

Ambiente e percezione sociale. Cartoline e filmati di famiglia nell'Italia industriale

Ciò che nella società italiana postmoderna viene considerato un conflitto ambientale, nell'Italia industriale degli anni Sessanta e Settanta poteva essere invece considerato accettabile ed essere rappresentato senza offendere il comune senso estetico. Particolarmente significativo per testimoniare il cambiamento di percezione nei confronti dei conflitti ambientali è il turismo, attività sociale che si può studiare attraverso due tipi di narrazioni visuali molto comuni fino a qualche anno fa: la cartolina postale e il filmato di famiglia. Dall'analisi visuale di entrambi i tipi di documento emerge come spesso parcheggi, arterie stradali, mezzi di trasporto, stabilimenti industriali o condomini – tutti attentamente evitati nelle rappresentazioni turistiche di oggi – non venivano allora percepiti quali oggetti deturpanti il paesaggio nemmeno durante un periodo di vacanza, ma elementi che testimoniavano progresso e sviluppo di una località turistica.

Environment and Social Perception. Postcards and Home Movies in Industrial Italy

What in contemporary postmodern Italian society is considered an environmental conflict, in industrial Italy of the Sixties and the Seventies it could instead be considered acceptable, and be represented without offending the common aesthetic sense. Tourism is particularly significant in witnessing the change in perception towards environmental conflicts and can be studied through two types of visual narratives that were very common until a few years ago: the postcard and the home movie. From the visual analysis of both documents, it emerges that often parking lots, roads, means of transport, industrial plants or apartment buildings – all carefully avoided in today's tourist representations – were not perceived as objects disfiguring the landscape not even during a holiday period. Instead, they were elements testifying to the progress and development of a tourist resort.

Parole chiave: conflitti ambientali, Italia industriale, cartoline postali, filmati di famiglia

Keywords: environmental conflicts, industrial Italy, postcards, home movies

Pietro Agnoletto, Università di Milano-Bicocca, Dipartimento di sociologia e ricerca sociale – p.agnoletto@campus.unimib.it

Lorenzo Bagnoli, Università di Milano-Bicocca, Dipartimento di sociologia e ricerca sociale – lorenzo.bagnoli@unimib.it

Nota: la stesura finale dei paragrafi 1 e 4 è di Pietro Agnoletto, quella dei paragrafi 2 e 3 di Lorenzo Bagnoli. Il paragrafo 5 è stato scritto congiuntamente da entrambi gli autori.

1. Società e ambiente nelle rappresentazioni turistiche del boom economico italiano

Durante la seconda metà del XX secolo intere regioni vennero cementificate, poli industriali e petrolchimici furono costruiti vicino a centri abitati e l'inquinamento dell'aria, del suolo e delle acque divenne un aspetto della quotidianità. Indagare sulle cause culturali di questi fenomeni risulta quanto mai una necessità del presente (Emmett e Nye, 2017), dopo l'evidente comparsa degli effetti deleteri su ambiente e società delle scelte compiute nel secolo scorso, e con il dovere morale di non ripeterle. In questo contesto, una delle modalità più efficaci per studiare l'evoluzione

delle relazioni tra società e ambiente è attraverso i *media* (Bignante, 2011). Innanzitutto, poiché la percezione del mondo risulta più «reale» e vera delle esperienze stesse (Crang, 2013), e quindi le immagini prodotte e fruite da una società possono rivelarsi un'efficace lente per comprenderla. Inoltre, se il discorso inteso in senso foucaultiano è profondamente radicato nella realtà storica, geografica e culturale che lo produce (Dittmer e Dodds, 2008), l'analisi del primo permette di decifrare la seconda.

La cornice teorica di riferimento qui adottata è l'*ecocritical geopolitics* (dell'Agnes, 2021) e l'obiettivo quello di studiare come i discorsi della cultura popolare abbiano contribuito alla creazione di



narrazioni egemoniche (Dittmer e Bos, 2019), in questo caso dell'essere umano nei confronti della natura. Emergerà pertanto quanto negli anni del *boom* economico si sono radicate come senso comune (Grayson, 2018) certe rappresentazioni, idee e forme di conoscenza, la genesi di determinati paradigmi estetici e la normalizzazione dell'idea di natura sottomessa agli esseri umani. Come afferma dell'Agnese (2021, p. 22),

Any form of representation that has its object the depiction of spaces and/or spatially connoted individuals constitutes a form of knowledge/power capable of producing a discursive narrative and deserves to become an object of research, including popular culture. [...] To understand how a given geopolitical discourse develops, that is which values are assigned to people and places, it is important to analyze the representations.

Attraverso tali lenti, numerosi autori hanno già analizzato diversi *media*, dal cinema ai *videogames*. In questo contributo ci si limiterà a due delle narrazioni visuali più popolari dell'immaginario turistico del *boom* economico: la cartolina e il film di vacanza. Questi testi, sebbene privi di un deliberato messaggio ambientale, posseggono un contesto e quindi in qualche modo parlano del sistema delle cose materiali, dei soggetti e degli agenti causali che chiamiamo ambiente (Iovino, 2012). Studiare il rapporto tra i produttori delle immagini e questi elementi, significa esplorare come gli italiani si relazionavano con l'ambiente e come veniva percepito. Comprendere i meccanismi che hanno costituito un'estetica antropocentrica dove la natura è stata sottomessa all'idea di progresso significa trarre le basi per rispondere al quesito di partenza.

Nei prossimi paragrafi, si è dapprima introdotto il contesto sociale e turistico nel quale si situano le cartoline e i film di famiglia presi in esame. Successivamente, si sono affrontati i due *media* separatamente prendendo in esame gli elementi tecnici (come è stata composta l'immagine? qual è il *focus*?), narrativi (quali messaggi voleva veicolare l'autore?) e tematici (vi sono elementi ricorrenti?) (Rose, 2016). In conclusione, le due traiettorie si sovrappongono in un'analisi più ampia dell'estetica e dei discorsi ambientali che emergono dai *media* turistici degli anni del *boom* economico in Italia.

2. Il contesto turistico dell'Italia del *boom* economico

Nella seconda metà del XX secolo il turismo diventa l'attività principale che va a occupare il

tempo libero degli italiani (Battilani, 2001; Boyer, 1999). L'accresciuto benessere che progressivamente raggiunge ampi strati della popolazione, la graduale diminuzione delle ore e dei giorni lavorativi previsti dai contratti di categoria, la migliorata accessibilità delle località di villeggiatura per la realizzazione di una fitta rete stradale e autostradale, la motorizzazione di massa e la necessità di fuggire almeno saltuariamente gli spazi urbani caotici e malsani sono soltanto alcune fra le motivazioni che spingono numerose famiglie italiane a trascorrere periodi di svago lontani dalla loro residenza abituale (Berrino, 2011). Accanto a questi elementi, infatti, rimane fondamentale la diffusione di una moda secondo la quale almeno una vacanza all'anno, perlopiù estiva, è condizione necessaria per poter essere integrati non solo economicamente, ma anche socialmente nella società del miracolo economico italiano (dell'Agnese e Bagnoli, 2004). È questo il periodo in cui al ritorno in fabbrica, in ufficio o a scuola alla fine dell'estate gli operai, gli impiegati o gli studenti, riposati e soprattutto abbronzati, si scambiano per lo meno un veloce ringraziamento per l'apprezzata cartolina o un più formale invito a cena per guardare insieme il film delle vacanze trascorse.

Un turismo ormai di massa quale quello che si presenta dagli anni Cinquanta in poi non può non avere un esito travolgente sugli assetti territoriali del nostro Paese. Negli anni Sessanta le zone costiere sono letteralmente invase nei mesi di luglio e agosto da turisti pronti a soddisfare il nuovo rito, imperante e doveroso, della vacanza balneare (Cigolini e Croce, 1997). Dal decennio successivo, anche le zone montane sono prese d'assalto da turisti degli sport invernali durante la loro «settimana bianca», ulteriore, recente imposizione sociale da svolgersi obbligatoriamente fra Natale e Pasqua (Bartaletti, 1997).

Parallelamente al volume dei flussi turistici, aumenta a dismisura il volume delle strutture destinate all'accoglienza e delle infrastrutture e ciò a discapito della qualità dell'offerta e in virtù di uno scorretto modo di rapportarsi fra la società e l'ambiente naturale (Federici e Zunica, 1995). È il momento in cui

La concezione volontaristica assunse forme esasperate [...] per cui pareva che bastasse volerlo per realizzare ogni intervento anche in dispregio dell'ambiente e di ogni regola di corretta gestione del territorio. Nessun limite era più tollerato né all'uso di strumenti tecnici poco rispettosi delle peculiarità ambientali, né al possesso esclusivo di tratti caratteristici del paesaggio. Una tale acquisizione era

motivo di soddisfazione personale e di prestigio per quanti avevano raggiunto un'alta base economica da nobilitare sul piano sociale e culturale [Ruocco, 1999, p. 55].

Il turismo è certamente una delle concause del degrado ambientale che colpisce l'Italia nel periodo della sua piena industrializzazione. Le rappresentazioni territoriali realizzate dai turisti e dagli operatori turistici spesso rispecchiano apertamente tale scempio ambientale senza vergogna, o perché partecipi degli interessi legati alla speculazione in atto o perché al momento poco consci di quello che sta succedendo e dei rischi che ciò comporta.

Nei paragrafi che seguono si analizzeranno alcune rappresentazioni del turismo negli anni del miracolo economico italiano e immediatamente successivi, le cartoline quali prodotti degli operatori del settore e i film di famiglia quali prodotti dei turisti stessi.

3. «Saluti carissimi... dal parcheggio»

La storia della cartolina nasce nel 1869 quando l'Amministrazione postale dell'impero austro-ungarico propone per la prima volta un trasporto di corrispondenza allo scoperto, all'inizio rivolto solo al settore del commercio e dei servizi e – negli anni a cavallo fra i due secoli, quando vengono illustrate – al settore del turismo (Pyne, 2021). Fin dall'inizio, tuttavia, l'uso della cartolina è appannaggio soprattutto delle classi medie e medio-alte, poiché l'aristocrazia la snobba come strumento che non assicura una *privacy* sufficiente, mentre le classi lavoratrici registrano un tasso di analfabetismo troppo elevato. Definire la cartolina come «popolare» è pertanto ancora improprio poiché si tratta di un prodotto prettamente urbano e borghese che «non rientra nella cultura popolare (nell'accezione rurale che le dà l'etnografo), né appartiene alle classi popolari (nell'accezione socialista che dà loro il politico)» (Sturani, 1997, p. 16).

La guerra di Libia per l'Italia e la Grande Guerra per il resto dell'Europa costituiscono un momento di svolta perché, grazie alla sua elevata praticità, la cartolina diventa nei momenti di conflitto lo strumento più utilizzato per le comunicazioni. Finita la guerra, anche le classi lavoratrici sono quindi entrate in confidenza con questo strumento, fino a che, dopo la seconda guerra mondiale, la sua funzione di mezzo di comunicazione di massa si attesta definitivamente, innestandosi completamente sul turismo di massa (Merello, 1995). Negli

anni Sessanta, l'introduzione dell'*offset* a colori implica, per il suo costo elevato, una tiratura per ciascun prodotto di gran lunga maggiore rispetto a prima (passando da anche solo 200-500 pezzi a molte migliaia). Le cartoline vedutistiche si riducono allora progressivamente, negli anni Settanta, a beneficio di rappresentazioni generiche vendibili in località diverse; negli anni Ottanta, a vantaggio di cartoline artistiche (Sturani, 2010); negli ultimi decenni, per essere quasi completamente sostituite dagli *smartphone*. Occorre tuttavia negare l'accusa, da più parti rivolta, che la cartolina sia soltanto un veicolo di stereotipi, banalità e luoghi comuni, tanto che «pare una cartolina» è diventato un insulto infamante per ogni fotografo» (Schwarz e Sturani, 1997). Infatti, se numerose sono le rappresentazioni in tal senso, non meno numerose sono quelle che invece riportano paesaggi, persone, azioni o momenti dall'elevato valore documentale (Stevens, 1995).

Le cartoline analizzate in questo contributo provengono da due collezioni private e dall'Archivio storico del Touring Club Italiano. Sono tutte italiane degli anni del *boom* economico che hanno in comune il fatto di testimoniare un gusto che non considera parcheggi, arterie stradali, mezzi di trasporto, stabilimenti industriali o condomini – tutti attentamente evitati nelle rappresentazioni turistiche dell'oggi – quali oggetti deturpanti il paesaggio nemmeno durante un periodo di vacanza. Anzi, talvolta sono cartolinizzati appositamente – altroché «non luoghi!» (Sturani, 2013) – quali elementi che testimoniano progresso e sviluppo di una località turistica, peraltro tanto più apprezzata quanto più di massa:

Oggi, dall'alto di una fresca coscienza ecologica, guardiamo con orrore queste immagini – e ne ritiriamo il naso superbo – : esse ci ricordano che solo ieri anche noi ci siamo lasciati andare a premere l'acceleratore su nuove autostrade, verso la seconda casa in riviera, orgogliosi della barca ormeggiata al moletto, ben contenti, sulla rotonda a mare, di sgran-chirci nel twist prorompente dal juke-box [Schwarz e Sturani, 1997, p. 60].

La consultazione delle collezioni precitate ha riguardato parecchie centinaia di pezzi, fra i quali ne sono stati selezionati 45 con soggetti particolarmente significativi ai fini della ricerca (<https://greenatlas.cloud/approfondimenti-greenatlas/saluti-carissimi>). Non sono stati presi in considerazione né il testo scritto dal mittente, né la località di destinazione, né altre caratteristiche (affrancatura, timbri, autori, editori ecc.). I soggetti rappresentati sono risultati riconducibili a sette principali categorie così denominate: infrastrutture per il



trasporto, parcheggi e benzinai, veicoli, turismo di massa, cantieri navali e navi, aree urbane rapallizzate, architetture impattanti.

La categoria «infrastrutture per il trasporto» comprende strade, autostrade, cavalcavia, viadotti, caselli ecc., cioè il simbolo per eccellenza della motorizzazione di massa del nostro Paese avvenuto in quei decenni (fig. 3.b). Distingue le categorie «parcheggi e benzinai» e «veicoli» il fatto che nella prima rientrano tutte quelle cartoline che hanno come soggetto esplicito tali servizi stradali (figg. 1.a e 1.b), mentre nella seconda quelle che intendono rappresentare elementi naturali o culturali del paesaggio, ma dove si nota altresì la presenza di uno o più veicoli, che apparentemente non sembrano aver disturbato l'occhio né del fotografo né dell'acquirente (figg. 1.c e 1.d). La voce «turismo di massa» riguarda quelle cartoline che hanno come soggetto l'affollamento dei turisti (fig. 3.a) e la voce «cantieri navali e navi» quegli impianti o quelle imbarcazioni che attiravano l'attenzione dei turisti di allora. Infine, nelle catego-

rie «aree urbane rapallizzate» e «architetture impattanti» sono rientrate le cartoline che testimoniano la grave cementificazione di cui sono state fatte oggetto numerose regioni italiane, distinte in intere aree (fig. 3.c) oppure in singoli edifici.

Se si considera che la cartolina è un mezzo di comunicazione professionale e pianificato destinato alla vendita, è gioco forza concludere che se tali tipi di cartoline sono stati realizzati è perché rispecchiavano un gusto – perlopiù turistico, ma non solo – e, indirettamente, una concezione del rapporto tra società e ambiente che alimentavano una domanda di prodotti in tale direzione. A sua volta, proprio per il suo ruolo primario di veicolare l'immagine di un territorio verso l'altrove (Brega, 2014), la cartolina è stata anche a lungo responsabile della «trasformazione discorsiva» (Scarles, 2004) di tale gusto e di tale concezione del rapporto tra società e ambiente come dati-percontati. Pertanto, se Sturani ha ricordato che il carattere «popolare» della cartolina in senso etnografico o politico è stato solo progressivamente ac-



Fig. 1. I parcheggi (1.a) *La Sila - Cecita. Parco Nazionale di Calabria*, collezione PA) o i distributori di benzina (1.b) *Colle di Nava (IM) mt 960*, collezione LB) sono stati negli anni del boom economico oggetto di rappresentazione nelle cartoline italiane. La presenza di automobili, peraltro, non sembrava disturbare né il paesaggio naturale (1.c) *Forcella Lavaredo m 2.450*, Archivio storico TCI), né il paesaggio culturale (1.d) *Bussoleno m 440. Via Fontan e Casa Ascheris*, collezione LB). Fonte: Collezione LB, Collezione PA e Archivio storico del Touring Club Italiano.

quisito dalla cartolina, l'approccio critico proprio della *popular geopolitics* (dell'Agnese, 2021) sulle cartoline si manifesta invece fin da subito come idoneo e foriero di interessanti osservazioni.

4. «Tutti in posa davanti... all'autogrill»

Nel Novecento è stata prodotta una vasta quantità di materiale visivo che narra non solo la storia personale di singole famiglie, ma anche quella collettiva degli italiani stessi. Infatti, era comune per il ceto medio acquistare cineprese per filmare la propria vita quotidiana, compreso il momento delle vacanze. Queste pellicole, inizialmente disperse in archivi domestici, sono state recentemente riscoperte e valorizzate da accademici e artisti (Simoni, 2018).

Storicamente, il cinema amatoriale può essere situato tra due estremità: gli anni Venti del XX secolo, in cui i primi formati di pellicole (16mm e 9.5mm) hanno iniziato a essere distribuiti nel mercato italiano, e i successivi anni Ottanta in cui il nastro magnetico (DVCam, VHS) ha sostituito il Super8 (Simoni, 2013). Inizialmente pratica relegata alle *élites*, a partire dagli anni Sessanta i film di famiglia diventano un fenomeno di massa grazie all'introduzione di formati alla portata di tutti (dagli 8mm al Super8) e di camere più semplici da utilizzare (Motrescu-Mayes e Aasman, 2019).

Questo contributo si soffermerà sullo sguardo dei cineturisti e sulla dimensione della vacanza, dinamiche spesso trascurate dalle pubblicazioni sul cinema amatoriale (Locatelli, 2005), le quali tendono a privilegiare lo spazio urbano attraverso le riprese dei residenti (Roberts, 2012; Simoni, 2018) oppure l'aspetto genealogico, privato e memoriale dei film di famiglia (Cati, 2009).

I film analizzati provengono dalla Cineteca Nazionale-Archivio Nazionale Cinema Impresa di Ivrea e dalla piattaforma Memoryscape dell'associazione Home Movies-Archivio nazionale del film di famiglia (www.memoryscapes.it). La consultazione della Cineteca Nazionale ha riguardato 236 film di vacanze ambientati in Liguria, dai quali sono stati selezionati 92 sintagmi divisi successivamente per tematiche. Memoryscape, invece, presenta una sezione dedicata (intitolata «Cartoline italiane») nella quale gli archivisti hanno selezionato segmenti di breve durata con l'obiettivo di realizzare una narrazione delle vacanze italiane attraverso micro-storie audiovisive. Da questa selezione sono stati scelti 15 sintagmi, ambientati prevalentemente in paesaggi marini e

montani del Nord Italia (9), con una rappresentazione minore del Sud (3) e del Centro (3).

Durante il lavoro di analisi di tali sintagmi, si è dovuto considerare che i film di famiglia sono testi non strutturati e non narrativi (Odin, 1996) poiché non pianificati a priori, privi di una coesione logica, spaziale o temporale, e con un montaggio spesso limitato, se non del tutto assente. Inoltre, poiché erano realizzati allo scopo di essere raccontati a voce durante la proiezione, l'assenza del commento originale dell'autore li rende testi parziali e inevitabilmente polisemici.

In assenza di interviste, un metodo di decodifica è l'osservazione dei movimenti di camera, della messa in scena e dell'ordine delle inquadrature: *zoom* e ripetizioni indicano l'attrazione del cinemamatore verso un particolare elemento, mentre la decisione di riprendere un soggetto in posa davanti a un determinato paesaggio implica che quest'ultimo sia considerato esteticamente meritevole. Difatti, dal film emerge la soggettività dell'autore (Cati, 2009), il quale riprende ciò che ama, che lo sorprende o che lo incuriosisce.

I film di famiglia sono stati raccolti nelle medesime categorie estetiche impiegate per le cartoline. Tuttavia, a causa delle divergenze nella produzione dei due *media* (uno professionale e pianificato, l'altro amatoriale e improvvisato), si è preferito unire in un unico tema quelli di «veicoli» e di «parcheggi e benzinai» (https://greenatlas.cloud/wp-content/uploads/2020/11/Annex_Ambiente-percezione-sociale.pdf).

Il cineturista degli anni Sessanta filma spesso la propria automobile, vanto e obiettivo generazionale, nonché icona del fare turistico. Il film delle vacanze, quindi, non incomincia dalla meta turistica, ma sovente viene raccontata minuziosamente l'esperienza del viaggio in auto tra benzinai, parcheggi, e panoramiche traballanti. Ecco, quindi, che un semplice autogrill tra Milano e Genova si rivela per qualche istante il protagonista di un film di famiglia del 1969, inquadrato con una lunga panoramica verticale poco prima di partire (Rappini, 1969). Le baite «Monte Gelas» (Coisson, 1973) e di Passo Falzarego (Ogliati, 1965), invece, sono introdotte con parcheggi ricolmi di automobili, verso cui la macchina da presa si sofferma.

I cineamatori indulgiano su elementi che oggi tenderemmo a evitare o nascondere, come una folla di turisti. È il caso del maestro di Acqui Terme Leopoldo Pietrasanta, il quale negli anni Sessanta si mette in posa di fronte a una spiaggia gremita di persone, dove la moltitudine dei corpi sommerge la battigia, nascondendola allo



sguardo meccanico della cinepresa. La costa si fonde con questa massa indefinita, e ne diventa un tutt'uno (fig. 3.d).

Le navi rappresentano un elemento ricorrente: affiorano all'orizzonte mentre la camera inquadra giochi in spiaggia (Disegni, 1959) o il tramonto (Cagliaris, n.d.b.), sono spesso presenti nelle panoramiche del paesaggio marino (Disegni, 1967), oppure ancora il *focus* dell'inquadratura (Chiapello, 1960). La gamma varia: navi mercantili, traghetti e transatlantici, petroliere (fig. 2.a) o, persino, navi militari (fig. 2.b).

Quando il cineoperatore distoglie lo sguardo dal mare e lo sposta verso la costa, risulta inevitabile la presenza delle seconde case. Oltre alle panoramiche in cui il cineamatore, testimone ignaro di un'irreversibile trasformazione in corso, include il fenomeno (ad esempio, Balzaretti, 1970), vi sono film in cui vi è intenzionalità nella

scelta delle inquadrature. Questa può avvenire in due modi: quadri in cui membri della famiglia vengono messi in posa di fronte a un panorama «rapallizzato» (fig. 3.f) oppure sequenze di montaggio in cui si susseguono ciò che oggi definiremmo «ecomostri» (figg. 2.c e 2.d).

Infine, non mancano le inquadrature di viadotti che punteggiano la costa ligure (Cagliaris, n.d.a.) o di arterie autostradali o ferroviarie (Duch, 1968). Tra le altre, spicca una bobina di Balzaretti (fig. 3.e) dove l'ingegnere milanese decide di fare una passeggiata con la famiglia da Rapallo a Zoagli. Il cineamatore è catturato da un paesaggio che oggi tenderemmo a nascondere, ossia la cementificazione e la ferrovia che trancia Zoagli nel mezzo. Balzaretti fa *zoom*, cambia soggetto, si muove persino per trovare l'angolazione perfetta e, infine, chiede alla moglie di mettersi in posa con questa cornice. Una veduta che al giorno



Fig. 2. Le imbarcazioni – dalle petroliere (2.a) Angela, 1969); alle navi militari (2.b) Balzaretti) – sono un elemento ricorrente nei film amatoriali del periodo industriale del nostro Paese. Quando il cineamatore volge lo sguardo verso la costa, invece, il suo interesse si rivolge spesso a costruzioni (2.c) Angela, 1969), talvolta emergenti come cornice di saluti, giochi o gare (2.d) Rossetti, n.d.), che oggi invece identifichiamo come «ecomostri». Fonte: Archivio Nazionale Cinema Impresa.

d'oggi verrebbe considerata esteticamente brutta, negli anni Sessanta era, invece, la cornice «ideale» per un ritratto.

5. *From above, from below*

Cartoline e film di vacanze sono *media* che presentano differenze e affinità. In particolare, se le prime sono realizzate da professionisti per essere vendute al pubblico e rispondono quindi a esigenze di *marketing* turistico, i secondi sono invece realizzati da amatori e dilettanti per rimanere in un ambito domestico e rispondono quindi solo alle curiosità e agli interessi del cineamatore (Ishizuka e Zimmermann, 2008). Di conseguenza, le cartoline veicolano perlopiù estetiche *per* i turisti, mentre i film amatoriali possono essere intesi come libere espressioni *dei* turisti.

L'individuazione di categorie tematiche ed estetiche comuni a entrambi i *media* ha reso tuttavia possibile un'unica riflessione sull'immaginario turistico percepito, veicolato o riprodotto durante gli anni dell'Italia industriale (fig. 3). Durante il *boom* economico si tendeva spesso a evidenziare la folla di turisti che frequentava una determinata località, per sottolineare in tal modo che si trattava di una destinazione «di tendenza»,

tanto più apprezzata quanto più l'impatto territoriale del turismo era forte. L'estetica dell'Italia industriale testimonia infatti il desiderio, proprio del periodo del volontarismo, di antropizzare la natura, rappresentandola sottomessa all'essere umano e in particolare funzionale ai bisogni del turista: una veduta poteva essere considerata «bella» anche quando possedeva elementi antropici fortemente impattanti come condomini, alberghi, strade, ferrovie, viadotti, gallerie, auto-grill, porti, navi, parcheggi, automobili, impianti di risalita ecc.

L'attribuzione di valori estetici positivi a queste composizioni fotografiche e filmiche si collega quindi a doppio filo con la considerazione che la cementificazione o altre trasformazioni territoriali non fossero considerati rischi per l'ambiente naturale, ma elementi di progresso, spinta verso la modernità e di trionfo dell'essere umano sulla natura. Ai nostri giorni, dove vi è una diversa sensibilità ambientale, gli stessi paesaggi in cui la natura appare sottomessa all'essere umano sono invece considerati «brutti» o comunque turisticamente da evitare. Da questa indagine preliminare si auspicano due traiettorie di ricerca futura: un maggiore approfondimento su estetica e natura considerando altri *media* (Maggioli, 2022) quali cinema d'impresa, pubblicità, locandine turisti-



Fig. 3. Sia dalle cartoline sia dai film di famiglia prodotti in Italia negli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso, non di rado emerge chiaramente l'apprezzamento per le località dove il turismo ha assunto una forte dimensione di massa. 3.a) Dolomiti: Funivia della Marmolada. Stazione Marmolada m. 3267, Archivio Storico TCI; 3.d) Pietrasanta, 1969), che ha comportato la realizzazione di arterie stradali o ferroviarie talora invasive (3.b) Cagliari. Panorama parziale da Viale Europa, Archivio Storico TCI; 3.e) Balzaretto, 1957), nonché un'aggressiva rapallizzazione (3.c) Jesolo Lido. Panorama con Piazza Mazzini, collezione PA; 3.f) Boggio 1980-81.

Fonte: Archivio Storico TCI e Archivio Nazionale del Cinema Impresa.



che, o cinema *mainstream*, nonché una comparazione tra l'immaginario turistico dell'Italia industriale e dell'Italia contemporanea.

Riferimenti bibliografici

- Bartaletti Fabrizio (1997), *Il problema della saturazione turistica nelle Alpi italiane: un approccio geografico*, in Francesco Citarella (a cura di), *Turismo e diffusione territoriale dello sviluppo sostenibile. Ridefinizione degli interventi e politiche appropriate*, Napoli, Loffredo, pp. 221-232.
- Battilani Patrizia (2001), *Vacanze di pochi, vacanze di tutti. L'evoluzione del turismo europeo*, Bologna, Il Mulino.
- Berrino Annunziata (2011), *Storia del turismo in Italia*, Bologna, Il Mulino.
- Bignante Elisa (2011), *Geografia e visuale. Strumenti e metodi*, Roma-Bari, Laterza.
- Boyer Marc (1999), *Histoire du tourisme de masse*, Parigi, PUF.
- Brega Isabella (2014), *Souvenir d'Italie*, in «Touring», 3, pp. 44-49.
- Cati Alice (2009), *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, Milano, Vita e Pensiero.
- Cigolini Maria Carla e Maria Rosa Croce (1997), *Il turismo sulla costa ligure. Urbanistica e architettura dalla metà '800 a oggi*, Genova, Erga.
- Crang Mike (2013), *Representation - Reality*, in Paul Cloke, Philip Crang e Mark Goodwin (a cura di), *Introducing Human Geographies*, Londra, New York, Routledge, pp. 130-143.
- dell'Agnese Elena (2021) *Ecocritical Geopolitics. Popular Culture and Environmental Discourse*, Oxon - New York, Routledge.
- dell'Agnese Elena e Lorenzo Bagnoli (2004), *Modi e mode del turismo in Liguria. Da Giovanni Ruffini a Rick Steves*, Milano, Cuem.
- Dittmer Jason e Daniel Bos (2019) *Popular Culture, Geopolitics, and Identity*, Lanham, Rowman & Littlefield.
- Dittmer Jason e Klaus Dodds (2008), *Popular Geopolitics Past and Future: Fandom, Identities and Audiences*, in «Geopolitics», 13, 3, pp. 437-457.
- Emmett Robert S. e David E. Nye (2017), *The Environmental Humanities: A Critical Introduction*, Cambridge, MIT Press.
- Federici Paolo Roberto e Marcello Zunica (a cura di) (1995), «Lo spazio costiero italiano. Problemi di crescita, sensibilità ambientale». *Atti del convegno della Società di Studi Geografici (Firenze, 16-17 dicembre 1993)*, Firenze, I.
- Grayson Kyle (2018), *Popular Geopolitics and Popular Culture in World Politics: Pasts, Presents, Futures*, in Robert A. Saunders e Vlad Strukov (a cura di), *Popular Geopolitics: Plotting an Evolving Interdiscipline*, Abingdon, New York, Routledge, pp. 43-62.
- Iovino Serenella (2012), *Material Ecocriticism: Matter, Text, and Posthuman Ethics*, in Timo Müller e Michael Sauter (a cura di), *Literature, Ecology, Ethics: Recent Trends in Ecocriticism*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, pp. 51-68.
- Ishizuka Karen L. e Patricia R. Zimmermann (2008), *Mining the Home Movies. Excavations in Histories and Memories*, Berkeley, University of California Press.
- Locatelli Massimo (2005), *Lo sguardo del cineturista: cinematografia amatoriale e pratiche di consumo turistico*, in «Comunicazioni sociali», 3, pp. 553-560.
- Maggioli Marco (2022), *Archivi, geografie e racconto*, in Giulio Latini e Marco Maggioli (a cura di), *Sguardi green: geografie, ambiente, culture visuali*, Roma, Società Geografica Italiana, pp. 113-138.
- Merello Gisella (1995), *L'immagine turistica di Bordighera attraverso le cartoline illustrate e la letteratura*, Bordighera, Madalei.
- Motrescu-Mayes Annamaria e Susan Aasman (2019), *Amateur Media and Participatory Cultures: Film, Video, and Digital Media*, Abingdon, New York, Routledge.
- Odin Roger (1995), *Le film de famille : usage privé, usage public*, Parigi, Meridiens Klincksieck.
- Pyne Lydia (2021), *Postcards: The Rise and Fall of the World's First Social Network*, Londra, Reaktion Books.
- Roberts Les (2012), *Film, Mobility and Urban Space: A Cinematic Geography of Liverpool*, Liverpool, University of Liverpool Press.
- Rose Gillian (2016), *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*, Londra, SAGE Publications.
- Ruocco Domenico (1999), *Dal determinismo allo sviluppo sostenibile*, in «Studi e ricerche di geografia», 1, pp. 49-73.
- Scarles Caroline (2004), *Mediating Landscapes. The Processes and Practices of Image Construction in Tourist Brochures of Scotland*, in «Tourist Studies», 4, 1, pp. 43-67.
- Schwarz Angelo e Enrico Sturani (1997), *Pare una cartolina*, in Paola Callegari e Enrico Sturani (a cura di), *L'Italia in posa. Cento anni di cartoline illustrate*, Napoli, Electa, pp. 54-82.
- Simoni Paolo (2013), *Archivi filmici privati: la rappresentazione del quotidiano e gli home movies*, in «Mediascapes Journal», 2, pp. 135-144.
- Simoni Paolo (2018), *Lost landscapes. Il cinema amatoriale e la città*, Torino, Kaplan.
- Stevens Norman D. (a cura di) (1995), *Postcards in the Library: Invaluable Visual Resources*, New York, Haworth Press.
- Sturani Enrico (1997), *La cartolina illustrata: editori, autori, utenti*, in Callegari Paola e Enrico Sturani (a cura di), *L'Italia in posa. Cento anni di cartoline illustrate*, Napoli, Electa, pp. 15-24.
- Sturani Enrico (2010), *Cartoline. L'arte alla prova della cartolina*, Manduria, Barbieri.
- Sturani Enrico (2013), *Architettura*, in Enrico Sturani, *Cartoline dalla A alla Z. Postcard studies. Lessico ragionato*, Manduria, Barbieri, p. 31.

Riferimenti filmografici

- Acanfora Ermanno (1960), *Ermanno, il Dottor Maresca e il piccolo Michele*, 38", col., Memoryscape, in Home Movies - Archivio Nazionale del Film di Famiglia, HMCANERM-0051, Bologna.
- Angela Italo (1967), *Senza titolo*, n.d., col., Fondo Angela, in Cineteca Nazionale - Archivio Nazionale Cinema Impresa, 03, Ivrea.
- Angela Italo (1969), *Senza titolo*, n.d., col., Fondo Angela, in Cineteca Nazionale - Archivio Nazionale Cinema Impresa, 03, Ivrea.
- Balzaretti Camillo (1957), *Senza titolo*, n.d., col., Fondo Balzaretti, in Cineteca Nazionale - Archivio Nazionale Cinema Impresa, 16, Ivrea.
- Balzaretti Camillo (1958), *Senza titolo*, n.d., col., Fondo Balzaretti, in Cineteca Nazionale - Archivio Nazionale Cinema Impresa, 28, Ivrea.
- Balzaretti Camillo (1970), *Senza titolo*, n.d., col. e b/n, Fondo Balzaretti, in Cineteca Nazionale - Archivio Nazionale Cinema Impresa, 23, Ivrea.
- Boggio Giuseppe (1980-1981), *Senza titolo*, n.d., col., Fondo Boggio G., in Cineteca Nazionale - Archivio Nazionale Cinema Impresa, 03, Ivrea.
- Cagliaris Gianfranco (n.d.a), *Senza titolo*, n.d., col., Fondo Cagliaris, in Cineteca Nazionale - Archivio Nazionale Cinema Impresa, 15, Ivrea.
- Cagliaris Gianfranco (n.d.b), *Senza titolo*, n.d., col., Fondo Ca-



- glieris, in Cineteca Nazionale - Archivio Nazionale Cinema Impresa, 19, Ivrea.
- Chiapello N/a (1960), *Senza titolo*, n.d., col., Fondo Chiapello, in Cineteca Nazionale - Archivio Nazionale Cinema Impresa, 17, Ivrea.
- Coisson Mario (1973), *"Baita Monte Gelas", 30"*, col., Memoryscape, in Home Movies - Archivio Nazionale del Film di Famiglia, HMCOISMAR-0002, Bologna.
- D'Amore Nicola (1971), *A Venezia, 32"*, col., Memoryscape, in Home Movies - Archivio Nazionale del Film di Famiglia, HMDAMONIC-0016, Bologna.
- D'Amore Nicola (1975a), *Partenza dal porto di Genova, 41"*, col., Memoryscape, in Home Movies - Archivio Nazionale del Film di Famiglia, HMDAMONIC-0025, Bologna.
- D'Amore Nicola (1975b), *Sul lago di Caldaro, 44"*, col., Memoryscape, in Home Movies - Archivio Nazionale del Film di Famiglia, HMDAMONIC-0037, Bologna.
- Dallatana N/a (1987), *Gita a Venezia, 33"*, col., Memoryscape, in Home Movies - Archivio Nazionale del Film di Famiglia, HMDALLFAM-0013, Bologna.
- Disegni N/a (1959), *Senza titolo*, n.d., col., Fondo Disegni, in Cineteca Nazionale - Archivio Nazionale Cinema Impresa, 81, Ivrea.
- Disegni N/a (1967), *Senza titolo*, n.d., col., Fondo Disegni, in Cineteca Nazionale - Archivio Nazionale Cinema Impresa, 103, Ivrea.
- Duch Cesare (1968), *Senza titolo*, n.d., col., Fondo Duch, in Cineteca Nazionale - Archivio Nazionale Cinema Impresa, 09, Ivrea.
- Lombardi Franco (1978), *L'arrivo della nave, 25"*, col., Memoryscape, in Home Movies - Archivio Nazionale del Film di Famiglia, HMLOMBFR-0022, Bologna.
- Marabini Francesco (1965), *Arrivo a Sorrento, 46"*, col., Memoryscape, in Home Movies - Archivio Nazionale del Film di Famiglia, HMMARAFRA-0003, Bologna.
- Olgiate N/a (1963), *Passo Falzarego, 56"*, col., Memoryscape, in Home Movies - Archivio Nazionale del Film di Famiglia, HMOLGIFAM-0017, Bologna.
- Olgiate N/a (1965), *Sul molo di La Spezia, 43"*, col., Memoryscape, in Home Movies - Archivio Nazionale del Film di Famiglia, HMOLGIFAM-0027, Bologna.
- Osti Luciano (1967), *Incroci a Cortina, 43"*, col., Memoryscape, in Home Movies - Archivio Nazionale del Film di Famiglia, HMOSTILUC-0109, Bologna.
- Pietrasanta Leopoldo (n.d.), *Senza titolo*, n.d., col., Fondo Caccia, in Cineteca Nazionale - Archivio Nazionale Cinema Impresa, 41, Ivrea.
- Rappini Nadia (1969), *Autogrill "Pavese", 20"*, col., Memoryscape, in Home Movies - Archivio Nazionale del Film di Famiglia, HMRAPPNAD-0023, Bologna.
- Rossetti Enzo (n.d.), *Senza titolo*, n.d., col., Fondo Rossetti, in Cineteca Nazionale - Archivio Nazionale Cinema Impresa, 01, Ivrea.
- Sisto Francesco (1966), *Partenza da Palermo, 42"*, col., Memoryscape, in Home Movies - Archivio Nazionale del Film di Famiglia, HMSISTFRA-0010, Bologna.
- Ventura Gabriele (1964), *Le navi al porto di Ancona, 1', 36"*, b/n, Memoryscape, in Home Movies - Archivio Nazionale del Film di Famiglia, HMVENTGAB-0008, Bologna.

