.
- Genovesi G.  
1999 *L'educazione dei figli. L'Ottocento*, Firenze, La Nuova Italia.
- Gentile E.  
2002 *Fascismo: storia e interpretazione*, Roma-Bari, Laterza.
- Gilardi A.  
2000 [1976] *Storia sociale della fotografia*, Milano, Mondadori.
- Gilardi A. *et al.* (a cura di)  
1968 *La famiglia italiana in cent'anni di fotografia*, Milano, Cooperativa il Libro Fotografico.
- Ginsborg P.  
2002 *Le politiche della famiglia nell'Europa del Novecento*, in "Passato e Presente", n. 57, settembre/dicembre.
- 2004a *Sogni, genere, classi sociali: elementi di italianità, 1945-2000*, in Lucas.
- 2004b *Il tempo di cambiare. Politica e potere della vita quotidiana*, Torino, Einaudi.
- Ginsborg P., Porciani I.  
2002 *Famiglia, società civile e Stato tra Otto e Novecento*, in «Passato e Presente», n. 57, settembre/dicembre.
- Halbwachs M.  
1925 *La mémoire collective de la famille*, Paris, Altan, trad. it. *Memorie di famiglia*, Roma, Armando, 1996.
- Hutter-Coenen J.  
1994 *La mémoire familiale*, Paris, L'Harmattan.
- Janet P.  
1856 *La famille. Leçon de philosophie morale*, Paris, Librairie philosophique de Ladrance.
- Lucas U. (a cura di)  
2004 *L'immagine fotografica 1945-2000*, Storia d'Italia, Annali 20, Torino, Einaudi.

- Marcenaro G.  
2004 *Fotografia come letteratura*, Milano, Mondadori.
- Mignemi A.  
2003 *Lo sguardo e l'immagine. La fotografia come documento storico*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Mormorio D.  
1999 *Vestiti. Lo stile degli italiani in un secolo di fotografie*, Roma-Bari, Laterza.
- Mussolini B.  
1932 *La dottrina del fascismo*, Milano-Roma, Treves, Treccani, Tumminelli.
- Palla M. (a cura di)  
2001 *Lo stato fascista*, Milano, La Nuova Italia.
- Porciani I.  
2002 *Famiglia e nazione nel lungo Ottocento*, in Ginsborg, Porciani.
- Romano L.  
1991-1992 *La penombra che abbiamo attraversato*, in *Opere*, Milano, Mondadori.
- Serao M.  
1989 [1900] *Saper vivere. Norme di buona creanza*, Firenze, Passigli Editori.
- Smargiassi M.  
2004 *La famiglia foto-gienica*, in Lucas.
- Sorcinelli P.  
2005 *imaGo. Laboratorio di ricerca storica e di documentazione iconografica sulla condizione giovanile nel XX secolo*,  
in <http://www.imago.rimini.unibo.it/percorsi/percorsi.htm>.
- Sorlin P.  
2001 *I figli di Nadar. Il "secolo" dell'immagine analogica*, Torino, Einaudi.
- Stone L.  
1983 *Famiglia, sesso e matrimonio in Inghilterra tra Cinquecento e Ottocento*, Torino, Einaudi.
- Trionfi-Honorati L. (a cura di)  
1999 *Ricordi di famiglie. Mode e costume attraverso 150 immagini da archivi privati italiani (1850-1899)*, Milano, Skira.