

Formato famiglia.
Angelo Donelli, il Marchiondi
e il cinema nella sfida educativa

LUISELLA FARINOTTI

Nel novembre del 1957 viene inaugurata nella zona di Baggio, alla periferia ovest di Milano, la nuova sede dell'Istituto Marchiondi-Spagliardi, un Istituto educativo e di assistenza che accoglie ragazzi senza famiglia o in condizioni di disagio psico-sociale¹. L'edificio, un magnifico esempio di architettura brutalista progettato da Vittoriano Viganò, dà forma a una rivoluzione educativa di cui è protagonista Angelo Donelli, un neuropsichiatra emiliano che dirigerà l'Istituto dalla sua fondazione fino alla fine degli anni Settanta, quando la riforma che abolisce gli Istituti Pubblici di Assistenza e Beneficenza – nel clima di radicale dismissione delle 'istituzioni totali' – decreta la fine dell'esperienza del Marchiondi. Negli anni successivi diventa sede di una scuola professionale, poi di un centro territoriale riabilitativo, ma la riconversione è difficile. Oggi la struttura, in piccola parte utilizzata dal Centro Diurno Disabili di zona, è ridotta a un rudere: divorata dalle erbacce e dall'incuria, violata dalle occupazioni abusive e dalla corruzione del tempo, è il monumento di una perdita, protetto solo da un vincolo della Sovrintendenza². Il Marchiondi è tanto la traduzione architettonica di un nuovo progetto di comunità quanto il simbolo della fine di quell'utopia sociale e educativa.

Il senso di un luogo

Il Marchiondi è la scena non secondaria della nostra analisi – 'set' o sfondo di alcuni dei film amatoriali realizzati da Angelo Donelli negli anni in cui dirige l'Istituto –, ma prima ancora dell'impresa educativa che accoglie e cui dà forma, traduzione spaziale e abitativa di una pratica pedagogica per molti versi innovativa³.

La sede storica dell'Istituto Marchiondi, in via Quadronno, in un austero palazzo distrutto dai bombardamenti della guerra, era stata costruita in conformità a un modello (ri)educativo autoritario, fondato sul controllo e sulla disciplina punitiva di un centro di detenzione. Simile a un riformatorio, salvava i ragazzi dalla strada per chiuderli dentro le sue mura. Soprattutto agli inizi del Novecento, frequenti erano le rivolte e i tentativi di fuga, repressi con intransigenza, come riportano le cronache⁴. La nuova sede progettata da Viganò non prevede alte mura perimetrali, ma un muretto basso che circonda la struttura con funzione di delimitazione e di confine, certo non di sbarramento. Viganò elimina anche le inferriate alle finestre e, sfruttando le qualità del cemento armato, costruisce un complesso aperto, distribuito su più edifici, caratterizzato da grandi spazi luminosi, di cui progetta anche le finiture e l'arredo. Il complesso ha ampi giardini, anche interni, è aperto al sole e al verde, con campi da gioco e strutture sportive; le pareti sono spesso sostituite da vetrate e non ci sono barriere a impedire lo spostamento da un locale all'altro. È un ambiente che spinge al movimento, pieno di luoghi di passaggio, di corridoi con vetrate sull'esterno e cortili; un ambiente che espande la vitalità, non la controlla. Anche l'edificio centrale, su quattro piani uniti da grandi scale elicoidali, è strutturato su un principio di apertura e condivisione; perfino le pareti non isolano i locali: alte m 1,80 non arrivano al soffitto, facendo passare voci, odori e suoni da una stanza all'altra. Lo stile architettonico e l'impostazione "plastico-distributiva" dell'edificio – una struttura modulare di cellule aggregate⁵ – sono pensati in accordo con le nuove esigenze psico-pedagogiche sostenute da Donelli, come dichiara Viganò in un testo di presentazione del progetto, il cui primo obiettivo è smantellare l'impianto carcerario del vecchio Istituto⁶. La nuova architettura 'crea le condizioni' per un diverso rapporto tra educatori e ragazzi, per una pratica educativa non oppressiva, che promuova l'apertura e l'incontro con gli altri e con il mondo. Per Viganò lo spazio 'costruisce' il soggetto e le sue relazioni⁷.

Il Marchiondi ospita anche gli educatori e il Direttore con la sua famiglia, in una condizione di vicinanza tra spazi privati e comunitari; l'Istituto è la *casa* di tutti, luogo di vita più che di lavoro anche per gli adulti, partecipi e non solo parte dell'ambiente. "Era un posto strano

vissuto come normale [...] un luogo misterioso e avventuroso per un bambino, che spingeva all'esplorazione, un posto di libertà: potevamo andare dove volevamo, quando volevamo", così i figli del Direttore ricordano la loro infanzia dentro l'Istituto, un edificio che favoriva l'incontro, che non spingeva a nascondersi, a isolarsi o a fuggire⁸.

Questo confine debole tra un 'dentro' e un 'fuori' è la traduzione architettonica del principio di inclusione e partecipazione che governa il nuovo Istituto, ma anche, come vedremo, l'ordine su cui si strutturano molte delle riprese amatoriali realizzate da Donelli negli anni in cui vive al Marchiondi. Se lo spazio ci 'inquadra' e costruisce la soggettività, lo spazio inquadrato dai film di famiglia di Donelli è spesso ridefinito dalle irruzioni impreviste dei ragazzi dell'Istituto che si impongono allo sguardo della camera e all'attenzione, in un gesto di entrata in scena che è per molti versi una dichiarata volontà di appartenenza. Ritrovarsi nelle immagini, nel 'formato famiglia', è già un "riconoscersi come situati"⁹, parte di uno spazio, fisico e sociale, interni a una precisa cornice di riconoscimento¹⁰. E se, come sostiene Paolo Caneppele, nel "domestico mondo del cinema di famiglia il rivedersi [...] è un'azione amabile, innocua, senza conflitto, è un 'riconoscersi senza sorpresa'¹¹, per i ragazzi del Marchiondi, esclusi dall'ordine familiare, confinati nell'anonimato dell'Istituto, il riconoscimento è invece un'azione di conquista, consegnata al gesto dell' 'esser guardati' e del ritrovarsi nell'incontro con uno sguardo che li ha individuati.

Siamo di fronte al caso singolare di una collezione tanto comune nella scelta delle occasioni da filmare – le feste e le vacanze, il primo giorno di scuola, la cresima, i matrimoni, secondo la consueta partitura dei momenti felici e 'memorabili' di ogni storia familiare in immagine¹² – quanto aperta a includere nella 'famiglia' anche altri soggetti, pensando all'interno di una storia più ampia. Proprio questa apertura al 'non previsto' – nell'ordine strettamente familiare, ma anche nella situazione che il film si incarica di registrare, come l'irrompere dell'inaspettato – fa emergere la dimensione performativa più che linguistica della pratica amatoriale, l'*agency* del film di famiglia: la capacità di attivare e promuovere una relazione oltre che di celebrare una memoria, di definire o quanto meno orientare i processi di reciproco riconoscimento tra i membri di un gruppo. Il concetto di *agency*, così

come formulato dall'antropologo Alfred Gell¹³, apre a una prospettiva sociale e relazionale particolarmente feconda per leggere le re-azioni e le dinamiche affettive prodotte dai film 'formato famiglia' realizzati al Marchiondi, o coi ragazzi dell'Istituto, da Angelo Donelli. Già Patricia Zimmerman – in uno degli studi fondamentali sul film di famiglia – evidenziava come 'fare' il film, prima ancora che rivedersi nelle immagini, costruisce l'unità familiare, ordina e garantisce l'appartenenza, individuando il compito sociale del film di famiglia nel processo di costruzione di relazioni intersoggettive più che nella messa in immagine di una memoria¹⁴. Entrambe le prospettive, pur da angolazioni differenti, sottolineano la capacità delle immagini di attivare e sostenere azioni e comportamenti, produrre riconoscimento, costruire legami¹⁵. È un cinema 'dal vivo' in senso letterale: pratica attiva e attivatrice di identità e di relazione; Donelli filma la vita nel suo farsi, più che costruirne l'immagine, spesso assecondando i movimenti di questa 'città dei ragazzi', una comunità maschile che circonda e riflette, come un coro, la vita dei suoi tre piccoli figli.

Come vedremo, per Donelli filmare è un'azione interna a un più ampio interesse per la tecnica e soddisfa una personale attitudine all'osservazione; insieme le sue immagini rivelano uno sguardo affettivo e partecipe al mondo, in cui il familiare si allarga a un ampio universo di soggetti. Almeno parte della collezione ci restituisce una storia privata che è anche collettiva, in cui le immagini testimoniano un sentimento del mondo come comunità, un'appartenenza reciproca di storie e di vite, di cui il Marchiondi è la cornice e l'orizzonte: spazio in cui letteralmente pubblico e privato si confondono. La postura fotografica di Donelli è piena di umanità ed empatia e si rivela nella dinamica partecipativa che ogni ripresa sembra innescare: è tutto un rincorrersi di corpi e di sguardi o un imporsi allo sguardo della camera, in un generale clima di euforia e di energia che si affianca alla festa, o al carattere festivo, dell'evento ripreso [Fig. 1].

Dobbiamo partire da qui: dalla storia di un Istituto e di un'impresa, di un uomo e del suo sguardo. Tutti interni a un momento storico che ha promosso e generato un'esperienza d'avanguardia.

Abitare i confini: Angelo Donelli, neuropsichiatra infantile e cineamatore

Formatosi come neuropsichiatra infantile presso l'Ospedale psichiatrico 'San Lazzaro' di Reggio Emilia, Angelo Donelli non ha i tratti eversivi dell'antipsichiatria, ma è animato dall'energia del Secondo dopoguerra, dalla fiducia nella possibilità del cambiamento, con il senso incrollabile di un nuovo inizio e con l'intraprendenza e la tenacia per promuoverlo; "un uomo del suo tempo, abituato a pensare in grande, con progetti faraonici, senza limiti", come ricorda uno dei figli¹⁶.

Nato nel 1922, in una numerosa famiglia contadina della provincia di Reggio Emilia, di salute fragile viene mandato in seminario. Studierà poi medicina a Parma per specializzarsi in neuropsichiatria. La famiglia d'origine e il seminario lo educano alla condivisione e alla solidarietà, al sentirsi parte e a pensarsi in comunità, gli stessi principi su cui costruirà il suo programma educativo. Donelli progetta il Marchiondi come risposta all'esclusione sociale: come una casa comune, che dia una famiglia a chi non ce l'ha, e in questo momento storico sono tanti i ragazzi che hanno solo la strada come prospettiva¹⁷. "Il Marchiondi era la sua vita e la sua famiglia", dichiara il figlio Claudio, ricordando quanto fosse normale avere in casa i ragazzi, senza che venisse tracciato un confine tra 'noi e loro', vita privata e lavoro¹⁸. Non si tratta dello spirito caritatevole di un uomo di fede, ma di una precisa convinzione pedagogica e sociale, che si oppone al puro volontarismo. Nel 1960, a soli tre anni dall'inaugurazione del Marchiondi, Donelli fonda l'ESAE (Ente Scuola Assistenti Educatori) per la formazione professionale degli educatori, riconoscendo l'importanza fondamentale di una competenza psico-pedagogica del personale addetto all'educazione dei ragazzi¹⁹. Per questo progetto – realizzato in accordo con il Rettore dell'Università Statale di Milano, Caio Mario Cattabeni, e con l'assessore Rosa Giani del Comune di Milano – e per il suo impegno nel sociale, gli verrà assegnato nel 2003 l'Ambrogino d'oro del Comune di Milano, riconoscimento di un ruolo di primo piano nella storia della città.

L'esuberanza e l'energia di quest'uomo toccano ogni aspetto della sua vita, del resto profondamente condizionata da un lavoro vissuto come missione: lavora spesso di notte – per vent'anni è consulente per il Tribunale dei minori di Milano e, dal 1965, è il coordinatore dell'équipe medico-psico-sociale dei Servizi Sociali della Provincia di Milano – in un continuo sconfinamento tra vita e professione, sempre fuori dai ruoli prestabiliti. Abbracerà la nuova impresa della direzione dell'Istituto milanese come una sfida in cui ripensarsi e ripensare l'assistenza ai minori in difficoltà, in linea con i processi di modernizzazione e di trasformazione sociale del Paese²⁰.

Donelli è moderno anche nella passione per la tecnologia, per gli apparecchi e i macchinari. I figli ricordano che aveva l'auto sempre piena di arnesi, che in casa c'era sempre qualcosa da fare, qualcosa che meritava di essere aggiustato o sistemato. "Aggiustare gli uomini e le cose era la passione di mio padre", ricorda Stefano, individuando un tratto fondamentale di un uomo e di un'epoca: la fiducia nella possibilità di ricomporre l'infranto, di superare i traumi, di promuovere una nuova civiltà dell'umano.

La tecnica è uno strumento non secondario in questo processo di trasformazione, risultato di un'arte del fare' di cui Donelli riconosce il peso e la necessità nello sviluppo cognitivo. In questo quadro rientra il progetto dei laboratori – di mosaico, di ceramica, di pittura e colore – nel programma di educazione del Marchiondi. L'importanza della creatività manuale, come del gesto sportivo, è parte di uno schema di sviluppo non solo pedagogico o psichiatrico, ma più profondamente umano, interno a una sensibilità per il 'pensare con le mani' che segna l'origine e la formazione di Angelo Donelli: l'appropriatezza gestuale, la competenza operativa, sono parte di un bagaglio ancor più indispensabile nella moderna 'civiltà delle macchine'²¹.

Anche l'attività di cinematore di Donelli, la sua passione per la fotografia e per le riprese, si iscrive nelle nuove forme di esperienze rese possibili dai dispositivi amatoriali, sempre più diffusi negli anni Cinquanta e Sessanta. Non a caso, nei suoi film sono molto frequenti le inquadrature di qualcuno ripreso nell'atto di fotografare – spesso la moglie o qualche educatore, a loro volta impegnati a inquadrare 'l'uomo con la macchina da presa' – in una sorta di cortocircuito del

‘guardarsi guardare’, del fissare le nuove forme del vedere e entrare in relazione con gli altri e con il mondo. Il predominio “di un puro esercizio scopico”²² si accompagna, nel caso di Donelli, all’interesse ‘all’incontro con lo sguardo di un altro’, parte del gesto fotografico, ma anche del suo habitus umano [Fig. 2].

Non diversamente da tanti cineamatori, Donelli è un appassionato di macchine e di tecnologia. Così nei suoi film – soprattutto quelli degli anni Sessanta, girati in vacanza oppure dai suoi genitori in campagna – le automobili sono protagoniste tanto quanto gli umani: gli arrivi e le partenze, le salite o le discese dalla macchina punteggiano le entrate in scena dei familiari fissando le soglie di inizio e di fine dei film o, su un altro piano, le riprese dal finestrino dell’auto in corsa restituiscono il senso generale di accelerazione della vita, come delle distanze percorse e del movimento (come in un film in 8mm girato lungo il Reno). L’auto bianca, con la targa di Reggio Emilia, è una presenza riconoscibile e ricercata nelle immagini, come un’impronta personale, a suo modo ‘casa’ ovunque si trovi la famiglia. Con un’automobile si apre un film in 8mm, a colori, girato dai parenti in campagna nei primi anni Sessanta, con una coppia che mostra orgogliosa il figlio molto piccolo, collocandolo come un trofeo sul tetto dell’auto; nello stesso film, si fa a gara per salire su una Vespa che, con il suo carico di bambini – in cinque, tra cui i figli di Donelli, si uniscono alla giovane donna alla guida – percorre una strada sterrata antistante la casa. È una ‘foto di gruppo’ in cui il mezzo di trasporto è coprotagonista della scena, letterale ‘motore’ di un’azione collettiva di accordo e di equilibrio [Fig. 3].

Proprio nei film girati in campagna, nella casa degli anziani genitori, l’automobile è il segno evidente della modernità, la soglia tra vecchio e nuovo mondo attorno a cui si accalcano, tra desiderio e timore, i diversi membri della famiglia.

Donelli trasmette la passione per la fotografia al figlio maggiore, cui spesso saranno affidate le riprese dei film negli anni Settanta. Del resto, la cinepresa passa di mano in mano²³, alla moglie o agli altri educatori, secondo un principio di condivisione che ritroviamo in ogni gesto di quest’uomo: è un pensarsi ‘co-autori’, tanto dei film quanto della vita.

Donelli compra la sua prima cinepresa, una Eumig 8mm, quando si trasferisce a Milano con la famiglia per dirigere il Marchiondi: è un nuovo inizio, che merita di essere fissato in immagine.

Dentro l'immagine

Il fondo Donelli è composto da film in 8mm e Super8, per una durata complessiva di quattro ore, realizzati in un arco temporale di oltre vent'anni: dalla fine degli anni Cinquanta alla fine dei Settanta. Il fondo è stato solo in parte inventariato: sono state catalogate ventisette bobine 8mm (molte Ferrania e qualche Kodak) perlopiù risultato dell'unione di riprese realizzate in occasioni, luoghi e tempi diversi.

Le riprese in Super8 sembrano iniziare con la nascita di Riccardo, l'ultimogenito, nel 1969. Al più piccolo dei figli, separato da ben quattordici anni dai gemelli Stefano e Silvio, è riservata un'attenzione del tutto particolare: di film in film la camera ne segue i primi movimenti, ne osserva gli sguardi e i gesti di esplorazione dello spazio domestico. Un'osservazione affettuosa, chiusa su di lui e all'interno della casa, sfondo quasi esclusivo, nei suoi diversi ambienti, delle scoperte del piccolo.

È un cambio di rotta significativo rispetto ai film realizzati nel decennio precedente, sempre animati dalla presenza di diversi soggetti, a partire dai tre fratelli – il primogenito Claudio e i due gemelli – che di rado occupano singolarmente la scena. Fino alla nascita di Riccardo i film, anche quelli strettamente familiari, riprendono sempre un'azione comunitaria o un incontro: tutta la famiglia si ritrova nelle immagini, compresi i nonni e i fratelli lontani. Più ancora che il protagonismo del piccolo Riccardo, soggetto anche dei film realizzati dai fratelli maggiori, nella produzione di inizio Sessanta diverso è lo sfondo e l'orizzonte: la 'casa' è il Marchiondi, spazio della famiglia, ma anche della comunità. Questo ambiente in cui pubblico e privato si confondono definisce e istruisce la scena di molte riprese, quel senso di 'apertura' che segna le immagini, anche quando presentano una situazione strettamente familiare: come nel film in 8mm a colori, del settembre 1960, dedicato al primo giorno di scuola dei figli. I tre piccoli, col grembiolino e il cestino, sono ripresi mentre avanzano

titubanti in un lungo corridoio all'aperto, circondato da aiuole fiorite e sovrastato da una pensilina di cemento di un color rosso acceso²⁴; è l'entrata del Marchiondi, soglia di accesso all'Istituto, un 'interno-esterno', uno spazio ibrido, come molte parti di questo complesso architettonico. I bambini sono seguiti dalla madre e avanzano, come in parata, mostrando alla camera le cartelle. La scena si ripete con entrate e uscite: alla madre si sostituisce il padre, poi appare un prete e infine un ragazzo, con un grembiule bianco da cucina, che, dopo una fuga iniziale, rientra in campo e prende in braccio uno dei bambini. La camera accoglie ogni nuova entrata, disposta ad assecondare il cambiamento.

Queste incursioni inaspettate sono ancor più evidenti in un altro film coi tre bambini (8mm, B/N, 1958) alle prese con una bicicletta e una classica pompa a cilindro verticale, con un manubrio per fare pressione. La camera osserva i loro tentativi maldestri di gonfiare le ruote, ne segue le corse nei vialetti che costeggiano il muretto perimetrale dell'Istituto e, quando uno dei piccoli cerca di issarsi su un gradone, dal fuoricampo arriva in soccorso un ragazzo che lo prende in braccio e lo aiuta a superare l'ostacolo. Presto è raggiunto da altri ragazzi che sollevano i bambini e guardano in camera, consapevoli di essere parte di una scena, oggetto dello sguardo di un padre sui figli. L'entrata in campo è allora qualcosa di più di una gioiosa incursione o di un desiderio infantile di protagonismo: è il voler essere parte di uno sguardo, cui l'immagine dà forma [Fig. 4].

Questo desiderio di appartenenza è ben espresso da una ripresa apparentemente opposta (8mm, B/N, inizio anni Sessanta), in cui il giovane inquadrato sembra voler sfuggire allo sguardo della camera: vediamo un ragazzo timido, nascosto in un angolo, tra le pieghe di un muro di cemento, lo sguardo basso; la camera lo attende paziente, come a invogliarlo a presentarsi, finché si apre a un sorriso. Il dispositivo promuove tanto la fuga quanto l'esibizione, e lo sguardo di Donelli sembra accettare ogni postura: tutti trovano spazio nell'immagine. Possono esserci anche situazioni invertite, in cui sono i figli a irrompere nella scena: come nella ripresa di un gruppo di ragazzi con alcuni adulti, in un cortile interno del Marchiondi, intenti a parlare.

Ad un certo punto il gruppo si gira verso la camera, come rispondendo a un richiamo. Donelli è tra loro, saluta con la mano, sorridendo. I ragazzi a loro volta guardano verso l'obiettivo, qualcuno punta l'indice, uno mostra la lingua, in un clima di burla e euforia. È evidente la loro volontà di essere ripresi, al centro dell'immagine e dell'attenzione [Fig. 5].

Dall'edificio alle spalle del cortile escono i figli di Donelli, incuranti, spingendo una piccola carriola; la camera ne segue il percorso di spalle. La vita, il gioco, proseguono e si intrecciano naturalmente alle attività dell'Istituto. La camera osserva la quotidianità nel suo farsi, i gesti comuni, le azioni qualunque eppure sempre imprevedibili; l'immagine è uno spazio di accoglienza, in cui tutti possono ritrovarsi.

Questa apertura dell'immagine, la disponibilità dello sguardo ad accogliere l'imprevisto, ad assecondare *la vita come incontro*, trova un suo corrispettivo negli spazi aperti dell'Istituto: i tanti corridoi o luoghi di passaggio dell'edificio che sono spesso lo sfondo delle riprese; le grandi sale coi gradoni in cui era possibile sedersi, come vediamo in diversi film; o le pareti a vetrate che consentono più piani di visione, come nel film in cui alcuni bambini, di spalle, assistono a uno spettacolo di burattini. Il teatrino è posto di fronte a una vetrata con un'intelaiatura a griglia attraverso cui vediamo altri ragazzi che giocano a pallone in un cortile. 'L'aperto' è uno schema di relazione, è il rapporto con gli altri e con il mondo, ma è anche lo spazio verde dei campi da calcio vicini al Marchiondi o dei giardini interni dell'Istituto, è il campeggio e la vita all'aperto come piena realizzazione del principio di "libertà nelle regole" promosso da Donelli. Di tutte le attività all'aperto rimane traccia nel fondo, molti 'film di vacanza' sono realizzati a Toirano, nel savonese, dove il Marchiondi aveva una casa vacanza e dove negli anni vengono organizzati i mesi estivi della comunità, con il campeggio. I film ci restituiscono i gesti minuti di un quotidiano fatto tanto di eventi festivi quanto di azioni comuni: issare una tenda, organizzare i pasti in campeggio, la passeggiata attraverso i boschi, le partite di calcio o le gare sportive, come la distribuzione del gelato o dell'anguria [Fig. 6].

Questa sorta di interesse quasi antropologico per il gesto e per le azioni che costruiscono una comunità umana – il gioco come accordo collettivo, l'organizzazione dei pasti o delle tende in campeggio, le attività sportive o il rapporto con la natura, ma anche i riti che perpetuano il senso del gruppo e dei legami affettivi – segna le riprese, in bilico tra documento e passione per il mondo dei ragazzi.

Anche la situazione eccezionale – di cui la stessa vacanza è parte, ma anche le celebrazioni religiose o sportive (a Toirano si svolgevano le 'Olimpiadi' del Marchiondi) – è sempre comunitaria: prendere parte e sentirsi parte di una comunità trova un suo riflesso nel prendere parte al film, nell'azione di *farsi riprendere*, che non è mai la passiva sottomissione allo sguardo di un altro.

In un film in B/N, 8mm, realizzato nell'estate del 1961 a Toirano, siamo al mare, nella vicina Borghetto Santo Spirito. Uno sperone roccioso delimita una piccola spiaggia di sassi. Un educatore è in camicia, i ragazzi indossano un costume scuro. Si ride, si gioca, qualcuno guarda in camera e sorride, in posa. La macchina da presa osserva quel che accade. I figli di Donelli, con la mamma, sono seduti su un muretto, hanno i cappellini da marinaio. Un ragazzo arriva di corsa e indica a Silvio la camera, invitandolo a guardare in quella direzione [Fig. 7].

Dalla riva in molti seguono le imprese dei marinai in acqua; il film mostra i rematori e poi il pubblico a riva, come a fissare il piacere 'comune' di una scoperta.

I film in cui sono presenti i ragazzi del Marchiondi restituiscono un senso di grande energia, data dal movimento e dal fluire dei gruppi, in un incessante andamento di avvicinamento e fuga dalla camera. Proprio questa euforia nel mostrarsi – un tratto certo comune a tanti film di famiglia – è qui del tutto particolare, perché interna a una comunità dai fragili legami, segnata da un comune destino di esclusione.

Molti dei film del primo decennio del fondo Donelli possono essere considerati una sorta di documento di una famiglia allargata che accoglie al suo interno ragazzi senza famiglia. Il cinema di Donelli sembra osservare e dare forma a un esperimento educativo: le immagini non si limitano a testimoniare le attività coi ragazzi – le vacanze in campeggio, le feste, le attività sportive, le 'Olimpiadi' del Marchiondi, le

mostre coi lavori realizzati nei laboratori creativi – ma definiscono un ‘inserimento’: la letterale entrata nel ‘formato famiglia’. Sembra che le immagini tradiscano un ‘sentimento’ del Donelli educatore e insieme una volontà di tenere una memoria viva del suo progetto educativo, consegnata non a caso ai suoi home movie, non a documenti organizzati dall’Istituzione.

Da questo punto di vista i film di Donelli sono una testimonianza storica, prima ancora che la traccia di una memoria privata, tanto di un luogo esemplare, quanto delle forme di un’azione educativa d’avanguardia. Il cinema, sia quello commerciale, sia quello privato, è una componente non secondaria di questo progetto pedagogico: ogni settimana veniva noleggiato un film che veniva proiettato nella sala del teatro²⁵; anche i film di Donelli coi ragazzi venivano proiettati regolarmente, in una sorta di rito di riconoscimento che completa l’*agency* tanto cognitiva quanto affettiva e sociale di questi singolari film di famiglia²⁶.

C’è un’immagine – in un film in 8mm, in B/N, girato all’inizio degli anni Sessanta – che ci sembra restituire l’idea di comunità e del pensarsi parte del mondo che guida questa impresa educativa: vediamo Donelli seduto su un gradone in una delle grandi sale del Marchiondi, i tre figli lo circondano e gli saltano addosso contendendosi il suo abbraccio. È un assalto gioioso che il padre asseconda con baci e carezze. Poi l’uomo si alza, caricandosi i due gemelli sulle spalle, quindi, con una capriola, li ribalta a terra [Fig. 8].

Subito dopo prende Claudio e lo mette a cavalcioni sulle spalle di uno dei fratelli, tenendolo sospeso. L’altro fratello, nel frattempo, ha infilato la testa tra le gambe del padre, come a sorreggerlo; è un corpo collettivo, che gode nello stare insieme. Questo corpo simbiotico, formato da un gruppo in equilibrio gioioso, per quanto precario, ci restituisce non solo l’immagine di un padre forte e affettuoso o di una famiglia felice, ma l’idea stessa di uomo che Donelli ha perseguito e promosso: un essere in relazione, che vive con gli altri e ‘se ne fa carico’. Le immagini ce lo restituiscono in piena evidenza²⁷.

Apparato iconografico

Fig. 1

Il Marchiondi in campeggio a Toirano – Fondo Angelo Donelli, 8mm (1961).

Fig. 2

Fondo Angelo Donelli, 8mm (1960).

Fig. 3

A Reggio Emilia, Fondo Angelo Donelli – Ferrania 8mm (1961).

Fig. 4

Fondo Angelo Donelli – 8mm (1958).

Fig. 5

Fondo Angelo Donelli – 8mm (1961?).

Figg. 6a; 6b; 6c

In campeggio a Toirano, Fondo Angelo Donelli – 8mm Kodakrome (1963?).

Fig. 7

Estate a Toirano – Fondo Angelo Donelli 8mm (1961).

Figg. 8a; 8b; 8c

Fondo Angelo Donelli, 8mm inizio anni Sessanta.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6a



Fig. 6b



Fig. 6c



Fig. 7



Fig. 8a



Fig. 8b



Fig. 8c

¹ A Milano erano chiamati *barabitt* ('piccolo barabba', discolo) o marchiondini i bambini 'difficili' che venivano mandati in questo Istituto per essere educati. In origine, a metà dell'Ottocento, una colonia di correzione molto simile a un riformatorio, un luogo di disciplina per minorenni travati – spesso ragazzi con problemi cognitivi o difficoltà comportamentali, quando non più banalmente abbandonati – il Marchiondi-Spagliardi era, come dichiara la ragione sociale che appare nel nome, un Istituto per la protezione del fanciullo. Interno alla tradizione filantropica dell'Ottocento milanese, l'Istituto – che prenderà il nome di Opera Pia Istituti Riuniti Marchiondi Spagliardi – nasce dall'unione, stabilita con Regio Decreto del 27 luglio 1869, di due istituzioni assistenziali: il Pio Istituto di Santa Maria della Pace, detto dei Discoli, fondato nel 1841 dal padre somasco Paolo Marchiondi, sito in via S. Barnaba (diventerà poi sede dell'Umanitaria), e il Patronato per i Liberati dal Carcere promosso dal sacerdote Giovanni Spagliardi nel 1844. Nel 1852 questo Istituto avrà una nuova sede, appositamente progettata, in via Quadronno che verrà distrutta dai bombardamenti nel 1943. Un'ulteriore fusione, disposta con R.D. il 2 gennaio 1932, unirà l'Istituto Marchiondi Spagliardi per l'assistenza minorile con la Società italiana per la Protezione dei Fanciulli, dando vita all'Opera Pia Istituti Riuniti Marchiondi Spagliardi e Protezione dei Fanciulli. Per una ricostruzione della storia dell'Istituto si veda D. Capuzzo, *Due case per corrigendi alla metà dell'800: l'Istituto Marchiondi e il Patronato per i carcerati per i liberati dal carcere*, "Storia in Lombardia", n. 3, 1992, pp. 37-80.

² A un primo riconoscimento della qualità artistica dell'edificio, ottenuto nel 1995 dietro richiesta di Viganò, è seguito nel 2008 il Vincolo Monumentale per l'interesse storico-artistico, stabilito dalla Sovrintendenza ai Beni architettonici della Regione Lombardia. Sulle possibili destinazioni di quello che molti considerano un capolavoro architettonico si è aperto un lungo e improduttivo dibattito. I costi del restauro e del recupero funzionale dell'edificio e dei 25.000 mq di parco che lo circondano, dal 1985 di proprietà del Comune di Milano, ne hanno impedito per oltre trent'anni la ristrutturazione. Proprio mentre andiamo in bozza, il Comune di Milano ha annunciato di aver trovato i 45 milioni necessari al recupero. Il Marchiondi diventerà una residenza universitaria, un 'Collegio di merito' destinato in particolare a studenti di corsi di Arti performative, visive e musicali, mantenendo la sua originaria destinazione educativa. I lavori dovrebbero iniziare a fine 2024. Secondo Bruno Zevi, che ne scrive su "L'Espresso" già nel marzo del 1958, il Marchiondi è il massimo esempio di architettura brutalista in Italia. Subito celebrato sulle più importanti riviste italiane di architettura – come "Casabella", n. 201, 1955; "Domus", n. 316, marzo 1956; "Edilizia moderna", n. 67, agosto 1959 –, l'edificio di Viganò è oggetto d'interesse anche internazionale: è citato in Reyner Banham, *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* (London, The Architectural Press, 1966), il testo più importante sul fenomeno. Un'attenta ricostruzione della vicenda progettuale e della qualità architettonica dell'edificio, con preziosi documenti d'archivio, in F. Graf, L. Tedeschi (a cura di), *L'Istituto Marchiondi Spagliardi di Vittoriano Viganò*, Mendrisio (CH), Mendrisio Academy Press, 2009.

³ Come sottolineano Fortis e Pierini, del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura del Politecnico di Milano, Viganò "rimarcando le sue scelte progettuali, sosterrà la tesi della responsabilizzazione e della trasmissione di nuovi principi educativi anche tramite la forza figurativa, cromatica e materica dell'architettura"; cfr. M. Fortis, O.S. Pierini, *La lezione del Marchiondi. Restauro e recupero funzionale dell'Istituto Marchiondi Spaggiardi a Milano 2007-2011*, p. 1, consultabile online all'indirizzo: <https://re.public.polimi.it/retrieve/e0c31c0b-61e4-4599-e053-1705fe0aef77/MARCHIONDI_PIERINI.pdf>.

⁴ Il "Corriere Illustrato della domenica" del 21 gennaio 1904 riporta perfino in copertina l'immagine di una rivolta al Marchiondi repressa con le armi.

⁵ Secondo le interpretazioni più recenti dell'opera di Viganò, la complessità e la ricchezza di soluzioni architettoniche del Marchiondi impediscono di considerarlo solo in chiave brutalista. Cfr. G. Sempredon, *Il Marchiondi. Storia di un monumento brutalista*, "Domus", n. 1078, aprile 2023, p. 23.

⁶ V. Viganò, *L'Istituto Marchiondi a Milano-Baggio. L'internato per ragazzi difficili*, "Comunità", n. 57, febbraio 1955, pp. 64-70.

⁷ È una posizione in accordo con molte letture filosofiche sull'abitare, in particolare quelle della fenomenologia. L'abitare, che è altro dall'essere collocati, traduce una condizione ontologico-esistenziale dell'uomo. 'Abitare lo spazio' è, per Merleau-Ponty, un'esperienza di relazione tra uomo e ambiente di reciproco condizionamento. Cfr. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Il Saggiatore, 1965 [1945].

⁸ Facciamo qui riferimento alle interviste video ai quattro figli di Angelo Donelli realizzate da Andrea Caccia per il documentario *Né ombra né luce* (in lavorazione) che ricostruisce la storia del Marchiondi. La famiglia Donelli si trasferisce nel 1957 nell'Istituto appena inaugurato; lo lascerà nel 1965 quando Claudio, il primogenito, inizia il liceo, per trasferirsi in un appartamento che garantisca una vita più 'normale' ai figli dopo otto anni di vita comunitaria al Marchiondi. Claudio è nato a Reggio Emilia nel 1951, Silvio e Stefano, gemelli, sono del 1955; Riccardo è l'unico nato a Milano, nel 1969, e a non aver vissuto al Marchiondi. Debbo ringraziare Andrea Caccia che mi ha fornito non solo queste e molte altre interviste, a vecchi educatori e marchiondini, ma anche tanti documenti dell'archivio di Angelo Donelli: relazioni, appunti, lettere agli educatori o alle Istituzioni pubbliche, articoli sull'Istituto, regolamenti e programmi. Su questi documenti e sulle testimonianze dei figli e di chi ha lavorato con lui ho ricostruito la figura e la vicenda professionale di Angelo Donelli. Debbo ad Andrea Caccia anche l'accesso al fondo Donelli di filmati in 8mm e Super8, digitalizzato dall'archivio Cinescatti di Bergamo, presso cui è ora depositato.

⁹ A. Cati, *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, Milano, Vita e Pensiero, 2009, p. 131.

¹⁰ È questa, del resto, una delle funzioni fondamentali attribuita alle immagini amatoriali, fotografiche e poi filmiche. Si pensi solo agli studi pionieristici di Pierre Bourdieu sulla fotografia come strumento di integrazione: P. Bourdieu (a cura di), *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Rimini, Guaraldi, 2004 [1965].

¹¹ P. Caneppele, *Sguardi privati. Teorie e prassi del cinema amatoriale*, Milano, Meltemi, 2022, p. 186 (corsivo nell'originale).

¹² Riprendiamo qui la nota e fondamentale definizione del film di famiglia come pratica di recupero memoriale di Roger Odin. Il film di famiglia è, per Odin, uno sviluppo della fotografia di ricordo più che del cinema in senso stretto e serve a perpetuare il senso del gruppo familiare e dei legami affettivi; della fotografia riprende anche la partitura di esperienze da conservare. Cfr. R. Odin (par), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1995.

¹³ Riprendiamo qui il concetto di *agency* introdotto dall'antropologo Alfred Gell, che ha avuto molta fortuna nei *visual culture studies*, soprattutto nelle cosiddette 'teorie dell'agire iconico'. A. Gell, *Arte e agency. Una teoria antropologica*, Milano, Raffaello Cortina, 2021 [1998].

¹⁴ P. Zimmerman, *Reel Families: A Social History of Amateur Film*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.

¹⁵ Questa idea di "immagine agente", capace di attivare processi oltre che di restituire il profilo del mondo rappresentato, è già presente nella teoria dell'*atto* fotografico di Philippe Dubois – in cui l'immagine è letteralmente anim-azione e l'atto pragmatico del fotografare prevale sulla fotografia come dato – o nelle analisi delle fotografie di famiglia di R. Chalfen come "registrazioni visive di una rete di relazioni sociali". Cfr. Ph. Dubois, *L'atto fotografico*, Urbino, QuattroVenti, 1996 [1983]; R. Chalfen, *The Home Movie in a World of Reports: An Anthropological Appreciation*, "Journal of Film and Video", Vol. 38, n. 3-4, 1986, p. 107 e R. Chalfen, *Sorrìda, prego! La costruzione visuale della vita quotidiana*, Milano, Franco Angeli, 1997 [1987].

¹⁶ Ci riferiamo qui, come per tutte le dichiarazioni dei figli di Angelo Donelli citate nel saggio, alle interviste video realizzate da Andrea Caccia.

¹⁷ Si consideri che, in Italia, nel Secondo dopoguerra i ragazzi ricoverati in strutture assistenziali sono 220.000. Sulla complessa attività degli Istituti di assistenza, in un difficile equilibrio tra educazione e controllo sociale, si veda A. Donelli, *I minori in Istituto: rilievi sulla attuale situazione in Milano e provincia*, Milano, ESAE, 1965. Si rinvia anche agli *Atti della Commissione parlamentare d'inchiesta sulla miseria in Italia e sui modi per combatterla*, vol. XII – *Esperienze di servizio sociale*, 1953. In particolare, M. Massa – Ente comunale di assistenza di Milano, *Esperimento di coordinamento assistenziale nella città di Milano*, ivi; in questo documento della Commissione parlamentare l'Istituto Marchiondi Spagliardi è indicato come dedito "all'assistenza in ricovero ai minori di anni 14 esenti da difetti fisici e incensurati".

¹⁸ “Amava portare a casa persone con dei problemi. Casa nostra era l’habitat di queste persone, persone che anche uscite dal Marchiondi continuavano a frequentare casa. Uno veniva da Reggio Emilia in motorino [...] non ne ero infastidito, era normale”. Dall’intervista video a Claudio Donelli.

¹⁹ Per una ricostruzione della storia dell’ESAE, fondata nel 1960 per iniziativa del Comune di Milano, della Provincia, della Cassa di Risparmio delle Province Lombarde e dei maggiori Enti assistenziali operanti in Italia, diretta dalla sua istituzione fino al 1985 da Angelo Donelli, si rinvia al sito dell’Ente: <<https://www.esae.it/la-storia/>>.

²⁰ Fondamentale sarà l’incontro con Aldo Moro, conosciuto nel 1954 a Roma, alla prima “Conferenza nazionale dell’infanzia e dell’adolescenza”, di cui Donelli condivide l’impostazione sociale ed educativa. Donelli conosce il Marchiondi a Cesenatico, dove l’Istituto si era trasferito quando la sede milanese era stata bombardata. A Cesenatico il giovane medico aveva organizzato un campo estivo per i ragazzi ricoverati all’ospedale psichiatrico di Reggio Emilia in cui lavorava. Una ricostruzione della figura e della formazione di Angelo Donelli è presente nel blog in sua memoria curato dal figlio Riccardo: <<https://angelodonelli.wordpress.com/home/>>.

²¹ Si consideri che in questi anni i dispositivi tecnologici di ampia diffusione – come gli apparecchi fotografici o per la registrazione sonora – prevedono una competenza tecnica, per certi versi una nuova ‘abilità manuale’, in cui il gesto deve accordarsi alle possibilità offerte dalla macchina.

²² È quanto Alice Cati, sulla scia di alcune considerazioni di Sandro Bernardi, riconosce come tratto peculiare del cinema amatoriale che “come il cinema delle origini, è un esclusivo dispositivo per ‘guardarsi guardare’, perché la coscienza della visione prevale quasi sempre sull’oggetto o sul senso”. A. Cati, *Pellicole di ricordi*, cit., p. 162.

²³ Lo rivela la presenza frequente nelle immagini di Angelo Donelli, non protagonista, ma parte delle situazioni riprese, siano giochi e feste al Marchiondi, anche religiose, con personaggi in visita all’Istituto, vacanze in campeggio o scene familiari, soprattutto coi figli piccoli.

²⁴ È una tettoia rosso fuoco, come vediamo nei film a colori, ed è un set frequente nei film di Donelli (ad esempio nel film sulla cresima al Marchiondi, 8mm Ferrania, 1961; o in quello con il frate circondato dai ragazzi proprio sulla via d’uscita).

²⁵ I ragazzi andavano in via Soperga a ritirare le pizze dei film da proiettare la domenica. “Uno dei momenti di comunità era la proiezione del film...”, come ricorda uno dei marchiondini nelle interviste video.

²⁶ Non possiamo qui affrontare la questione fondamentale del rapporto tra cinema e pratiche pedagogiche. Si consideri che proprio negli anni in cui nasce il nuovo Marchiondi, il Ministero per la Pubblica Istruzione promuove la distribuzione di film e proiettori nelle scuole italiane istituendo novantadue Centri provinciali per la Cinematografia scolastica (1951-52). Nell’ottobre del 1956 viene approvata la legge

1212 che trasforma la Cineteca Scolastica Italiana – istituita nel 1938 – in Centro Nazionale per i Sussidi Audiovisivi, a dire di una sensibilità crescente per il cinema nella scuola, di cui anche le attività cinematografiche del Marchiondi sono un riflesso. Peraltro, l'origine cattolica dell'Istituto milanese rafforza questo interesse: ben prima dello Stato, la Chiesa italiana, negli oratori e nelle attività parrocchiali, utilizza il cinema. Per un approfondimento della questione si rinvia a: S. Alovisio, P. Bianchini (a cura di), *Sul cinema educativo in Italia. Teorie, istituzioni e personalità dalle origini agli anni Cinquanta*, numero monografico di "Immagine. Note di storia del cinema", n. 11, gennaio-giugno 2015; S. Alovisio, *La scuola dove si vede. Cinema ed educazione nell'Italia del primo Novecento*, Torino, Kaplan, 2016; R. Farnè, *Diletto e giovamento. Le immagini e l'educazione*, Torino, Utet, 2006; G. Rizzo, *Le forme del cinema per l'educazione. Il panorama italiano dagli anni '50 ad oggi*, Milano, Franco Angeli, 2014.

²⁷ I film del fondo Donelli sono parte del film di Andrea Caccia sul Marchiondi, attualmente in lavorazione, realizzato come progetto educativo con gli studenti dell'Istituto professionale 'Luxemburg', in collaborazione con il Politecnico di Milano e l'Università IULM. Sorta di ulteriore sviluppo del progetto educativo di Donelli, il film ricostruisce la storia di un edificio e dell'impresa cui dava forma: corpo di un'utopia a cui proprio le immagini concedono di resistere alla rovina.