



UNIVERSITÀ
DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

Corso di Laurea in Storia e valorizzazione dei beni culturali

**PRIMA DELLA PUBLIC HISTORY. DALLA MOSTRA ALL'ARCHIVIO: IL
PROGETTO DI "GUARDARE LA STORIA. IMMAGINI DI PAVIA E DELLA
SUA PROVINCIA, 1915-1945"**

Relatore:

Prof.ssa LUCIA ROSELLI

Correlatore:

Prof. PAOLO CAMPIGLIO

Tesi di Laurea Magistrale di

ILARIA MAIDA

Matricola n. 505032

ANNO ACCADEMICO 2023/2024

INDICE

| | |
|---|-----|
| INTRODUZIONE | 2 |
| Capitolo 1 – La fotografia come strumento per raccontare il territorio..... | 4 |
| 1.1 Brevi cenni storici | 4 |
| 1.2 La fotografia come bene culturale ed artistico: la tutela dei beni fotografici | 8 |
| 1.3 La fotografia negli archivi fotografici: salvaguardia e valorizzazione | 17 |
| 1.4 Public history: la nascita in Italia e il ruolo degli Istituti storici | 24 |
| 1.4.1 Public History in Italia e la fase “ingenua” | 28 |
| 1.4.2 Storia, scuola e Public History | 31 |
| 1.4.3 Fotografia e Public History..... | 35 |
| 1.5 La fotografia per raccontare il territorio | 41 |
| 1.5.1 Il ruolo della fotografia familiare: l’album fotografico | 45 |
| Capitolo 2 – Il caso “Guardare la storia. Immagini di Pavia e della sua provincia, 1915-1945” | 58 |
| 2.1 La storia dell’Istituto pavese per la storia della Resistenza e dell’età contemporanea | 58 |
| 2.2 La mostra: il progetto e la sua realizzazione | 64 |
| 2.3 Dalla mostra all’archivio..... | 88 |
| CONCLUSIONI..... | 91 |
| INTERVISTA AL PROFESSOR GIULIO GUDERZO | 92 |
| APPARATO ICONOGRAFICO..... | 95 |
| BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA..... | 106 |

INTRODUZIONE

Questa tesi esplora la genesi e lo sviluppo della mostra "Guardare la storia. Immagini di Pavia e della sua provincia, 1915-1945", un'iniziativa che prese vita grazie all'Istituto pavese per la storia della Resistenza e dell'età contemporanea, sotto la guida del professor Giulio Guderzo dell'Università di Pavia. Il progetto, intitolato "Trent'anni di storia nostra 1915-1945", fu realizzato in occasione del Quarantennale della Liberazione nel 1985 e coinvolse istituzioni e scuole della provincia di Pavia nell'organizzazione di 72 mostre fotografiche locali. Bambini e ragazzi contribuirono raccogliendo fotografie dai propri album di famiglia, le quali furono selezionate, catalogate e allestite in pannelli espositivi. Parte del materiale raccolto fu pubblicato nella rivista "Annali di storia pavese" n. 12/13 ed è divenuto oggetto della mostra presso i Musei Civici di Pavia, ospitata nelle sale del Castello Visconteo. Le fotografie selezionate, riprodotte in copie dagli originali, diventarono una parte significativa dell'archivio fotografico dell'Istituto, seguendo un percorso inusuale dalla mostra all'archivio. Questo progetto rappresenta un esempio pionieristico di quella che oggi è definita Public History, ovvero il racconto del territorio attraverso immagini e mostre che le raccolgono.

Questo elaborato mostra come le iniziative locali possano essere utilizzate come metodo per raccontare la storia del territorio, contribuendo così alla narrazione di una storia globale. Inoltre, tali iniziative aiutano a scoprire e analizzare archivi pubblici o privati di grande importanza. La fotografia, in questo contesto, assume un ruolo centrale, poiché è uno strumento storico e didattico di grande immediatezza, che facilita la comprensione da parte di intere comunità, dai più giovani ai più anziani. L'obiettivo di questo lavoro è mostrare l'importanza storica, artistica e didattica di progetti simili, specialmente per quanto riguarda la conservazione delle fotografie e degli archivi fotografici.

La ricerca si è basata sulla consultazione e l'analisi delle carte conservate presso l'archivio dell'Istituto pavese per la storia della Resistenza e dell'età contemporanea e delle fotografie relative al progetto "Trent'anni di storia nostra 1915-1945" e alla mostra "Guardare la storia. Immagini di Pavia e della sua provincia, 1915-1945", oltre che sul volume "Annali di storia pavese" 12/13 e sul materiale audiovisivo. Questo studio è stato ulteriormente arricchito da una ricerca bibliografica mirata.

Nel primo capitolo, dopo una breve contestualizzazione storica della fotografia, questa viene indagata come bene culturale ed artistico, raccontando il suo percorso verso la tutela e la

valorizzazione, con particolare attenzione alla salvaguardia degli archivi fotografici. La fotografia, data la sua natura poliedrica, è una delle fonti più utilizzati nelle pratiche di Public History, che mirano a utilizzare questo mezzo didattico per raccontare la storia nelle scuole e recuperare il valore della materia storica, spesso trascurata nel contesto scolastico. Pratiche, che, come viene sottolineato, alcuni istituti italiani, come l'Istituto pavese per la storia della Resistenza e dell'età contemporanea, avevano già messo in atto da tempo in quella che viene definita come la fase "ingenua" della Public History, con l'obiettivo comune di valersi della fotografia per raccontare e valorizzare il concetto di territorio. In particolare, viene approfondito il ruolo che hanno i nostri archivi fotografici personali, ovvero gli album di famiglia, nella narrazione del territorio.

Il secondo capitolo racconta il progetto "Trent'anni di storia pavese 1915-1945", illustrando le motivazioni, la realizzazione e i successi dell'iniziativa, attraverso testimonianze del direttore Giulio Guderzo, del comitato scientifico, degli insegnanti e dei bambini coinvolti. Inoltre, si analizza come questa iniziativa possa essere considerata un evento precursore delle moderne pratiche di Public History, evidenziando la creazione di un archivio provinciale grazie alla raccolta e alla selezione delle fotografie per la mostra "Guardare la storia. Immagini di Pavia e della sua provincia, 1915-1945".

Conclude il lavoro un apparato iconografico che, tramite fotografie, documenta gli allestimenti locali e della mostra antologica al Castello Visconteo di Pavia, insieme a un'intervista al professor Giulio Guderzo, direttore del progetto.

Desidero esprimere la mia gratitudine all'Istituto pavese per la storia della Resistenza e dell'età contemporanea, in particolare al direttore Pierangelo Lombardi, per il suo supporto e la sua disponibilità, e al professor Giulio Guderzo per la preziosa testimonianza. Senza il loro contributo, questo lavoro non sarebbe stato possibile.

Capitolo 1 – La fotografia come strumento per raccontare il territorio

Le fotografie sono impronte della nostra mente, specchio delle nostre vite, immagini riflesse dei nostri cuori, memorie congelate che noi possiamo tenere nelle nostre mani in un momento di calma silenziosa, se lo vogliamo, per sempre. Le fotografie non solo documentano i luoghi in cui siamo stati, ma indicano la strada verso la quale stiamo andando, sia che noi la conosciamo o no¹.

La fotografia rappresenta o, meglio, riproduce il mondo attraverso una macchina, senza, quindi, che l'uomo vi intervenga direttamente. Semplicemente, la si scatta e con operazioni fisiche e chimiche si crea la magia: un attimo della nostra visione si ferma e si fissa con la possibilità di riguardarlo, mostrarlo agli altri. È questa l'apparente oggettività della fotografia, aggettivo che l'accompagnerà per tutta la sua era storica, oggettività che prima apparteneva ad altre categorie di immagini, alla pittura soprattutto. Per quanto possa sembrare assurdo, ad oggi, considerare un quadro nella sua oggettività alla pari di una fotografia, dobbiamo considerare due aspetti: il primo, il grande debito che per molto tempo, in particolare in Italia, la fotografia avrà con la pittura e in secondo luogo, l'uso veicolato, per propaganda, interessi politici, dimostrazione di status, del mezzo fotografico. Ma, come insegna la storia, per capire il nostro presente dobbiamo indagare il nostro passato. Per capire la fotografia dobbiamo parlare dei nostri avi e di chi, prima di noi, è riuscito a far conoscere una delle fonti e degli strumenti più importanti per raccontare la storia del mondo, preservarne la memoria fino a divenire una nuova forma d'arte.

1.1 Brevi cenni storici

La storia della fotografia prende avvio molto indietro nel tempo. Il principio della camera oscura era stato già osservato da filosofi come Aristotele e da personaggi noti come Leonardo da Vinci. Nel XV secolo, infatti, una scatola dotata di foro stenopeico permetteva di proiettare sul fondo bianco un'immagine grazie alla luce del sole. Ma ancora nessuno aveva scoperto il modo di conservare queste immagini. È curioso ricordare come la fotografia apparteneva alla fantascienza, tanto che il visionario Charles-François Tiphaigne de la Roche riesce a

¹ J. Weiser, *FotoTerapia. Tecniche e strumenti per la clinica e gli interventi sul campo*, trad. it., Milano, FrancoAngeli, 2013, p. 14

prefigurarne l'invenzione. Giphantie, anagramma del suo cognome, è un romanzo utopistico che racconta di un'oasi primitiva e fantastica in cui

gli «spiriti elementari», padroni del paese, «hanno composto una materia molto sottile, molto viscosa, capace di seccarsi e indurirsi rapidamente, con la quale si può fare un quadro in un batter d'occhio fissando le immagini passeggiere» grazie all'aiuto «delle luci riflesse dai diversi corpi». ²

Prima ancora della sua invenzione, lo scrittore aveva descritto e anticipato con dettagli straordinari il metodo fotografico. Prima ancora di Daguerre e Talbot.

Si ritiene che la prima fotografia fu quella impressa tra il 1826 e il 1827 dal fisico francese Joseph Nicéphore Niepce proprio grazie alla *camera obscura*. Lo scienziato proiettò l'immagine su un foglio di peltro ricoperto da una soluzione chimica, bitume di Giudea, di cui la parte esposta alla luce si schiariva e induriva, mentre quella non esposta venne rimossa. La prima fotografia della storia di cui abbiamo conoscenza era nata. Ma c'era un problema: i tempi di posa erano infiniti, si ritiene che ci vollero ben otto ore perché la Vista dalla finestra a Le Gras comparisse.

Nel 1829 il suo socio, Jaques-Louis Daguerre riesce a migliorare la durata dell'esposizione: da diverse ore a pochi minuti. La lastra di Daguerre o dagherrotipo, di metallo argentato, era inserita in una scatola di legno dotata di obiettivo e su cui compariva una fotografia che non era né negativa né positiva, non riproducibile. Inoltre, l'argento tendeva ad annerirsi ed era un supporto fragile e non facilmente maneggevole. Si otteneva, però, un'elevata precisione nei dettagli. Il dagherrotipo conquista per le sue immagini definite e per lo straordinario procedimento e si diffonde rapidamente in tutto il mondo. Inoltre, piaceva molto alla nuova borghesia che richiedeva di essere ritratta. Una vera e propria dagherrotipomania, come viene definita in una celebre litografia caricaturale: tutti vogliono farsi fotografare, sempre di più e sempre in meno tempo. In qualche modo Daguerre riesce a mettere alla portata di tutti la possibilità di un ritratto, evitando il privilegio di incaricare un pittore o, meglio, riesce a renderlo disponibile ad una più ampia fascia di popolazione, con il chiaro disappunto dei pittori professionisti che temono il peggio. Anche se ci si deve ricordare che i primi soggetti della fotografia non furono certo le persone, quanto più architetture e paesaggi, che ben si sposavano con i lunghi tempi di posa e si coniugava perfettamente con il turismo di massa che

² J. A. Keim, *Breve storia della fotografia. Con un'appendice sulla fotografia in Italia di Wladimiro Settimelli*, Torino, Einaudi, 1976, p. 3

si stava sviluppando a quel tempo, che desiderava ricordare e mostrare il viaggio che aveva fatto. La fotografia testimoniò e affascinò con le immagini esotiche e misteriose di luoghi distanti, accompagnando e a oltre addirittura anticipando il colonialismo: sia professionisti che dilettanti. Sono gli Stati Uniti dove il dagherrotipo trova il suo maggior successo e nascono studi in tutte le città americane e anche il luogo dove i fotografi, non sempre professionisti, sfruttano il turismo e le fotografie di luoghi famosi e di turisti per guadagnarne: «abili fotografi e ciarlatani, che si fregiano del titolo di “professori” per fare colpo sui clienti, lavorano fianco a fianco». ³

L'inglese William Henry Fox Talbot inventò la calotipia o talbotipia, ovvero la fotografia su carta sensibile, con cui si poteva ottenere il negativo della lastra fotografica con in seguito riprodurre copie su carta e a basso costo dei positivi. Quello che non permetteva era però avere una visione nitida come quella della dagherrotipia, poiché la copia su carta lasciava un'impressione sfocata all'immagine.

Continuano le ricerche e sorgono continuamente nuove proposte e tecniche per realizzare immagini fotografiche, cercando di migliorare sempre più i procedimenti, renderli più veloci e riproducibili. La fotografia diviene sempre più popolare e sempre più persone vogliono goderne. Se con il dagherrotipo il ritratto era diventato popolare, ora ovunque studi fotografici ne propongono la produzione. Rivoluzionaria è l'utilizzo del collodio umido e la moda dei cosiddetti carte de visite, per cui ottenne brevetto nel 1854 André-Adolphe-Eugène Disdéri, che riuscì ad impressionare simultaneamente in una lastra otto pose, da cui si stampavano delle immagini di piccole dimensioni incollate su cartoncini su cui applicare il timbro del fotografo ed eventuali informazioni a discrezione del cliente. Con Disdéri farsi fotografare diventa decisamente più economico e non solo la borghesia di Parigi ma anche importanti regnanti in Europa vogliono essere ritratti da lui.

Conquista la gloria quando, nel maggio del 1859, Napoleone III alla testa dell'armata d'Italia fa fermare le truppe davanti allo studio per farsi ritrarre nel «tempio della fotografia». Disdéri vende duemilaquattrocento fotografie al giorno e apre studi a Tolone, Madrid, Londra e conduce vita fastosa.⁴

Raggiunge anche fasce di popolazione diverse, come la borghesia in ascesa che desiderava ritrarsi e dimostrare il proprio status e la propria ricchezza, e appare davvero uno strumento

³ J. A. Keim, *op. cit.*, p. 21

⁴ *Ivi*, p. 29

democratico che azzera le disparità sociali. Le carte de visite piccoli, leggeri, maneggevoli e a basso costo possono iniziare a creare memorie familiari in piccolo formato.

Un prodotto senza una precisa definizione figlio del suo tempo, fucina di invenzioni tecniche che sconvolsero l'esistenza dell'essere umano: «il coke, il gas illuminante, la pressa idraulica, il battello a vapore, il nuovo sistema per fabbricare la carta, il telaio, i progressi dell'elettricità con il telegrafo e la luce elettrica, la ferrovia».⁵ Un momento storico in cui si afferma la borghesia e il capitalismo, forte diventa la voce della classe operaia e il naturalismo nell'arte e nella letteratura inizia a raccontare la realtà della società, il popolo, senza filtri. Il valore artistico della fotografia poteva essere anche messo in discussione ma non il suo ruolo di testimone della realtà in particolare, delle guerre. La maggior parte delle foto dei primi fotoreporters sono anonime, ma iniziano a raccontare con straordinaria sincerità gli orrori degli scontri con le sue terribili morti. Nonostante ciò, continuava a persistere una diffidenza nei confronti della macchina fotografica, per il suo valore sempre più democraticizzante e per il commercio che gravitava attorno ad esso e alla ricchezza che portava ai suoi produttori, che ne potevano facilmente guadagnare. Difatti, nel 1839 il pittore Paul Delaroche aveva affermato che la pittura ormai era morta con il brevetto del dagherrotipo.

La fotografia moderna e il definitivo abbandono e declino delle carte de visite inizia con George Eastman e il lancio della sua Kodak nel 1888, nome inventato. Già alla fine dell'Ottocento la pellicola stava sostituendo la scomoda lastra di vetro e l'inglese perfeziona l'American Film, un supporto di carta che permetteva di realizzare fino a cento scatti. Nel 1889 realizzò una pellicola in celluloido, una plastica morbida e nacque la sua società che si occupava di sviluppare e stampare le fotografie e nacquero filiali in tutto il mondo: l'idea della Kodak, macchine sempre più leggere e facili da usare, aprono la strada alla fotografia amatoriale, «un apparecchio tanto facile da usare quanto una matita».⁶

L'idea, squisitamente commerciale, fu efficace almeno quanto lo slogan che l'accompagnava: «Voi premete il bottone, noi facciamo il resto». Il cliente, infatti, mandava tutta l'attrezzatura a un laboratorio che gli restituiva l'apparecchio nuovamente caricato. Da quel momento, le iniziative si moltiplicarono.⁷

⁵ *Ivi*, p. 6

⁶ *Ivi*, p. 46

⁷ G. D'Autilia, *op. cit.*, p. 22

1.2 La fotografia come bene culturale ed artistico: la tutela dei beni fotografici

Come tutte le tecniche espressive che hanno fatto irruzione nel mondo moderno, passando dalla porta della tradizione, la fotografia ha portato con sé fattori storici e memorie di comportamento molto consistenti e nel tempo stesso ha spalancato la sua costante ricerca sul mondo che cammina. La sua duttilità di disciplina bifronte, capace di guardare *à rebours* e nello stesso tempo di prevedere il futuro, si colloca per giunta tra le attitudini creative più forti del secolo XIX e XX: a cavaliere d'una transizione entro il flusso della quale Giano sembra essere divinità centrale per accedere ad una modernità sempre sperata e tuttavia altrettanto sfuggente⁸.

La fotografia è un'innovazione straordinaria, quasi senza precedenti. Essa richiede una considerazione sia dal punto di vista storico che estetico, grazie alla creatività che porta con sé. Allo stesso tempo, con le sue «potenti astrazioni poetiche»⁹ può condensare ampi orizzonti. Tutte queste considerazioni pongono la fotografia in una posizione unica tra creazione, documentazione, storicità e quotidianità, quindi diventa estremamente complesso definire un "codice civile" per la fotografia e inserire questo medium nelle categorie esistenti. La fotografia, poliedrica e in continua evoluzione, attende ancora che il suo "genere" venga dichiarato chiaramente, che nascano musei dedicati, che la società dedichi uno spazio adeguato a questa gigantesca scoperta, sospesa tra passato e futuro e dalle ramificazioni sempre attive. Ci si domanda, quindi, come garantire alla fotografia un'organizzazione che rispecchi la sua "produttività" culturale, la sua crescente complessità materiale e molte altre sfaccettature. Solamente nel momento in cui la fotografia raggiungerà il suo status di medium autonomo (non solo come documento o opera d'arte, ma anche come entità figurativa e concettuale), si potrà esaminare la sua ampia gamma di usi, la sua molteplice identità, sia concettuale che pratica. Recentemente, la fotografia ha anche dimostrato il suo straordinario potenziale educativo e didattico, inoltre la straordinaria potenza espressiva della fotografia assume anche un ruolo fondamentale sia nell'interpretazione degli eventi ma anche nel loro ricordo e nella loro memoria. La fotografia è in continua evoluzione e richiede la nostra massima attenzione: «le prospettive informatiche ne sradicano la fissità ed eccitano una nuova

⁸ A. Emiliani, *La condizione delle raccolte fotografiche storiche* in *Strategie per la fotografia. Incontro degli archivi fotografici*, atti del convegno a cura di O. Goti e S. Lusini, Archivio Fotografico Toscano, Prato, 2001, p. 12

⁹ *Ibidem*

stagione cinetica dopo quella del cinematografo ed un flusso di immagini si allea nuovamente alla parola»¹⁰.

La fotografia è caratterizzata dal «binomio referenzialità/materia»¹¹: è sia un "documento", che fornisce informazioni su soggetti al di fuori di sé stessa, sia un "monumento", un bene culturale che richiede politiche adeguate di conservazione, studio e valorizzazione. Questo concetto è oggi ampiamente accettato, due decenni dopo il riconoscimento ufficiale della fotografia come parte del patrimonio culturale (d.lgs. 490/99) e in seguito a numerosi dibattiti e conferenze che hanno affrontato la materialità e la "cosalità" delle fotografie¹². Nonostante ciò, ci è voluto del tempo perché questo riconoscimento si traducesse in pratiche catalografiche che considerassero sia il contenuto semantico delle immagini sia la loro fisicità e unicità. Molte catalogazioni si concentrano principalmente sul significato delle fotografie, trascurando la loro dimensione materiale. In certi casi, è più semplice riconoscere il valore di una fotografia come bene, specialmente quando si tratta di immagini antiche o esteticamente rilevanti. Altri tipi di fotografie, invece, rischiano di essere ignorati, specialmente quelle recenti, seriali o apparentemente utilitarie. Selezionare le immagini per il loro valore estetico o storico può essere però rischioso in un contesto catalografico. Le fotografie vengono catalogate per il loro valore culturale, indipendentemente dalla loro qualità estetica poiché la fotografia è un'opera complessa con molteplici autori e storie. Il processo di stampa, negativo o positivo, implica una doppia cronologia e la data di scatto è cruciale per gli studiosi nell'interpretare temporalmente le informazioni visive. Ricreare questa complessa biografia delle fotografie è essenziale per comprenderne appieno il valore culturale e materiale.

La fotografia, grazie ai suoi processi produttivi, possiede una dualità intrinseca: da un lato, la serialità, che permette la produzione di un numero infinito di copie da un unico negativo; dall'altro, l'unicità, poiché anche le stampe da uno stesso negativo possono variare per tecniche e tempi di produzione, presentando annotazioni diverse e venendo catalogate in modo diverso negli archivi. La serialità, lontana dall'essere un elemento negativo, è stata la chiave del successo del linguaggio fotografico e la presa di coscienza di questa caratteristica aiuta a valutare la qualità delle fonti e influisce direttamente sulla qualità della ricerca. Inoltre, la fotografia è intrinsecamente predisposta alla pluralità, formando serie e sedimentazioni ed è

¹⁰ *Ivi*, p. 13

¹¹ F. Mambelli, *Bene, documento, fonte. La fotografia negli archivi fotografici degli storici dell'arte* in *Intrecci d'arte dossier*, n.4, 2018, p. 92

¹² *Photo-Objects. On the Materiality of Photographs and Photo-Archives in the Humanities and Sciences*, a cura di C. Caraffà e J. Bärnighausen, Firenze, 15-17 febbraio 2017

naturalmente connessa ad altre fonti, sia fotografiche che documentali, che spesso si trovano insieme o vicino alle immagini stesse negli archivi.

Alcune questioni ancora oggi rendono problematica la corretta collocazione degli oggetti fotografici destinati al collezionismo pubblico. La specificità della fotografia, fondata sulla sua natura poliedrica e ambigua, si riflette nel suo statuto incerto di indice, icona e simbolo, oscillando tra aspirazioni documentarie e creatività artistica. Questa ambiguità è stata evidente sin dalle origini, per cui l'influenza che esercitavano su di essa le varie tendenze pittoriche si contrapponeva alla vocazione documentaria del mezzo. Basti pensare a come l'arte postmoderna, che ha fatto della serialità, dell'assenza di autorialità, del remake e del citazionismo la propria essenza, abbia trovato nella fotografia un medium imprescindibile. Questa complessità rende ardua la valutazione da parte delle collezioni museali nei confronti della fotografia, in termini di selezione, attribuzione di valore, legittimazione e gestione. «La spinosa questione, messa in discussione sempre da Rosalind Krauss, del riconoscimento dei diversi «spazi discorsivi» della fotografia, e cioè della sua giusta posizione»¹³, rimane pertinente. La fotografia non sempre si colloca nella sfera dell'estetica e del museo, ma spesso trova la sua naturale dimora nell'archivio, dove operano valori autonomi rispetto alle categorie tradizionali di autore, opera e genere¹⁴. In breve, per garantire alle istituzioni di adempiere appieno al loro compito, soddisfacendo contemporaneamente le diverse esigenze della comprensione e dell'analisi critica, è essenziale considerare la storia dei fenomeni culturali precedenti ed è necessario manovrarsi tra tensioni conservative e scelte collezionistiche, trovando il contesto spaziale a loro adeguato, in termini di valorizzazione e di comprensione. Inoltre, è importante affrontare la sfida della trasformazione del significato e del valore delle immagini, influenzata dalla comunicazione digitale, sempre più pervasiva, e dalle innovazioni tecnologiche che inevitabilmente influenzano il panorama visivo.

Le fotografie si possono definire come «oggetti sociali»¹⁵, risultato di un processo di costruzione nel tempo attraverso varie pratiche di registrazione, mai neutre. Queste pratiche sono legate all'istituzionalizzazione e alla trasformazione degli oggetti, influenzate dai

¹³ M. F. Bonetti, *Il collezionismo fotografico nelle istituzioni pubbliche: una necessità o una scelta?* in *Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza* a cura di F. Faeta, G. D. Fragapane, Noto, p. 61

¹⁴ R. Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 2006, pp. 28-49

¹⁵ T. Serena, *Per una teoria dell'archivio fotografico come "possibilità necessaria"* in *Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza* a cura di F. Faeta, G. D. Fragapane, Noto, 2010, p. 26

processi di reinterpretazione¹⁶. In questo modo, si esamina la storia della fotografia prima di tutto come oggetto materiale e sociale, mettendo in secondo piano il suo valore iconico e considerando invece una serie di altri fattori legati alla sua natura fisica. In seguito, si può esplorare la relazione tra il corpo materiale dell'oggetto fotografico e i suoi contesti sia sincronici che diacronici. Questo metodo può essere applicato anche nell'analisi delle varie forme di sedimentazione delle fotografie¹⁷. La pratica della sedimentazione, sia intenzionale che casuale, è guidata dal soggetto produttore, riflettendo il suo modo di percepire e raccontare il mondo attraverso le immagini.

Per riprendere la discussione sul significato, il valore, la necessità e le modalità contemporanee di collezionare materiali, fondi, opere e beni fotografici, è importante notare come sin dalle prime fasi del lungo e complesso processo che ha portato alla formazione delle raccolte fotografiche pubbliche in Italia, sia nelle regioni centrali che in quelle periferiche, fosse presente una consapevolezza embrionale dei diversi ruoli e delle diverse funzioni attribuite alle varie entità coinvolte nella conservazione e nella valorizzazione del patrimonio fotografico. Tra il 1903 e il 1909, il Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, si impegnò per l'istituzione dei primi archivi fotografici presso le soprintendenze artistiche, con precedenti sforzi nel 1899 per l'istituzione del "Ricetto fotografico", ovvero la Raccolta Fotografica Pubblica di Brera, promossa insieme a figure come Camillo Boito, Gaetano Moretti e Giuseppe Fumagalli, prima esperienza notevole di "collezionismo fotografico" all'interno dei musei italiani, anticipando concettualmente progetti museali più moderni e cercando di esplorare la storia della fotografia all'interno del contesto più ampio dell'immagine e della cultura visiva. Difatti, è questo il periodo, tra fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, in cui, grazie all'avvento della fotografia amatoriale e del contributo dei movimenti come il Pittorialismo e la Fotografia artistica, anche in Italia, prende forma gradualmente un riconoscimento dell'autonomia linguistica del mezzo fotografico. Questo processo ha portato alla piena consapevolezza di una concezione moderna della fotografia come espressione di uno sguardo soggettivo, autoriale. È stato solo negli anni Settanta che in Italia si è assistito all'incontro vero e proprio tra fotografia e arte, con il conseguente dibattito sulla sua specificità e autonomia linguistica. Infatti, con l'avvento di nuove esperienze e tendenze nella produzione fotografica, influenzate sia a livello nazionale che internazionale

¹⁶ T. Serena, *L'archivio fotografico possibilità deriva potere* in *Gli archivi fotografici delle soprintendenze. Storia e tutela. Territori veneti e limitrofi, Atti della Giornata di Studi (Venezia, 29 ottobre 2008)* a cura di A. M. Spiazzi, L. Maioli, C. Giudici, Crocetta del Montello, Terra Ferma Edizioni, 2010, pp. 103-125

¹⁷ C. Caraffa, T. Serena (a cura di), *Gli archivi fotografici. Spazi di sapere. Luoghi della ricerca*, Ricerche di storia dell'arte, n. 106, Roma, Carocci, 2021

dalla Pop Art, dall'Arte Concettuale e dalle teorie linguistiche e semiotiche, la concezione positivista della fotografia come un mezzo oggettivo e passivo viene definitivamente superata. In questo periodo, si osserva un crescente interesse per la fotografia oltre ai suoi tradizionali ambiti di applicazione strumentale, anche a livello istituzionale¹⁸. È durante questi anni che si avverte l'esigenza di raccogliere, conservare e tutelare il patrimonio fotografico, un bisogno che diventa ancora più urgente a partire dagli anni Novanta con l'avvento della fotografia digitale e la conseguente smaterializzazione delle immagini¹⁹.

In Italia, negli anni Settanta e Ottanta, emergono le prime forme di collezionismo fotografico in ambiti istituzionali e si compiono i primi sforzi per valorizzare e proteggere i nuclei fotografici già esistenti presso biblioteche, archivi e soprintendenze o nei musei d'arte, sia moderna che contemporanea. Parallelamente, si delineano le prime linee di politica culturale per la salvaguardia del patrimonio fotografico, culminando con l'inclusione definitiva dei beni fotografici tra le categorie soggette a tutela, rappresentando il passaggio dello status della fotografia da oggetto-strumento per la tutela a "bene" a sua volta oggetto di tutela nel giro di trent'anni²⁰:

dall'assegnazione dei compiti specificamente riservati all'Istituto Nazionale per la Grafica e all'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione nell'ambito del Ministero per i Beni Culturali, fin dal 1975, alla definitiva inclusione dei beni fotografici tra le categorie dei beni sottoposti a tutela, con il Testo Unico dei Beni Culturali, del 1999 e, successivamente, con il Codice dei beni culturali e del paesaggio, del 2004 [...]²¹

Riguardo alla fotografia come bene, è importante notare che diversi soggetti possono vantare diritti diversi su di essa, che possono essere eterogenei e talvolta conflittuali. Questa situazione può portare a una varietà di interpretazioni della fotografia stessa come bene. Un uso più preciso del linguaggio giuridico suggerisce che nella fotografia si possono individuare diverse "cose che possono formare oggetto di diritti" (come indicato dall'articolo 810 del codice civile), quindi una molteplicità di beni, tra cui almeno cinque possono essere facilmente identificati: l' "esemplare" o "supporto", cioè la fotografia in quanto oggetto fisico,

¹⁸ M. Miraglia, *Il patrimonio fotografico italiano: stato di conservazione e progetti di tutela* in *Storia d'Italia. Annali 20. L'immagine fotografica 1945-2000*, a cura di U. Lucas, Torino, Einaudi, 2004, pp. 701-720

¹⁹ R. Valtorta, *Un progetto delicato* in *Il museo, le collezioni, Museo di Fotografia Contemporanea*, a cura di R. Valtorta, Tranchida Editore, Milano 2004, pp. 32-47

²⁰ Per un approfondimento, i decreti legislativi fondamentali sono: DPR 3/12/1975, n. 805 (Organizzazione del Ministero per i beni culturali e ambientali); Decreto Legislativo 29/10/1999, n. 490 (Testo unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali); Decreto Legislativo 22/1/2004, n. 42 (Codice dei beni culturali e del paesaggio)

²¹ M. F. Bonetti, *op. cit.*, p. 59

materiale; il prodotto dell'ingegno protetto dal diritto d'autore, ossia la fotografia come proprietà intellettuale; l'immagine, cioè la fotografia ritratto di cose o persone; il documento, cioè la fotografia utile a raccontare, in quanto memoria e informazione; e l'input, cioè la fotografia come strumento culturale e di intrattenimento.

Limitare l'accesso di terzi a un patrimonio fotografico, o condizionare tale accesso all'accettazione di determinate condizioni, o ancora di discriminare la consultazione secondo criteri vari o l'errata conservazione di tali beni può avere conseguenze che vanno oltre il semplice interesse privato. Questo diritto può trovare dei limiti nella disciplina dei beni culturali, «applicabile a "fotografie, con relativi negativi e matrici, [...] aventi carattere di rarità e di pregio"»²². Anche se l'attuale Codice non specifica che il "pregio" possa essere di natura artistica o storica, rimane rilevante quanto osservato sotto la vecchia normativa: che il "pregio storico" può essere legato alla storia dell'arte, ma anche alla storia in generale e, soprattutto, alla storia del mezzo fotografico e delle sue funzioni sociali²³. Le fotografie sono comunque beni che, anche se non rappresentano necessariamente una "testimonianza avente valore di civiltà", possono essere considerati di importanza notevole in diversi ambiti e accezioni: nel dibattito pubblico, nella ricerca storica e storico-artistica, nella didattica e nella tutela del patrimonio.

La commissione Franceschini negli anni Sessanta ha definito il bene culturale come "testimonianza materiale avente valore di civiltà", superando l'idea di "cose d'interesse artistico e storico" che appariva nella legge sulla tutela dei beni culturali del 1939. Questa "cosalità" fa parte di una tradizione che vede, in particolare nella fotografia, un interesse soprattutto per il suo aspetto "minore" di strumento per raccontare la vita quotidiana, e perciò documento, che nel corso del Novecento, è diventato sempre più diffuso, poiché prima appannaggio solamente delle élite, successivamente diffuso nella fascia popolare, soggetto poi al consumo di massa. Questo passaggio epocale del mezzo fotografico incarna e ci mostra perfettamente quanto ambigua sia una definizione come quella di bene culturale. Difatti, la fotografia è sia un materiale prezioso con valenza sia storica che artistica, ma anche racconto del quotidiano. «In ambedue queste fattispecie esso è, senza dubbio, "testimonianza materiale avente valore di civiltà e di questo le dà atto lo stesso Testo Unico sulla tutela (D.L. 490/99),

²² C. E. Mezzetti, *La patrimonializzazione della fotografia. Profili giuridici in Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza* a cura di F. Faeta, G. D. Fragapane, Noto, 2010, p. 65

²³ M. F. Bonetti, *La tutela dei beni fotografici nell'ambito della nuova disciplina dei beni culturali in Strategie per la fotografia*, atti del convegno a cura di O. Goti e S. Lusini, Archivio Fotografico Toscano, Prato 2001, p. 19

che include le fotografie che risalgono ad oltre venticinque anni fra le "Categorie speciali di beni culturali", a prescindere da rarità o pregio artistico»²⁴. È evidente che in una tale fluidità di concetti e definizioni nelle leggi di tutela possa portare ad un fallimento nella conservazione e valorizzazione della fotografia nel nostro paese, lasciandola alla mercè delle richieste di mercato o della selezione dettata da interessi personali o dalla totale casualità. Qui entrano in gioco le regioni, le biblioteche, i musei, gli enti locali che posso prendere le redini della raccolta, tutela e condivisione dei beni fotografici del proprio territorio, compiendo sicuramente una cernita, non però dettata dal gusto o dal caso, ma secondo criteri che mantengano della fotografia la sua storia e il suo contesto originario. Solo la collaborazione tra lo Stato e le realtà del territorio può proteggere realmente e conservare la memoria di queste fotografie.

Oggi, c'è un'enfasi particolare sulle azioni delle istituzioni e sulle pratiche degli uffici nell'ambito della tutela del nostro patrimonio culturale. Il decreto legislativo n. 490 del 1999 ha chiaramente inserito la fotografia tra i beni culturali tutelati, ma resta ancora il compito di interpretare e applicare questa normativa in modo efficace. L'avvento della tecnologia informatica ha aperto nuove possibilità nel campo della conoscenza e della conservazione del patrimonio, ma è necessario un coordinamento stretto per evitare sprechi di risorse. Un altro aspetto da considerare è l'introduzione della scheda F da parte dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, che rappresenta un passo avanti nella definizione pratica della fotografia come bene da proteggere. Questo richiede un'attenta riflessione su come affrontare le sfide attuali legate alla valorizzazione e alla conservazione del nostro patrimonio fotografico.

Accanto al Testo Unico menzionato, che merita particolare attenzione per aver ufficialmente incluso le fotografie tra i "beni culturali" soggetti a regolamentazione sulla tutela, è importante ricordare una serie di altri atti normativi rilevanti, la cui comprensione fornisce un quadro più completo, sebbene non esaustivo, delle problematiche legate ai beni fotografici. Tra questi, vi è il Decreto Legislativo 368 del 20 ottobre 1998, che ha istituito il nuovo Ministero per i Beni e le Attività Culturali²⁵, insieme al relativo Regolamento di organizzazione approvato dal Consiglio dei ministri il 4 agosto 2001. Inoltre, vi sono altri Decreti Legislativi connessi che, in parte modificando e integrando il Decreto 368, rispondono in modo più adeguato ai nuovi indirizzi politici e di riordino del governo. Tra

²⁴ G. B. Ravenni, *Politiche della memoria in Strategie per la fotografia. Incontro degli archivi fotografici*, atti del convegno a cura di O. Goti e S. Lusini, Archivio Fotografico Toscano, Prato, 2001, p. 5

²⁵ Decreto Legislativo 20 ottobre 1998, n. 368 pubblicato nella "Gazzetta Ufficiale" n. 250 del 26 ottobre 1998.

questi, spiccano i Decreti 300 e 303 del 30 luglio 1999, che, nell'ambito della riforma e della riorganizzazione della pubblica amministrazione, conferiscono nuove funzioni al Ministero dei Beni Culturali (ad esempio il diritto d'autore) o ridefiniscono alcune delle funzioni già esistenti, come quella della tutela, specificando con maggiore precisione gli organismi preposti. Inoltre, la Legge 237 del 12 luglio 1999 ha istituito il Centro per la documentazione e la valorizzazione delle arti contemporanee e altri nuovi musei, tra cui il Museo della fotografia²⁶. Il regolamento del 26 novembre 1999 prevede disposizioni per cui il Ministero partecipi a fondazioni culturali di diritto privato per valorizzare e gestire i beni del nostro patrimonio culturale, con l'obiettivo di incentivare anche eventi ed attività. Il Decreto Ministeriale del 3 agosto 2000 n. 294 definisce i requisiti di qualificazione dei soggetti esecutori di progetti di restauro²⁷. E infine, ma non meno importante, il Decreto Legislativo n. 112 del 31 marzo 1988²⁸ definisce l'imprescindibile collaborazione tra le Regioni e gli enti del territorio con lo Stato nella valorizzazione e tutela, tramite funzioni di tipo amministrativo.

Ciò che appare interessante nel Testo Unico è l'inclusione dei beni fotografici tra quelli da tutelare, poiché rappresenta un passo significativo, anche se il testo presenta alcune ambiguità e non specifica chiaramente gli organismi di riferimento per la loro tutela. Tuttavia, la menzione diretta delle "fotografie" in vari articoli del Decreto, insieme alle loro qualificazioni e delimitazioni, espande le possibilità di intervento per la salvaguardia dell'intero patrimonio fotografico. È importante notare che le definizioni delle diverse tipologie di "beni culturali" e le qualificazioni dell'interesse attribuito a essi, presenti nei primi articoli del Testo Unico, sono state in larga parte riprese dalle normative precedenti che disciplinavano la tutela nei diversi settori. Nonostante ciò, per una revisione e semplificazione dei precedenti atti normativi, nel Testo Unico sono stati inclusi anche beni che, sebbene non elencati espressamente nelle leggi precedenti, in particolare nella legge di tutela del 1939, risultavano comunque protetti dall'ordinamento o da norme successive. Ad esempio, già dal 1975, con il DPR 805, l'Istituto Nazionale per la Grafica aveva il compito di salvaguardare, catalogare e divulgare beni riguardanti la produzione grafica e fotografica²⁹. Inoltre:

seppure le fotografie 'aventi carattere di rarità e di pregio artistico o storico' risultino comprese senza possibilità di dubbio tra le cose mobili che presentano interesse artistico,

²⁶ Pubblicata nella "Gazzetta Ufficiale" n. 173 del 26 luglio 1999

²⁷ Decreto del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 3 agosto 2000, n. 294 pubblicato nella "Gazzetta Ufficiale" n. 246 del 20 ottobre 2000.

²⁸ Decreto Legislativo 31 marzo 1988, n. 112 pubblicato nella "Gazzetta Ufficiale" n. 47 del 21 aprile 1988.

²⁹ DPR 3 dicembre 1975, n. 805, art. 29, comma 1.

storico, archeologico o demo-etno antropologico" (sto citando dall'articolo 2 del Testo Unico), non possiamo pensare che interi archivi fotografici (compresi i loro corredi di documenti e di strumenti) o intere collezioni o serie di fotografie, a seconda della loro particolare natura, provenienza o appartenenza e malgrado ciò non sia esplicitato dal Testo Unico, non possano ancora, come è accaduto finora, considerarsi a volte "beni archivistici" o anche, in certi casi, "beni librari"³⁰.

Sarà cruciale individuare, caso per caso, la corretta individuazione e collocazione dei beni fotografici per un'efficace azione di tutela. Questo include non solo la sottoposizione dei beni al regime vincolistico esercitato dal Ministero o dalle Regioni, ma anche tutte le azioni volte alla conservazione fisica del bene, alla protezione della sua valenza culturale e alla sua valorizzazione e fruizione pubblica. Va riconosciuto che le fotografie, insieme ai propri negativi, possono solo in certi casi possedere contemporaneamente il "carattere di rarità" e il "pregio artistico o storico" richiesti dal Testo Unico. È importante sviluppare una maggiore sensibilità nel riconoscere non solo il valore artistico delle immagini fotografiche, ma anche il loro "pregio storico" legato, oltre che alla storia pura o del medium stesso, anche all'arte, all'archeologia o architettura, alla sua influenza sull'esistenza dell'uomo. Inoltre, gli archivi fotografici possono essere riconosciuti come «"beni archivistici di notevole interesse storico (anche solo presunto) o come collezioni e serie di oggetti che, per tradizione, fama e particolari caratteristiche ambientali, rivestano come complesso un eccezionale interesse artistico o storico»³¹, anche se composti da opere di autori ancora in vita e senza limiti temporali che determinino il loro valore storico. Questi beni sono soggetti a disposizioni specifiche del Testo Unico per la loro salvaguardia e protezione sul territorio nazionale. Infine, è importante fare riferimento all'allegato A del Testo Unico, che menziona specifiche categorie di fotografie disciplinate dal Regolamento della Comunità Europea del 1992 e dalle successive direttive dell'Unione, le cui disposizioni sono state recepite e inserite nel Testo Unico stesso³².

Così emerge chiaramente come, attraverso la considerazione di vari aspetti che possono conferire alle fotografie lo status di "beni culturali", la fotografia stessa possa rappresentare un'esemplificazione del concetto più ampio di "bene culturale", come definito nell'importante articolo 148 del Decreto Legislativo n. 112 del 1998, e successivamente ripreso nel Testo Unico. È evidente quindi che un'efficace azione di tutela dei beni fotografici deve

³⁰ M. F. Bonetti, *op. cit.*, p. 20

³¹ *Ivi*, p. 21.

³² In particolare, gli articoli 71 e 72 della Sezione II (Esportazione dal territorio dell'Unione europea).

necessariamente basarsi sui principi e sugli indirizzi stabiliti nel Decreto n. 112. Questo decreto, nella sezione dedicata ai beni e alle attività culturali, definisce la "tutela" come l'insieme di attività volte a riconoscere, conservare e proteggere i beni culturali e ambientali, sottolineando l'importanza della cooperazione tra Stato, regioni e altri enti locali. Questa cooperazione non riguarda solo la conservazione e la catalogazione dei beni, ma anche la vigilanza sui beni stessi. È compito delle regioni, delle province e dei comuni formulare proposte per l'apposizione di vincoli e per l'esercizio dei diritti di prelazione e di esproprio, che poi spettano allo Stato. Inoltre, queste entità possono essere destinatarie dei beni acquisiti. Inoltre, è fondamentale promuovere una maggiore collaborazione e comprensione reciproca tra Stato e amministrazioni locali, oltre che all'interno dello stesso Ministero per i Beni Culturali. Troppo spesso, infatti, tra i vari organismi sussistono incomprensioni e sfiducie, il che compromette un'azione coordinata e corretta per la valorizzazione e la fruizione dei beni culturali.

1.3 La fotografia negli archivi fotografici: salvaguardia e valorizzazione

Il documento storico, come sostenuto in modo eloquente da Jacques Le Goff³³, rimane una testimonianza tangibile, un prezioso patrimonio da preservare e proteggere negli archivi, accessibile sia per scopi personali che per studi accademici. Gli archivi, però, non sono solo depositari di fonti storiche inedite, ma anche luoghi di ricerca, dibattito e coinvolgimento della comunità locale.

La prima normativa storica riguardante gli archivi, promulgata nel 1875 poco dopo l'unificazione italiana³⁴ e seguita dai regolamenti attuativi per i Comuni nel 1896 e per gli Uffici Statali nel 1900, insieme alle successive disposizioni normative fino al 2004³⁵, rimane fundamentalmente valida, ma i contenuti degli archivi odierni stanno drasticamente modificando le loro caratteristiche. È evidente che l'archivio storico oggi presenta caratteristiche e sfide diverse. Pertanto, è necessario riconsiderare il modo in cui viene gestito: la gestione degli archivi storici non è soltanto volta a garantire l'accessibilità ai documenti, ma

³³ J. Le Goff, *Storia e memoria*, Torino, Einaudi, 1989, p. 454.

³⁴ Cfr. R.D. 27 maggio 1875, n. 2552 "Ordinamento generale degli Archivi del Regno".

³⁵ Cfr. L. 22 dicembre 1939 n. 2006; DPR 1409 del 1963; D. Lgs. n. 490 del 1999; D. Lgs. n. 42 del 2004. Tali provvedimenti – a partire da quello del 1999, che definisce gli archivi pubblici come beni culturali, degni di tutela sin dalla loro formazione – ribadiscono tutti, in parte ridisegnandoli, gli istituti di tutela, e perfezionano gli strumenti di intervento attribuiti allo Stato. Il principio base è che l'archivio pubblico deve essere tutelato sin dall'inizio, dalla sua formazione, per garantirne la conservazione permanente in condizioni di accessibilità e di integrità della documentazione.

costituisce una strategia globale finalizzata alla conoscenza, alla valorizzazione e alla manutenzione dei documentari storici e dei relativi strumenti di ricerca. Per superare la persistente distanza tra gli archivi e il pubblico, non è sufficiente migliorare le strategie di comunicazione del loro valore intrinseco, poiché spesso gli archivi rimangono poco visibili e soggetti a pregiudizi, considerati luoghi chiusi e accessibili solo a pochi specialisti interessati principalmente alla storia locale.

Senza esplorare qui tutte le ampie riflessioni e gli studi esistenti sull'archivio, soprattutto nell'ambito della cultura contemporanea, è sufficiente sottolineare che gli elementi fondamentali della sua identità risalenti all'antichità continuano a influenzarne lo status, le caratteristiche e i poteri attuali: l'archivio rappresenta il luogo in cui vengono custoditi i documenti soggetti a controllo, dove ciò che viene ammesso e riconosciuto, catalogato secondo le sue caratteristiche fondamentali, può essere preservato per tali valori, mentre ciò che non vi trova ingresso o che vi entra ma non viene riconosciuto è destinato inevitabilmente a essere dimenticato e a non essere compreso nei suoi elementi costitutivi. «"Controllare gli archivi è controllare la memoria" ha sottolineato Aleida Assman»³⁶. Pertanto, poiché l'archivio determina ciò che può essere conosciuto e ricordato tra i documenti conservati, un ruolo di fondamentale importanza è affidato al conservatore/archivista, responsabile della gestione e del controllo dei processi di riconoscimento, catalogazione, studio e valorizzazione dei documenti. Questo implica la presa di decisioni e scelte che non possono essere considerate neutrali e che alla fine influenzano se le conoscenze verranno trasmesse e come. Fondi, miscellanee o archivi completi, depositari di una memoria da un contesto originario pubblico o privato, possono essere accolti nell'archivio fotografico se sono coerenti con la sua identità e le sue politiche di sviluppo.

L'ingresso nell'istituzione - l'archivio, la raccolta museale - di una donazione (o di un deposito) comporta l'ingresso sostanzialmente in un sistema di legittimazioni o di non legittimazioni e in un complesso di gerarchie che l'istituzione mette in essere nel considerare i beni conservati. Gerarchie e sistemi di valori che sono interni alle pratiche archivistiche conservazione, catalogazione, valorizzazione dove si attua, in generale, un continuo spostamento di significati e di attribuzioni di senso nel processo che porta all'assegnazione

³⁶ S. Paoli, *Immagine privata/immagine pubblica: valorizzazione, memoria e oblio nelle pratiche archivistiche in Gli archivi fotografici personali nell'era digitale: memorie private e public history*, a cura di S. Allegrezza e R. Biscioni, Torre del Lago Puccini, Civita Editoriale, 2021, p. 127

di una collocazione definita dei nuclei (fondi, miscellanee, interi archivi) di beni culturali che entrano nell'istituzione³⁷.

Nelle attività archivistiche e museali, la staticità è assente per sua natura. Nel momento dell'ingresso di un documento in archivio, avviene un distacco effettivo dai contesti originali, con una graduale perdita dei significati particolari legati a tali contesti, compresa la materialità degli oggetti e la loro collocazione specifica nell'ambiente di provenienza. Questo distacco porta il bene culturale in una sorta di limbo: ancora non si conosce la sua origine, di conseguenza non si attua alcuna pratica di valorizzazione. Condizione che può diventare eterna se trascorre molto tempo tra il momento in cui viene accolto dall'archivio o istituzione e la sua registrazione, un fenomeno più comune di quanto si pensi. Può succedere che il bene non venga immediatamente registrato, che venga relegato e abbandonato nei depositi, causandone la perdita della sua identità (non viene né conservato ma nemmeno catalogato) e diventando irraggiungibile, perdendo inevitabilmente il suo ruolo, il suo valore. L'oggetto viene gradualmente descritto e classificato, avviando così il processo di riconoscimento. Tuttavia, la catalogazione avviene attraverso categorie sia micro che macro, standardizzate e omogenee per tutti, che privilegiano gerarchicamente la descrizione del soggetto come primo passo. Le diverse operazioni legate alla tutela e alla conservazione seguono una sequenza precisa di standard definiti, che comprende non solo la catalogazione, ma anche la condivisione digitale (sebbene non equivalga in alcun modo agli oggetti fisici, svolge comunque una funzione conoscitiva e divulgativa, guidando chi ne usufruisce), la collocazione in contenitori e ambienti conformi alle normative. Tuttavia, queste procedure e categorie classificatorie incastrano il documento in un sistema rigido e standardizzato. Il rischio è quello di relegare l'oggetto in una struttura che non ne esprime appieno tutte le sue connotazioni, limitandosi al livello di mera denotazione anziché esplorare i suoi significati più profondi. Studiare e fare ricerca sul bene subito dopo l'acquisizione è l'unico modo per salvarlo da questo destino. Dopodiché, un processo di valorizzazione del bene può portare a recuperarne la sua identità originaria e ad approfondirla, inserirla in contesto nuovo e culturalmente più ampio. Assolutamente, il percorso di trasferimento può essere soggetto a molteplici complicazioni, disallineamenti e interruzioni dovute a vari fattori, fin dal momento in cui la viene proposta all'istituzione e si verifica l'incontro tra il mondo di provenienza (una famiglia, un erede, il proprietario di un'azienda, ecc.) e il mondo dell'istituzione stessa. Prima che la donazione entri nel suo nuovo contesto, o nel momento del processo stesso di

³⁷ *Ivi*, p. 128

donazione, non è insolito che gli eredi e i proprietari eseguano sottrazioni, applichino censure, commettano errori o omissioni, non sempre del tutto consapevoli, sui materiali a carattere personale (e non solo). Questi gesti e comportamenti sono indicativi di problematiche legate alla proprietà degli oggetti, alle storie personali e ai significati che questi oggetti rappresentano a livello individuale e oltre.

Gli archivi fotografici sono strutture fisiche che ospitano biografie soggettive, proprio come le azioni intraprese dagli archivisti che le gestiscono. Oltre alla selezione dei documenti da acquisire, è essenziale menzionare le fasi di classificazione e catalogazione³⁸. Ogni fase di catalogazione, in particolare, deve affrontare delle semplificazioni necessarie ed è inevitabilmente soggettiva, anche quando condotta con la massima serietà e affidabilità. Di conseguenza, l'archivio fotografico, come entità istituzionale, si presenta come garante dell'autenticità documentaria delle immagini fotografiche. La tendenza già criticata a ridurre le fotografie al loro contenuto visivo e quindi ad associarle strettamente al soggetto rappresentato costituisce uno dei principali problemi nell'ambito della loro classificazione e catalogazione. Spesso ci si concentra sulla descrizione verbale di ciò che appare in una fotografia, trascurando la ricchezza di significati che potrebbe trovarsi nell'invisibile o nel non immediatamente visibile. Le politiche di digitalizzazione, non meno soggettive, producono nuovi artefatti: le riproduzioni digitali delle fotografie, che non sono identiche agli originali e possono privilegiare o penalizzare determinate collezioni rispetto ad altre. È quindi essenziale sviluppare una nuova consapevolezza riguardo alle implicazioni del lavoro quotidiano negli archivi fotografici, implicazioni che coinvolgono non solo gli archivi stessi, ma anche i loro utenti, inclusi studiosi e ricercatori. È nell'interazione tra studiosi e professionisti degli archivi che si rende necessaria una revisione delle funzioni e dei compiti degli archivi fotografici nel XXI secolo. Le decisioni future dovrebbero derivare da idee e progetti frutto di una stretta integrazione tra le esigenze gestionali degli archivi e quelle della ricerca, sia oggi che nel futuro.

Dal 1997, la Regione Lombardia ha focalizzato i suoi sforzi nel campo della fotografia principalmente attraverso il S.I.R.Be.C. (Sistema informativo regionale dei Beni culturali)³⁹. Questo sistema è il risultato di un progetto avviato nel 1992, il cui obiettivo è stato censire e

³⁸ T. Cook. *The Archive (s) Is a Foreign Country: Historians, Archivists, and the Changing Archival Landscape*, Canadian Historical Review 90, n. 3, 2009, pp. 497-534.

³⁹ E. Minervini, *Un sistema di catalogazione territoriale della fotografia. Il caso della Regione Lombardia in Strategie per la fotografia. Incontro degli archivi fotografici*, atti del convegno a cura di O. Goti e S. Lusini, Archivio Fotografico Toscano, Prato, 2001, p. 35

catalogare l'intero patrimonio culturale presente sul territorio regionale. Si tratta di una rete di banche dati locali, ognuna dedicata a diverse tipologie di beni culturali, come architetture, opere d'arte, risorse naturalistiche, reperti archeologici, fotografie e beni demo-antropologici. La creazione di questa rete è stata possibile grazie alla collaborazione operativa e finanziaria tra la Regione e vari enti pubblici e privati attivi sul territorio, come Province, Comuni, Musei sia pubblici che privati, e Diocesi. La Regione cofinanzia al 50% progetti avanzati dagli enti attivi sul territorio per la catalogazione, offrendo consulenza per la pianificazione e l'esecuzione dei progetti, nonché fornendo il software necessario per la registrazione dei dati di catalogazione secondo gli standard dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD). Questo software permette anche la gestione di una banca dati locale, contenente le schede di catalogo e le immagini correlate ai beni catalogati. Gli enti partner selezionano il personale per svolgere i progetti, assicurandosi che abbiano le competenze professionali adatte. I dati e le immagini prodotti durante i vari progetti vengono poi integrati in una banca dati centrale gestita direttamente dalla Regione, previa verifica della loro accuratezza e completezza.

Uno dei prerequisiti, tra gli altri, per adottare una prospettiva concettuale archivistica è superare la tradizionale limitazione delle fotografie al loro aspetto visivo. Comunemente, la "fotografia documentaria" dovrebbe offrire un'immagine "neutra" dell'oggetto rappresentato, utile per l'analisi della realtà. Tuttavia, le fotografie documentarie sono documenti non solo in relazione all'oggetto che intendono documentare, ma anche perché la fotografia stessa non è neutrale. Esse registrano una serie di altri aspetti, più o meno intenzionali.

Le fotografie, come sostenuto fra gli altri da Elizabeth Edwards, sono oggetti materiali che esistono nel tempo e nello spazio, dotati di una biografia che si esplica in gran parte- ma non solo all'interno dell'archivio. L'archivio, quindi, non è soltanto il luogo in cui le fotografie vengono conservate, ma anche il luogo in cui questa biografia può essere loro restituita⁴⁰.

È importante tenere presente che anche l'intenzione e il momento della produzione del documento non rappresentano una verità unica, ma piuttosto diverse narrazioni sempre aperte e soggette a reinterpretazioni. Nell'archivio, la memoria non viene semplicemente preservata, ma costantemente plasmata e rimodellata e gli archivisti hanno il compito fondamentale di lavorare attivamente su questi beni, influenzando a loro volta il sapere che verrà trasmesso. Questo ruolo deve essere assolto con responsabilità, specialmente in un momento storico

⁴⁰ C. Carafa, *Pensavo fosse una fototeca invece è un archivio* in *Gli archivi fotografici. Spazi di sapere. Luoghi della ricerca* a cura di C. Carafa e T. Serena, Ricerche di storia dell'arte, n. 106, Roma, Carocci, 2021, p. 37

come quello attuale in cui stanno emergendo progetti di digitalizzazione destinati ad estremizzare i processi di selezione propri degli archivi, privilegiando o escludendo alcune fotografie rispetto ad altre e alterando così le peculiarità di ciascuna attraverso la loro decontestualizzazione e dematerializzazione.

Approfondendo la questione delle azioni condotte all'interno degli archivi fotografici, si possono evidenziare diverse attività: la selezione delle fotografie da acquisire o da selezionare all'interno di donazioni, per farle entrare nella collezione. Ci si interroga su criteri quali la rilevanza di ciò che è rappresentato e la qualità della fotografia, nonché su come gestire eventuali doppioni; l'inserimento delle fotografie nell'ordine logico e spaziale del sistema di classificazione in uso; le decisioni relative al montaggio delle foto e all'annotazione di informazioni e didascalie sui supporti cartacei. Si considera se montare su cartone anche fotografie storiche, e quali informazioni annotare sul retro, come ad esempio la provenienza della foto, il nome del fotografo, la data di scatto e di stampa, e così via; l'applicazione delle tecnologie digitali, che solleva questioni su quale database e standard di catalogazione utilizzare, quali fotografie digitalizzare e per quali motivi, e cosa fare con le fotografie già digitalizzate o che non verranno mai digitalizzate.

Tutte queste attività sono intrinseche di un certo grado di arbitrarietà, contraddicendo l'idea della neutralità degli archivi e del lavoro degli archivisti.

Gli archivi non sono semplici templi della memoria, bensì strutture articolate e dinamiche, nelle quali si conserva non solamente il singolo documento, ma il contesto di creazione e trasmissione del documento stesso; nell'archivio troviamo non solo informazioni, ma sapere. Proprio per questo è utile applicare a collezioni fotografiche una definizione di archivio ampliata rispetto agli enunciati della scienza archivistica. A prima vista, infatti, tali collezioni sembrano difettare di quel carattere di sedimentazione spontanea o involontaria che l'archivistica tradizionale ritiene condizione della definizione di archivio⁴¹.

Considerando le immagini al di là dei loro significati visivi, si esplorano le potenzialità di interpretare insieme ad esse quegli aspetti che portano i segni delle loro funzioni sociali e delle loro valutazioni culturali e concrete. Da un lato, troviamo tali segni che hanno già ricevuto notevole attenzione nella letteratura e che sono strettamente connessi e indicativi dell'immagine fotografica: «segni di mascheramento dell'immagine con chine, inchiostri o sagome per conferire maggiore risalto al soggetto, varie tipologie di timbri (a secco, a

⁴¹ *Ivi*, p. 38

inchiostro) di fotografi, di produttori o distributori, ma anche segni che marcano il passaggio ad altre proprietà o annotazioni di carattere attribuzionistico»⁴². Dall'altro lato, si trovano segni indicativi legati all'immagine attraverso relazioni variabili, spesso considerati più periferici rispetto ad altri e quindi meno frequentemente inclusi nella narrazione storica di una specifica fotografia o di un insieme di fotografie: fori sugli angoli superiori (indicativi del fatto che la fotografia potrebbe essere stata esposta), annotazioni manoscritte sul retro della fotografia o del cartoncino, ma anche segni grafici di ritaglio e ridimensionamento dell'immagine per scopi editoriali, piccoli fogli incollati con indicazioni di agenzie di distribuzione e di stampa, che orientano la lettura e l'utilizzo di quella fotografia prima di essere reinterpretati nelle pagine della rivista illustrata, numeri di inventario e posizione fisica o logica eventualmente cancellati e sostituiti con nuove indicazioni.

Segni che emergono anche nei contenitori che ospitano fotografie: confezioni originali di pellicole e carta per lo sviluppo, su cui sono annotati date e soggetti degli scatti; buste di pergamena con scritte relative alle fasi di sviluppo e stampa ma anche indicazioni semplici riguardanti l'organizzazione, la sistemazione e il collegamento con il sistema di archiviazione. L'archivio, simile alle fotografie, è un insieme di tracce che, se interrogate accuratamente, sono capaci di rivelare la complessità e la profondità di significato che certi oggetti hanno acquisito nei vari rapporti con coloro che li hanno posseduti, utilizzati e maneggiati nel corso della loro esistenza. La ricerca volta a ricostruire storicamente questa ricchezza di significati degli oggetti fotografici (fotografie e archivi fotografici) potrebbe avvenire attraverso un'esplorazione della loro materialità, per scoprire le narrazioni che possono derivarne, ma allo stesso tempo tale processo comporta un superamento dell'oggetto stesso⁴³.

Remo Bodei ci ricorda che la parola oggetto *objectum* in latino, dal verbo *obicere*, porre innanzi – significa contrapporre un ostacolo al soggetto, il quale riesce a superarlo con la strategia del possesso e della sua manipolazione. E contrappone all'oggetto e alla dimensione strumentale di valore d'uso e di scambio, la 'cosa': in italiano e nelle lingue romanze questa parola è la contrazione del latino *causa*, che rinvia a ciò che riteniamo così importante da coinvolgerci e mobilitarci in sua difesa. L'etimologia ci è utile per comprendere come la parola 'cosa' rinvii al superamento della concezione di oggetto nel momento in cui questo riceve investimenti, positivi o negativi. Capaci di circondarlo di un'aura, in quanto res

⁴² T. Serena, *La profondità della superficie. Una prospettiva epistemologica per 'cose' come fotografie e archivi fotografici* in *Gli archivi fotografici. Spazi di sapere. Luoghi della ricerca* a cura di C. Carafa e T. Serena, *Ricerche di storia dell'arte*, n. 106, Roma, Carocci, 2021, p. 64

⁴³ T. Osborne, *The Ordinariness of the Archive*, *History of the Human Sciences* n. 12, 1999, p. 52

singularis. Quest'aura ci permette di considerare la cosa un ricettacolo di senso, un nesso specifico con le persone⁴⁴.

Le fotografie riescono, infatti, a creare legami attraverso la memoria e l'identità delle persone, ciò che va oltre la mera immagine e raggiunge le storie dietro alle immagini. Abbiamo una familiarità quotidiana con esse, pensiamo solo alla «modalità ostensiva dell'identità che possiamo ridurre all'aneddoto della fotografia familiare esposta nell'ufficio di ogni manager e politico di rispetto, immagine consolidata dalla tradizione cinematografica e televisiva»⁴⁵. Inoltre, molti fotografi hanno raccontato e raccontano ancora oggi la storia di una fotografia, cercando di farla “parlare” e attribuirle una rilevanza maggiore. Gli album fotografici e le foto amatoriali ben esemplificano la qualità delle fotografie come ‘cose’ che raccontano le reti dei rapporti personali e che plasmano la nostra identità. Lo stesso processo che si avvia per gli album fotografici familiari, i quali riescono a riattivare ricordi e connessioni con il passato, dovremmo applicarlo in generale per comprendere la non passività di questi oggetti. Negli archivi fotografici, accumuliamo immagini nella speranza di preservare la memoria, spesso trattandole come fossili, contenitori passivi. Tuttavia, intervenendo sugli archivi fotografici e concentrandoci sul loro senso più profondo impresso nella materialità degli oggetti, possiamo trasformare gli archivi stessi in materiali e luoghi di ricerca, «così come la loro sopravvivenza nel tempo può diventare il materiale attivo in grado di scongelare l'incomprensibilità della loro mole ed eterogeneità»⁴⁶. Solo riportando le cose all'attenzione del soggetto, che con la sua interpretazione è chiamato a dare nuovamente senso e l'essenza all'oggetto passivo e trasformarlo in un oggetto sociale, si può aprire la strada per valutare questi spazi come luoghi di ricerca.

1.4 Public history: la nascita in Italia e il ruolo degli Istituti storici

Una delle ragioni che giustificano la crisi di alcune forme tradizionali di storia, inclusa quella scolastica, è la crescente specializzazione del sapere storico. Come altre discipline scientifiche, la storia ha subito, nel corso del secolo scorso, un processo continuo di raffinamento dei propri metodi, riducendo la portata degli oggetti di studio per migliorare la capacità di analisi e spiegazione dei fenomeni storici, e complicando e settorializzando

⁴⁴ T. Serena, *op. cit.*, p. 64

⁴⁵ *Ivi*, p. 65

⁴⁶ *Ibidem*

linguaggio. Jo Guildi e David Armitage in *The History Manifesto* (2014), sostengono che nel corso del Novecento il periodo temporale delle ricerche storiche si è sempre più ridotto, allo stesso tempo, è diminuita la capacità degli storici di fornire risposte convincenti ai grandi problemi contemporanei. La specificità del lavoro storico, ovvero analizzare il passato per comprendere il presente e prendere decisioni per il futuro, è passata così nelle mani di altre categorie di esperti: chi si occupa di meteorologia, di ingegneria gestionale, di economia, che però non possiedono quel metodo storico necessario per interpretare il passato, importante strumento per comprendere il significato sociale dell'esistenza di ognuno. Nonostante ciò, la natura ed istintiva esigenza umana di chiedersi qual è la sua origine e il suo passato è una forza potente, perciò la domanda di conoscenza storica continua a crescere, anche se in forme spesso considerate meno rilevanti o caricaturali. Difatti, i contenuti storici sono estremamente diffusi in molti ambiti della cosiddetta industria dei contenuti, o se preferiamo, nell'industria della cultura e della creatività. La storia è particolarmente presente nella televisione e nell'home entertainment, in radio, nel cinema, nell'editoria, su giornali e riviste, nei videogiochi. Questo mercato si è notevolmente espanso, soprattutto grazie alla proliferazione dei canali televisivi e grazie ad Internet, richiedendo così una quantità enorme di contenuti, in modo quasi vorace⁴⁷. La storia, in effetti, rappresenta una fonte inesauribile di contenuti, adatti sia a produzioni ad alto budget (film epici, serie TV, ecc.) sia a produzioni a basso costo (programmi televisivi con interviste in studio e filmati d'archivio, siti web, pubblicazioni ecc.). Il grande pubblico è particolarmente attratto dalla storia come tema per l'intrattenimento grazie al suo grande fascino e ai suoi aneddoti avvincenti. Molte tendenze e fenomeni culturali sono strettamente collegati a questa crescente "fame" di storia⁴⁸. Consideriamo, ad esempio, l'estetica dominante di gran parte dell'architettura urbana e turistica, la ricerca dell'autenticità nel turismo odierno e la retorica legata al territorio e alle proprie tradizioni sfruttata nei discorsi pubblici. Tutte queste modalità di consumo della storia sono in costante espansione.

Nel corso del Novecento, la ricerca storica ha conosciuto una notevole e diversificata evoluzione. Sono state poste al passato nuove e rilevanti domande, generando diverse "storie". Per quanto concerne il metodo, c'è stato un significativo ampliamento delle fonti disponibili e

⁴⁷ Secondo il rapporto del 2016 a cura dell'Ufficio Studi dell'Associazione Italiana Editori, il numero di pubblicazioni edite nel 2015 ha avuto un incremento del +6,5%, a fronte di un fatturato che è stato solo +0,5%, in ripresa dopo anni di crisi 19 in Chiara Ottaviano, La 'crisi della storia' e la Public History, Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea n. 1/1 n. s., dicembre 2017, p. 52

⁴⁸ A. Zannini, *Insegnamento della storia e'è public history*, «RIME, Rivista dell'istituto di storia dell'Europa mediterranea», 1 (1), dicembre 2017, p. 123

un vivace dibattito, non ancora terminato, su come catalogarle, analizzarle e interpretarle. Le enormi trasformazioni tecnologiche degli ultimi decenni, che rientrano tra le grandi trasformazioni sociali di portata mondiale, hanno fatto nascere nuove modalità di ricerca e di comunicazione⁴⁹. Sebbene si critichi l'inflazione di notizie imprecise e fuorvianti presenti in Internet, essa rappresenta un chiaro segno del cambiamento in atto: un cambiamento globale che rende impossibile tornare a un circuito comunicativo esclusivamente cartaceo e riservato ad una élite.

La disintermediazione in atto – tra centri di produzione del sapere scientifico e pubblico – costituisce un dato di fatto dal quale la ricerca accademica non può prescindere. In particolare, la storia, che ha vissuto (e tuttora sta vivendo) un progressivo doppio declino: sia della sua considerazione sociale come strumento di formazione morale delle nuove generazioni, sia della sua utilità come strumento di formazione per alcune specifiche professioni, prime tra tutte quelle educative⁵⁰.

George Wesley Johnson, figura chiave nello sviluppo della Public History, già negli anni Ottanta avvertiva la crisi della storia insegnata nelle università e la necessità di un cambiamento. Per far fronte a questa crisi e riavvicinare il mondo accademico alla forte necessità storica della società si proponeva la Public History, che si basava su un'idea in particolare, «the notion of historian as professional»⁵¹.

La Public History è la disciplina che si occupa di presentare e spiegare la storia a un vasto pubblico, composto da persone non esperte e non professioniste nel campo. Questa espressione, traducibile come “storia per il pubblico”, ha cominciato a diffondersi negli Stati Uniti, in generale nel contesto anglosassone, verso la fine degli anni Settanta. Le sue origini sono legate all'emergere della storia sociale e della storia delle donne, con una nuova enfasi posta su identità e gruppi sociali precedentemente trascurati dalle narrazioni storiche tradizionali. Con il tempo, la Public History ha integrato anche le prospettive offerte dalla nuova storia culturale, che valorizza il significato di spazi e luoghi, specialmente in ambienti urbani, e dalla nuova storia politica, che pone l'accento sull'importanza delle biografie e delle esperienze individuali e collettive.

⁴⁹ E. Salvatori, *Digital (Public) History: la nuova strada di una antica disciplina*, «RIME, Rivista dell'istituto di storia dell'Europa mediterranea», 1 (1), dicembre 2017, pp. 57-94.

⁵⁰ G. Bandini, *Manifesto della Public History of Education. Una proposta per connettere ricerca accademica, didattica e memoria sociale in Public History of Education: riflessioni, testimonianze, esperienze*, a cura di G. Bandini e S. Oliviero, Firenze, Firenze University Press, 2019, pp. 41-42

⁵¹ G. Wesley Johnson, *Professionalism: foundation of public history instruction*, «The Public Historian», 9 (3), 1987, pp. 96-110

La struttura concettuale della storia, dopo la rivoluzione delle «Annales», sta vivendo un'ulteriore trasformazione determinata dalla diffusione sempre maggiore della Public History. Questa disciplina, molto nota e utilizzata negli Stati Uniti e in Canada, anche in ambito universitario, ha avuto un percorso molto più lento in Europa. La Public History è ancora vista come una "disciplina fantasma"⁵² e la sua piena accettazione come disciplina accademica richiede ancora tempo. Esiste un forte pregiudizio epistemologico nei confronti della Public History, che la fa considerare una disciplina con minor importanza, una sorta di "parastoria" più vicina agli interessi e le curiosità locali o all'organizzazione di eventi piuttosto che alla rigorosa metodologia storico-scientifica. Il divario tra la Public History e il mondo accademico è ancora profondo, nonostante la crescente richiesta di storia che emerge dal basso, dal territorio e dai non professionisti: «la Public History è la storia vista, ascoltata, letta e interpretata da un ampio pubblico»⁵³. È una storia che, utilizzando anche metodi di trasmissione e presentazione non tradizionali e sviluppando peculiari metodi comunicativi, riesce a raggiungere una diffusione maggiore anche tra il pubblico mantenendo uno spessore e un metodo scientifico. Questa apertura ai non professionisti e a differenti tipi di pubblico espone la Public History a una serie di fraintendimenti o incertezze, mantenendo l'idea che solamente una definita élite di professionisti sia in grado di approcciare in modo scrupoloso le fonti negli archivi. La Public History può, in realtà, fornire un significativo arricchimento della conoscenza storica tradizionale e accademica. La sua base metodologica è quella tradizionale, fondata scientificamente ed epistemologicamente sulle fonti, ma si apre anche a nuovi tipi di documenti, spesso digitali, e amplia notevolmente il suo raggio d'azione. In un certo senso, si tratta di una "storia applicata"⁵⁴, capace di coinvolgere un pubblico vario, anche non specialistico, alla ricerca delle origini storiche locali del proprio territorio.

Oggi, la Public History si presenta come una disciplina estremamente "dilatata"⁵⁵, talvolta in maniera eccessiva: l'apertura dei propri confini è sicuramente una sua peculiarità⁵⁶, ma non può non avere limiti perché il rischio di occuparsi di qualsiasi tema è il suo trattamento superficiale. Il problema è quindi quello di definirne i confini, non frenando la sua ascesa e

⁵² S. Noiret, *La Public History: una disciplina fantasma?*, Memoria e Ricerca, 37, Franco Angeli, 2011, pp. 1-27

⁵³ G. Iurlano, *Recupero e fruizione delle fonti inedite storico-culturali per la Public History* in *Sapere pedagogico e Pratiche educative*, n. 3, 2019, p. 52

⁵⁴ Alla fine degli anni Settanta, negli Stati Uniti si discuteva molto sulla denominazione della nuova disciplina e, inizialmente, fu proposta proprio l'espressione "Applied History" per la sua estensione applicativa. Suale aspetto, cfr. in particolare. M.E. Hancock, *Keeping the Public in Public History*, *The Public Historian*, 26 (4), 2004, pp. 7-10

⁵⁵ G. Iurlano, op. cit. p. 55

⁵⁶ F. Faeta, *Public History, antropologia, fotografia: immagini e uso pubblico della storia*, *rsf, rivista di studi di fotografia*, 5, 2017, p. 52

non modificandone le sue caratteristiche. Deve trattare questioni storiche rilevanti e significative, usando metodologie rigorose e innovazioni interpretative, senza disperdersi in argomenti che potrebbero diluirne l'efficacia. In sintesi, i confini della Public History devono essere definiti in modo da preservare la sua integrità scientifica, garantendo al contempo la capacità di comunicare efficacemente con un pubblico ampio e diversificato. Il public historian deve stabilire un rapporto privilegiato con il territorio, coagulando intorno a sé figure che non sono storici di professione (giornalisti, collezionisti privati, appassionati di storia locale, ecc.). Le potenzialità della Public History sono immense, sia per quanto riguarda la ricerca storica sia in termini di creazione di nuovi posti di lavoro. È necessario sviluppare una visione libera da pregiudizi per comprendere appieno il suo potenziale.

1.4.1 Public History in Italia e la fase “ingenua”

Il primo congresso nazionale di Public History tenutosi a Ravenna nel giugno 2017, organizzato dalla neonata Associazione Italiana di Public History (AIPH), fu anticipato da numerosi articoli e pubblicazioni. In un articolo redatto da Marcello Flores e Stefano Pivato, si osserva: «Con questo appuntamento l'Italia giunge, buon ultima, a partecipare a un dibattito che altrove, in America o in Francia, vanta una tradizione lunga almeno un trentennio»⁵⁷. Difatti, sia la fondazione del National Council for Public History (NCPH) negli Stati Uniti verso la fine degli anni Settanta, sia la pubblicazione del primo numero della rivista dedicata agli emergenti professionisti e studiosi di storia, *The Public Historian*, risalgono a quel periodo.

Dopo la prima Conferenza a Ravenna, durante la quale si istituì ufficialmente l'AIPH, la Public History conobbe un notevole successo sia in termini di partecipazione alle conferenze, sia in termini di dibattito, suscitando consensi ma anche critiche o perplessità, soprattutto da parte del mondo accademico. Questo interesse è stato chiaramente influenzato dal contesto favorevole creatosi in Italia nei decenni precedenti al lancio di questa nuova iniziativa. Noiret ha notato che nel 2011 in Italia c'era un forte interesse nella costruzione e promozione del patrimonio culturale nazionale in occasione del 150° anniversario dell'Unità d'Italia⁵⁸. Di conseguenza, si stavano svolgendo attività che potrebbero essere considerate pratiche di

⁵⁷ C. Ottaviano, *La 'crisi della storia' e la Public History*, RiMe. Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea, n.1 (I), dicembre 2017, p. 42

⁵⁸ S. Noiret, *op. cit.*, pp. 9-35

Public History, anche se non venivano riconosciute come tali. In Italia, infatti, la questione dell'uso pubblico della storia era oggetto di un vivace dibattito, che spesso si sovrapponeva parzialmente all'ambito della Public History. In Italia, c'è, infatti, spesso confusione tra "uso pubblico della storia" e Public History⁵⁹.

Viene da chiedersi, allora, perché è avvenuta solo nel 2017 la fondazione dell'AIPH, se ha imitato solamente ciò che era stato già creato altrove e a cosa può servire. Ormai da tempo in Italia, così come nel resto del mondo, la "crisi della storia"⁶⁰ viene avvertita profondamente dalla società e coinvolge gli storici italiani sia dal punto di vista professionale che sociale⁶¹ e la Public History viene proposta come una risposta ad essa. In Italia, il numero di docenti e ricercatori universitari nelle discipline storiche si è drasticamente ridotto, molto più di quanto avvenuto in altre discipline umanistiche. Anche i luoghi di ricerca, come le sale studio degli archivi storici, una volta affollati di studiosi, sono ora semideserti. Questa crisi si manifesta anche nel ruolo sociale degli storici, che potrebbero vedere la loro voce e la loro expertise marginalizzate o ignorate in un contesto sociale sempre più orientato verso altre discipline o interessi. Negli Stati Uniti, quando fu fondata la NCPH, si affrontavano problemi simili: si assisteva a una marcata riduzione del numero di dottorati in storia a causa della diminuzione dei posti disponibili nelle università, che erano la naturale via di sbocco per i laureati in storia. In Italia, per un lungo periodo che va dal secondo dopoguerra fino almeno agli inizi degli anni Novanta, c'è stato un legame molto stretto tra ricerca storica e dimensione politica dei partiti. Durante questo periodo, la storia è stata spesso utilizzata come strumento per la costruzione delle identità politiche e nazionali e per giustificare posizioni politiche specifiche.

È ampiamente accettato che prima dell'emergere di un diffuso interesse per la Public History in Italia, vi fossero numerose iniziative e pratiche "inconsapevoli" o "ingenui"⁶². Si tratta

⁵⁹ C. De Maria, *Storia locale, didattica della storia e Public History. Alcune considerazioni sul mestiere di storico e sul rapporto con le fonti*, Clionet. Per un senso del tempo e dei luoghi, 2, 2018, p. 3

⁶⁰ M. Ridolfi, *Verso la public history. Fare raccontare storia nel tempo presente*, Opedaletto (Pisa), Pacini editore, 2017 p. 9

⁶¹ Secondo l'elaborazione di Andrea Zannini, *op. cit.*, sulla base delle statistiche fornite da Cineca, dal 2007 al 2015 la diminuzione percentuale è stata del 27,8% per le discipline storiche, del 22,1% per Filosofia, del 21,5% per Geografia, solo del 3,9% per Psicologia e del 7,7% per Pedagogia. In numeri assoluti, sempre nello stesso periodo 2007-2015, i docenti e ricercatori di Storia contemporanea sono passati da 524 a 392, quelli di Storia medievale da 234 a 165 e quelli di storia moderna da 370 a 249. (Zannini, 2016). Da allora la contrazione è proseguita. Più difficile è appurare l'andamento delle iscrizioni e dei laureati in storia. Sappiamo, sempre da Zannini, che nel periodo 2007-2013 a fronte di una flessione generale degli iscritti all'università italiana del 7,3% il calo degli iscritti ai corsi letterari, linguistici, di formazione e politico-sociali è stato del 17,4% in Chiara Ottaviano, *La 'crisi della storia' e la Public History in RiMe. Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea*, n.1 (I), dicembre 2017, p. 42

⁶² L. Bertuccelli, *La Public History in Italia. Metodologie, pratiche, obiettivi in Public History. Discussioni e pratiche* a cura di P. Bertella Farnetti, L. Bertuccelli e A. Botti, Mimesis, Milano-Udine, 2017, pp. 75-96.

principalmente di un campo di attività per la maggior parte informali, difficilmente registrabili. L'Italia vanta una lunga tradizione di istituzioni e associazioni storiche al servizio delle varie comunità locali⁶³. Un esempio emblematico è l'organizzazione diffusa sul territorio delle Deputazioni di Storia Patria, istituti a carattere locale nati principalmente dopo l'unità d'Italia, impegnati nella ricerca sulle fonti locali e regionali. Inoltre, l'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, istituito nel 1935, si è dedicato a promuovere e facilitare gli studi sulla storia dell'Italia dall'epoca preparatoria dell'Unità e dell'Indipendenza fino alla fine della Prima guerra mondiale. Dopo la Seconda guerra mondiale, la rivendicazione sul passato e la memoria è diventata un terreno di scontro significativo, specialmente «dal momento che “la Resistenza italiana fu tra le più politicizzate”»⁶⁴. In questo contesto sono nate diverse associazioni e istituzioni culturali storiche, spesso private, interessante in particolare agli aspetti locali e del proprio territorio. Un esempio rilevante è l'Istituto nazionale per la storia del movimento di Liberazione in Italia (ora Istituto Ferruccio Parri), fondato nel 1949 e composto da una rete di istituti distribuiti in tutto il paese, dedicati alla raccolta e alla conservazione dei documenti sulla Resistenza, diventando uno dei principali istituti di ricerca di storia contemporanea in Italia, e può essere considerato un precursore della Public History. Questo perché è diffuso capillarmente sul territorio nazionale, coinvolge costantemente le testimonianze viventi e, soprattutto, include il pubblico in tutte le fasi della ricerca storica, dalla raccolta delle fonti alla divulgazione. Questi istituti hanno svolto un ruolo significativo sia nella ricerca e nella riflessione storiografica, sia nella realizzazione di eventi, mostre e progetti didattici in stretta collaborazione con le scuole, «dalle quali traevano non di rado parte del loro personale, sotto forma di insegnanti comandati presso gli Istituti stessi»⁶⁵. Le attività didattiche e divulgative, specialmente attraverso il portale Novecento.org, ideato e diretto inizialmente da Antonino Criscione, insegnante comandato presso la sede milanese, sono particolarmente interessanti. «Questo tipo di attività, articolata anche negli istituti decentrati, è stata molto precocemente ed è tuttora uno dei pochi casi in cui si congiungono pratiche di Public History con una specifica attenzione alla didattica»⁶⁶.

⁶³ S. Noiret, *An Overview of Public History: no longer a field without a name* in *International Public History*, Vol. 2, 2019, p. 4

⁶⁴ L. Secci, *Le sfide della Public History. Tra pratica, disciplina storica e funzione civile*, tesi di laurea magistrale in Storia d'Europa, Università di Pavia, a.a. 2019/2020, p.94

⁶⁵ L. Tomassini, R. Biscioni, *Antecedenti, origini e tratti caratterizzanti della Public History in Italia* in *Public History of Education: riflessioni, testimonianze, esperienze*, a cura di G. Bandini e S. Oliviero, Firenze, Firenze University Press, 2019, p. 8

⁶⁶ *Ibidem*

Tra le pratiche “ingenuae” si devono considerare tutte quelle legate al patrimonio culturale del nostro paese. Partendo dal riconoscimento del fatto che il patrimonio culturale italiano è considerato il più ricco al mondo secondo l’UNESCO, si è iniziato a considerare l’importanza metodologica di questa nozione e i suoi effetti sulla Public History o “storia applicata”⁶⁷. In Italia, la costruzione di un sistema per la protezione, la tutela e la valorizzazione dei beni culturali ha una storia molto ampia, ma ha ricevuto un impulso significativo dalla creazione del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali nel 1974⁶⁸. Tuttavia, già prima di questa data, la rete di istituti culturali (come le soprintendenze, i musei, le biblioteche e gli archivi) era ampiamente sviluppata, con una lunga tradizione e un apparato organizzativo e normativo consolidato. Questo ha contribuito a creare una base solida per l’attenzione e la cura del patrimonio a livello locale, così come per la presenza sul territorio di operatori culturali legati all’approccio storico. Inoltre, «L’istituzione delle Regioni ha portato ad un ulteriore arricchimento delle attività sui territori, con progetti regionali di valorizzazione e tutela del patrimonio, su cui si sono innestate molte pratiche di ricostruzione e valorizzazione sul piano storico»⁶⁹.

1.4.2 Storia, scuola e Public History

Il legame tra passato e presente, sebbene spesso non percepito, influisce su molti aspetti della nostra vita quotidiana. La storia, anche quando non ne siamo consapevoli, è parte integrante del nostro presente in molteplici e variegate forme. È compito dell’educazione storica far emergere questa connessione. Se un certo approccio alla storia è stato percepito solo come un obbligo formativo e un peso di cui liberarsi, quale tipo di storia ci serve veramente? Nelle professioni educative e di assistenza, ovvero in tutte quelle attività lavorative che implicano una relazione con gli altri, può essere estremamente utile una competenza che si fonda sul passato, che aiuti a riscoprire i collegamenti e le differenze con esso⁷⁰. La Public History si presta in modo eccellente a essere utilizzata con pubblici specializzati, come insegnanti e

⁶⁷ A. Torre, *Public History e Patrimoine: due casi di storia applicata*, «Quaderni Storici», 3, 2015, pp. 636-644

⁶⁸ Il nome era inizialmente Ministero per i beni culturali e l’ambiente nel decreto istitutivo del 14 dicembre 1974; venne trasformato in Ministero per i beni culturali e ambientali con la conversione in legge nel gennaio 1975.

⁶⁹ L. Tomassini, R. Biscioni, *op. cit.*, p. 5

⁷⁰ M. A. Vinovskis, *Using Knowledge of the Past to Improve Education Today: US Education History and Policy-Making*, «Paedagogica Historica», 51 (1-2), 2015, pp. 30-44.

dirigenti scolastici⁷¹. È fondamentale creare le condizioni per un dialogo e una collaborazione tra storia e società. La storia è uno strumento di conoscenza intellettuale che non deve essere riservato a un gruppo ristretto di esperti. Questo non significa contrapporre le esperienze pratiche alla ricerca accademica, ma evidenziare la necessità di un'interazione, di una relazione culturale che permetta di valorizzare la conoscenza storica, mantenendo elevati standard di ricerca in contesti comunicativi e dialogici accessibili a un pubblico ampio o a gruppi specifici. Le attività di Public History of Education⁷² hanno una stretta affinità con l'insegnamento e il mondo scolastico, potendo contribuire in modo significativo a migliorare l'apprendimento e a promuovere cambiamenti culturali nel territorio circostante.

Ormai, per la maggior parte delle persone, la storia viene insegnata male e poco nelle scuole. Solo una minoranza, composta dalle frange più attente del corpo docente interessate alle trasformazioni della didattica e dai pochi studiosi universitari che si occupano di didattica della storia, ha sottolineato che molte di queste carenze sono in realtà da attribuire a un cambiamento nello statuto epistemologico della storia come materia scolastica. «Smarrito il suo compito plurisecolare di insegnare al popolo da dove veniva e dove doveva andare, la storia 'insegnata' doveva (deve) trovarsi una nuova missione, una nuova ragion d'essere»⁷³. Questa crisi dell'utilità della storia scolastica si è riflessa in una crisi dei metodi di insegnamento di questa disciplina, i quali erano tradizionalmente associati a una serie di pratiche didattiche cristallizzate nel tempo: la lezione frontale e la rilevanza centrale del manuale che rappresentava la rigidità del canone scolastico, lo studio basato sulla memoria mnemonica e le interrogazioni orali. Più di ogni altra materia, il successo scolastico era misurato dalla capacità dello studente di conformarsi al libro di testo e alla sua interpretazione ufficiale, che rifletteva quella del docente. Non a caso, i libri di storia utilizzati nelle scuole superiori erano tra i testi più politicizzati: essi incarnavano, più di qualsiasi altro, l'orientamento culturale del docente che li adottava, fungendo in qualche modo da manifesto politico. In aggiunta a ciò, c'è la tendenza dei millenials e della gen-Z a sostituire spesso le spiegazioni storiche del docente con l'uso del web, il che, se da un lato espande notevolmente le conoscenze, dall'altro rischia di confondere, perché è complicato distinguere la qualità dei contenuti online. «Come ha giustamente sottolineato Serge Noiret (2005), la rete schiaccia la

⁷¹ G. Bandini, *Educational Memories and Public History: A Necessary Meeting*, in *School Memories. New Trends in the History of Education* a cura di C. Yanes-Cabrera, J. Meda e A. Viñao, Springer International Publishing, Svizzera, 2017, pp. 143-155.

⁷² G. Bandini, *Manifesto della Public History of Education. Una proposta per connettere ricerca accademica, didattica e memoria sociale* in *Public History of Education: riflessioni, testimonianze, esperienze*, a cura di G. Bandini e S. Oliviero, Firenze, Firenze University Press, 2019

⁷³ A. Zannini, *op. cit.*, p. 121

storia contemporanea sulla memoria e riempie lo spazio virtuale di siti amatoriali e divulgativi di un uso pubblico continuo della storia, di qualità difficile da decifrare senza l'uso di un metodo critico adattato ad internet»⁷⁴.

Una lezione di storia, indipendentemente dal livello scolastico, dovrebbe fondarsi su una serie di principi validi per studenti di tutte le età. Innanzitutto, deve essere aggiornata nei contenuti, in linea con le scoperte della ricerca storica in corso e deve anche tener conto delle indicazioni ministeriali che definiscono il percorso di apprendimento dagli anni iniziali fino alla maturità. Ma soprattutto, dovrebbe adottare pratiche didattiche inclusive e creative, capaci di motivare gli studenti e agevolare il processo di apprendimento. Inoltre, una volta che la storia viene considerata superflua e obsoleta, si aprono le porte a comportamenti irrazionali, come la ricerca di rifugio in un passato nostalgico, un meccanismo di difesa in un'epoca caratterizzata da ritmi frenetici e sconvolgimenti storici. È compito dello Stato-nazione preservare la memoria pubblica e privata: musei, archivi, biblioteche e Internet diventano strumenti organizzati per raccogliere la memoria destinata all'oblio, dove tutto viene conservato ma allo stesso tempo trascurato e dimenticato. Come conseguenza, il passato perde la sua importanza vitale sia per l'individuo che per la collettività, che smette di trasmettere il suo significato e valore alle generazioni future. In questo contesto, diventa evidente che l'insegnamento della storia a scuola rappresenta un'opportunità quasi unica per promuovere un atteggiamento curioso e critico nei confronti del tempo e del passato.

Un altro aspetto culturale epocale su cui lo studio della storia può influire è l'individualismo.

Come ha ampiamente dimostrato il filosofo francese Gilles Lipovetsky attualmente, la società dei consumi conduce decisamente verso l'affermazione di sé da parte dei singoli, con il conseguente indebolimento dei legami sociali. In questo modo, l'autoaffermazione di sé risulta non solo vuota, ma anche fine a sé stessa e in ultima analisi nociva all'individuo e alla collettività, oltre che al pianeta intero. Anche quello che Lipovetsky definisce il «neo-individualismo» o «individualismo di seconda generazione» sta, infatti, finendo drammaticamente il suo tempo, tra minacce ambientali sempre più incombenti e crisi delle democrazie, anche in Occidente, che si sentiva sino a pochi decenni fa al riparo da possibili derive populiste o autoritarie⁷⁵.

⁷⁴ G. Iurlano, *op. cit.*, p. 56

⁷⁵ P. Bianchini, M. Peiretti, P. Vagliani, *Progettare e realizzare percorsi didattici di Storia della scuola per la primaria con la Public History in La Public History tra scuola, università e territorio. Una introduzione operativa* a cura di G. Bandini, P. Bianchini, F. Borruso, M. Brunelli, S. Oliviero, Firenze, Firenze University Press, 2022, p. 40

Le radici dell'individualismo sono molteplici e presenta diversi aspetti politici, psicologici, economici e culturali. Certamente, una delle conseguenze più evidenti dell'individualismo è l'incapacità di provare empatia verso gli altri. Questa mancanza impedisce all'individuo postmoderno di comprendere le esperienze e le emozioni altrui, minando le sue capacità relazionali e limitando la sua crescita emotiva e sociale. Questa incapacità di provare empatia rende difficile anche per gli adulti trasmettere questa importante abilità alle giovani generazioni. Di conseguenza, i giovani di oggi hanno poche opportunità per imparare a comprendere le esperienze e le emozioni degli altri. In questo contesto, lo studio della storia può almeno parzialmente colmare questa lacuna. Per ricostruire gli eventi del passato, è necessario non solo padroneggiare i metodi della ricerca storica, ma anche essere in grado di immedesimarsi nelle persone e nelle vicende analizzate. L'empatia in ambito storiografico è utile per comprendere le motivazioni del passato senza emettere condanne o assoluzioni, ma piuttosto per coglierne il significato. Per essere dei buoni storici è essenziale essere capaci di stabilire un forte legame emotivo con gli individui e gli eventi del passato, comprendendone appieno le ragioni e le scelte.

La storia dell'educazione, e in particolare l'approccio interpretativo offerto dalla Public History a questa disciplina, nota come Public History of Education (PHE), può essere estremamente preziosa per sviluppare ipotesi di percorsi educativi innovativi. La PHE può sostenere e promuovere la creazione di sinergie tra le istituzioni scolastiche e il contesto locale, ad esempio attraverso la raccolta e la condivisione delle memorie individuali legate all'educazione, alla scuola e all'infanzia. Un'indagine sulle memorie individuali può coinvolgere attivamente la comunità locale, e soprattutto sia gli studenti che i testimoni, che diventano protagonisti nella fase di progettazione e raccolta delle testimonianze: la comunità è, così, «motore e allo stesso tempo destinataria dell'iniziativa»⁷⁶.

Gli studenti sarebbero coinvolti infatti direttamente nella raccolta e nell'elaborazione delle fonti orali, preceduta dalla progettazione dello strumento di raccolta, maturando peraltro competenze specifiche sulle fonti e più in generale lo sviluppo del pensiero critico. Allo stesso tempo i testimoni condividerebbero i loro ricordi già consapevoli del fine divulgativo della ricerca. Nella seconda fase sarà invece protagonista la condivisione delle testimonianze attraverso eventi pubblici in cui i testimoni e gli studenti potranno dare conto del lavoro svolto

⁷⁶ S. Oliviero, Scuola, didattica e territorio: come rivitalizzare il rapporto con il contesto locale in *La Public History tra scuola, università e territorio. Una introduzione operativa* a cura di G. Bandini, P. Bianchini, F. Borruso, M. Brunelli, S. Oliviero, Firenze, Firenze University Press, 2022, p. 25

con proiezioni video e discussioni partecipate dagli altri cittadini sulle fonti stesse, per integrare dunque i singoli ricordi con nuove testimonianze⁷⁷.

In definitiva, un progetto del genere potrebbe arricchire notevolmente la comunità locale, offrendo un percorso lineare e realizzabile che rafforza l'identità collettiva. Naturalmente, questo tipo di iniziativa può essere adattato e personalizzato per soddisfare le esigenze di diverse fasce d'età.

1.4.3 Fotografia e Public History

L'infinita complessità dell'arte fotografica è stata limitata dalla rigidità delle categorie disciplinari, dall'approccio unidirezionale degli esperti, e dalle restrizioni dell'ambiente accademico e delle riviste specializzate. Tuttavia, è questa caratteristica che avvicina la fotografia a una prospettiva transdisciplinare e, di conseguenza, ad una disciplina come la Public History, che si inserisce quasi naturalmente nel mondo della fotografia.

In Italia, anche da parte del mondo accademico, la fotografia ha ricevuto attenzione con evidente ritardo storico. Oggi, le occasioni di ricerca e attenzione scientifica provengono dalle più diverse aree disciplinari – le scienze sociali, la storia, la storia dell'arte, i media e visual studies, il cinema – trovando un punto di riferimento e un nodo di connessione che fuoriesce dal territorio universitario intercettando culture, professioni e pratiche molto distanti tra loro⁷⁸.

La fotografia, essendo un medium e una tecnologia fondamentale per la rappresentazione e la riproduzione del reale, è stata a lungo considerata un elemento marginale, addirittura scomodo, nel almeno per tutto il Novecento, mentre oggi vive una nuova centralità, grazie soprattutto allo sviluppo del mondo digitale. Nonostante sia un mezzo di comunicazione pervasivo, presente ovunque nei contesti pubblici e privati, e radicato nell'Occidente moderno come parte dell'archeologia dei media, la fotografia ha spesso ricevuto una scarsa attenzione nella ricerca sui consumi culturali. Essa è stata trascurata sia dalla storiografia tradizionale che dalle scienze sociali, considerata un soggetto periferico da indagare. Tuttavia, la fotografia è sempre stata parte integrante della vita quotidiana e delle relazioni sociali, fungendo da testimone silente e riempiendo la memoria di significato attraverso la sua capacità di creare collegamenti tra passato e presente. Questo è dovuto alla sua natura di

⁷⁷ *Ibidem*

⁷⁸ G. Fiorentino, *Public History e fotografia: una sfida complessa*, RSF. Rivista di studi di fotografia, n. 5, Firenze University Press, 2017, p. 67

medium trasparente⁷⁹ e indiziale⁸⁰. La fotografia, sin dai suoi primi giorni, ha rappresentato un nuovo oggetto antropologicamente significativo, capace di plasmare la vita quotidiana e le dinamiche sociali, influenzando di fatto il corso della storia⁸¹. Tuttavia, nonostante gli approcci storiografici, in particolare quelli aperti e pluralistici come quelli delle *Annales*, che hanno sottolineato l'importanza di considerare la fotografia come fonte primaria, essa è stata spesso relegata a un ruolo marginale e decorativo nella narrazione storica. Solo di recente si è iniziato a interpretare la fotografia come una fonte autonoma e significativa, un mezzo narrativo ed espressivo che si è fatto carico delle sfide poste dalla trasformazione visuale e digitale della società contemporanea. L'abbondanza e l'accessibilità delle immagini digitali, insieme al riemergere di vasti archivi fotografici del Novecento, hanno sollevato questioni irrisolte per diversi campi scientifici riguardanti il ruolo e la valenza della fotografia come fonte di conoscenza. Questo fenomeno ha portato alla luce memorie individuali e collettive, pubbliche e private, attraverso il filtro del web, aprendo la porta a una serie di interrogativi riguardanti l'inconscio dei media e le molteplici storie che possono essere ricostruite e raccontate attraverso di esse.

La fotografia in quanto oggetto semioticamente difficile da controllare, ma dalla grande vitalità sociale, tra passato analogico e presente digitale, attraversa e connette campi, saperi, competenze distanti tra loro, interroga sulle partizioni classiche e l'organizzazione tradizionale disciplinare, discute il modello enciclopedico fondato ancora sui presupposti gutenberghiani mettendoli in discussione. Il medium fotografico per sua natura apre immediatamente allo sguardo attivo dello spettatore, connette istantaneamente passato e presente, la sfera razionale con la presa emotiva, ricerca e divulgazione⁸².

Come si diceva nel capitolo precedente (1.3.2), per molti, la storia può sembrare una materia complessa, talvolta così distante da sembrare quasi irraggiungibile nella sua verità. Tuttavia, se riusciamo a restituire alla storia la sua complessità e la sua varietà di sfaccettature, possiamo renderla più accessibile e umana. E quale fonte, se non la fotografia, è la più adatta per compiere questa impresa. Essa cattura un momento della storia e lo restituisce in modo apparentemente oggettivo, offrendo la sensazione di poter osservare direttamente gli eventi del passato mentre si svolgono. Per coloro che si occupano di Public History, la fotografia

⁷⁹ J. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini e Associati, 2002

⁸⁰ R. Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Parigi, Gallimard-Seuil, 1980; trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980

⁸¹ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 17-56

⁸² G. Fiorentino, *op. cit.*, p. 66

rappresenta un elemento essenziale per costruire e diffondere narrazioni storiche. Tuttavia, è importante prestare attenzione al valore attribuito alle fonti fotografiche. In un'epoca in cui la storia può essere distorta da tendenze relativiste superficiali, che favoriscono l'emergere di ciò che viene sempre più spesso definito come "post-verità", in cui la fotografia viene coinvolta, ci si chiede come possa avvicinarsi ad un pubblico sempre maggiore, magari sfruttando proprio le peculiarità del medium fotografico. Per coinvolgere un pubblico vasto e diversificato nella narrazione storica e distoglierlo dai meccanismi nocivi, la storia deve adottare approcci che favoriscano l'interesse e l'empatia nei confronti dei fatti raccontati. Uno dei modi più efficaci per raggiungere questo obiettivo è attraverso l'utilizzo della fotografia. Sviluppare una relazione emotiva tra il pubblico e il materiale storico richiede una base filosofica e metodologica solida, ma è sicuramente una pratica realizzabile. Tuttavia, è importante riconoscere che la fotografia è una fonte ambigua, perché sembra sempre mostrare una verità incontrovertibile ed il per un fruitore superficiale rappresenterà sempre un dato di realtà. Perciò, prima di intraprendere azioni pratiche, è fondamentale comprendere la complessità e l'ambiguità dell'immagine fotografica.

La fotografia svolge due funzioni principali: una rappresentazionale e una costruttiva. Attraverso la rappresentazione, ci presenta immagini che percepiamo come una riproduzione fedele della realtà. Tuttavia, attraverso la funzione costruttiva, la fotografia ci permette di conoscere realtà di cui non abbiamo avuto esperienza diretta. Queste due funzioni si riflettono in modo ambiguo nelle scelte fatte dal fotografo, ad esempio nella selezione di una certa inquadratura rispetto ad un'altra. Perché mostrare solo una parte della realtà e non fornirci una visione più ampia? In molti casi, l'immagine non solo rappresenta la realtà, ma la costruisce attivamente, influenzando la percezione e l'interpretazione del mondo.

Le manipolazioni di un'immagine possono avvenire in diversi momenti, dal momento dello scatto, quando il fotografo decide cosa e come fotografare, fino all'editing, che oggi avviene digitalmente ma che in passato avveniva tramite processi chimici. Questi processi consentono manipolazioni e falsificazioni vere e proprie. Tuttavia, anche quando un'immagine è stata manipolata, essa continua a fornire un'immagine del tempo in cui è stata scattata.

Il potere della fotografia risiede nel suo essere un racconto non solo del passato, ma anche del presente e persino del futuro. È affascinante pensare che in una fotografia storica si possano leggere non solo le condizioni del progresso passato, ma anche quelle del futuro del nostro territorio.

La fotografia è anche un momento di oggettivazione del presente che viene catturato in una tappa del suo progredire. È un frame preceduto da qualcosa e seguito da qualcos'altro che qualcuno, per una ragione spesso non esplicitata, ha cristallizzato in una immagine. E qui, in questa immagine c'è una sovrabbondanza di senso⁸³.

La fotografia si distingue dalle altre forme di immagine per la sua facilità di realizzazione e riproduzione, il che ha portato alla creazione di un numero impressionante di foto amatoriali che narrano le vite, i successi, le speranze e le paure di miliardi di persone. Ogniuno di questi archivi privati, se resi accessibili, ci permetterà di esplorare sempre di più la dimensione umana della storia. Negli archivi familiari si trovano moltissime fotografie che, sebbene per alcuni siano solo ricordi cari, rappresentano per uno storico, in particolare un public historian, fonti indispensabili per la ricerca, mettendolo in relazione con la comunità ed il territorio.

«Siamo, però, portati ad osservare e leggere le immagini private e personali quasi in modo istintivo, e ciò comporta un problema nel lavoro dello storico che, al contrario, deve riuscire a creare una distanza emotiva, indispensabile per avere una visione critica della fonte»⁸⁴. Tuttavia, questo coinvolgimento emotivo diventa cruciale, come già detto, nella Public History, sia per lo storico, che deve narrare la ricerca con rigore scientifico, sia per il pubblico, che troverà più accessibile. Senza dubbio, il fotografo, sia esso professionista o amatore, fornisce allo storico materiale prezioso per comprendere la storia.

Se la fotografia non rappresenta solo ciò che esiste oggettivamente, ma anche la visione soggettiva di un individuo, come può lo storico affidarsi a questa fonte? Nella prospettiva della Public History, il rapporto con le fonti e la loro analisi deve essere multilivello, proprio come avviene nella fotografia, dove lo sfondo può raccontare storie altrettanto significative di ciò che appare in primo piano. La Public History deve essere in grado di cogliere questi elementi per costruire una narrazione che stimoli diverse interpretazioni, così da coinvolgere le diverse sensibilità di un pubblico variegato. La fotografia si distingue come una fonte privilegiata per la Public History anche per la sua facilità d'uso. A differenza di un film o di un documentario, una volta stampata, la fotografia si manifesta nella sua fisicità. Come scrive Susan Sontag, ogni fotografia può diventare un piccolo oggetto e, di conseguenza, può essere utilizzata in modi molto più flessibili per la "messa in scena", diventando essa stessa un medium. La fotografia offre molteplici modalità di fruizione: può essere stampata in un libro,

⁸³ E. Betti (a cura di), *Fotografia, musei e patrimonio: uno sguardo integrato tra pubblico e privato. Intervista a Roberto Grandi* in Clionet. Per un senso del tempo e dei luoghi, n. 2, anno 2018, p. 21

⁸⁴ A. Mignemi, *Un cammino accidentato: fonti documentali, fotografie e scrittura nella pratica della Public History* in RSF. Rivista di studi di fotografia, n. 5, Firenze, Firenze University Press 2017, p. 11

incorniciata, esposta su un pannello, ingrandita fino a diventare un poster o resa disponibile ai visitatori di una mostra che desiderano portarla via come ricordo. A differenza di altre forme di media, non ha un tempo prestabilito per essere osservata; esiste al di fuori del tempo e ogni fruitore può decidere autonomamente quanto tempo dedicarle senza compromettere la comprensione, cosa che non è possibile con film, documentari o musica. Se desideriamo che la fotografia venga considerata dal pubblico come una rappresentazione autentica della realtà, una volta individuata un'immagine di interesse, è necessario intraprendere una nuova ricerca sulla fonte stessa. Questo comporta l'indagine e la verifica di chi ha scattato la foto, in quale contesto, con quale scopo. Per farlo, dobbiamo confrontarci con altre fonti che possono confermare o confutare il valore di "verità" dell'immagine. Come anticipato, si può affermare che l'azione di un fotografo nel creare un'immagine e, di conseguenza, una fonte, tranne in casi eccezionali, sia influenzata non solo dalla sua soggettività, ma anche da fattori estetici, politici e culturali legati al tempo e al luogo in cui vive. Dalla scelta del soggetto all'inquadratura, dalla trasformazione del negativo in stampa all'editing digitale, ogni fotografia riflette una contaminazione a cui il fotografo non è immune. L'utilizzo di una fonte fotografica che non rappresenta fedelmente la realtà non costituisce necessariamente un problema per il public historian, purché sia consapevole di ciò e chiarisca al proprio pubblico che ciò che sta osservando non è una rappresentazione esatta di un evento storico, ma piuttosto una visione parziale e soggettiva. Tuttavia, è fondamentale che lo storico costruisca un contesto adeguato che motivi e spieghi il valore dell'immagine che sta utilizzando. Non sto affatto suggerendo la possibilità di manipolare la storia attraverso immagini modificate, false o fuorvianti; spero e credo che questo sia chiaro. Voglio semplicemente sottolineare che la fotografia è un potente strumento narrativo che gli storici dovrebbero sfruttare al massimo, purché svolgano il proprio lavoro in modo accurato. Non dobbiamo temere le fonti, ma è essenziale saperle gestire e interpretare correttamente. Come abbiamo già detto, i fatti storici non si raccontano da soli; è il compito dello storico inserirli in una narrazione coerente.

Uno storico, soprattutto nella disciplina della Public History, ha come obiettivo quello di raggiungere un pubblico il più vasto possibile, che potrebbe essere o non essere interessato a ciò che gli sta raccontando. Attrarre l'attenzione senza richiedere uno sforzo mentale retroattivo verso il passato, ma mostrando il presente è un metodo efficace per coinvolgere non solo gli studenti, ma anche un pubblico adulto che potrebbe essere restio ad apprendere e la fotografia è uno strumento prezioso per raggiungere questo obiettivo.

Questa certezza mi si rafforza leggendo le parole di Walter Benjamin: — Nonostante l'abilità del fotografo, nonostante il calcolo nell'atteggiamento del suo modello, l'osservatore sente il bisogno irresistibile di cercare nell'immagine quella scintilla magari minima di caso, di hic et nunc, con cui la realtà ha folgorato il carattere dell'immagine, il bisogno di cercare il luogo invisibile in cui, nell'essere in un certo modo di quell'attimo lontano si annida ancora oggi il futuro, e con tanta eloquenza che noi, guardandoci indietro, siamo ancora in grado di scoprirlo. — In poche righe trovo una sorprendente connessione tra il pensiero di Benjamin e quello di Dilthey. Quella scintilla, quell'hic et nunc che lo spettatore cerca nella fotografia non è forse l'Erlebnis, l'esperienza vissuta, quell'attimo in cui ancora oggi si annida il futuro, un flusso connesso temporalmente in senso retrospettivo e proiettivo⁸⁵?

Per lo storico, un'immagine rappresenta un documento, una fonte da cui estrarre informazioni utili per avanzare nella propria ricerca scientifica. Sebbene per lo storico la fotografia rifletta la realtà storica, anche se non in modo ingenuamente meccanico, per un narratore, essa ha un significato ancora più profondo. Come affermava Eco, il romanzo storico deve basarsi su una conoscenza approfondita del periodo per poter creare una narrazione plausibile. La narrazione tiene in considerazione la documentazione fotografica, ma si focalizza maggiormente sulle sue lacune, ambiguità e margini. Pertanto, se desidero utilizzare un'immagine per costruire una narrazione credibile per vari tipi di pubblico, è indispensabile studiare attentamente il complesso contesto a cui quell'immagine si riferisce, al fine di ricavarne un senso realistico. La Public History opera proprio su questo sottile confine del verosimile, espandendo ciò che una foto presenta in modo semplicemente denotativo per esplorare un ambito più connotativo. Ad esempio, chi possiede una conoscenza adeguata può raccontare la storia di un territorio partendo da un'immagine fotografica, riuscendo a creare e proporre narrazioni verosimili e affascinanti. Questa pratica implica che ogni volta che qualcuno, che ha partecipato e assistito a questa narrazione, passerà davanti a quella foto, il racconto che trasforma e amplia la percezione ingenua dell'immagine riaffiorerà. È fondamentale comprendere che i vari livelli di interpretazione e lettura che possono essere ricavati da una foto, se supportati da una conoscenza adeguata, non sono semplici esercizi di fantasia, ma possono rientrare nell'ambito della Public History. Questo include approfondimenti e dialoghi con gli spazi e i luoghi rappresentati. Non è solo il compito dello storico della fotografia, che potrebbe essere interessato al valore dell'immagine nella storia della fotografia stessa, né dello storico che ne enfatizza l'aspetto documentale. Combinando queste due prospettive con altre possibili chiavi

⁸⁵ M. Scanagatta, *Public History e diffusione sociale della storia: la fotografia come fonte privilegiata* in RSF. Rivista di studi di fotografia, n. 5, Firenze, Firenze University Press 2017, p. 47

di lettura, possono nascere progetti interessanti. Partire da una fotografia per creare un ricco storytelling e ancorare la narrazione ai territori e alle peculiarità spaziali può rappresentare un approccio efficace.

Importante è rendere le persone consapevoli che una immagine racconta molte più cose di quelle che percepiamo ad una prima visione. Questa consapevolezza aiuta le persone a pensare che la visione di una immagine presuppone un processo critico e se veniamo formati a questa modalità di fruizione critica la ricaduta è sicuramente positiva per la società. Soprattutto oggi quando la facilità di scattare fotografie ne ha banalizzato la pratica, erodendo una parte del loro spessore semantico. È necessario, senza pensare di tornare al dominio dell'analogico o del pre-digitale, domandarsi in che cosa può oggi consistere dare un senso pieno all'atto del fotografare⁸⁶.

1.5 La fotografia per raccontare il territorio

Il concetto di territorio si articola in due aspetti fondamentali. Uno è legato alla gestione delle risorse naturali e alla produzione di beni, considerando le condizioni economiche, tecniche e sociali coinvolte nella produzione. Questo primo aspetto si riflette nell'identità spaziale sentita dagli abitanti del territorio. Il secondo aspetto riguarda il controllo e la gestione degli ambienti geografici e delle loro risorse, nonché la struttura sociale della comunità e le interazioni con altre entità, situandosi principalmente nel contesto istituzionale⁸⁷. Entrambi gli aspetti del territorio si sviluppano, si definiscono e si modificano nel corso del tempo. Strettamente intrecciate e sovrapposte, queste dimensioni finiscono per intersecarsi, perché «come chiedeva retoricamente Fernand Braudel, "che cos'è una civiltà se non una sistemazione antica di una certa umanità all'interno di un certo spazio?"»⁸⁸. La caratteristica fondamentale del territorio è la sua spazialità: è nello spazio che si manifesta la formazione di una società e le sue evoluzioni; essa si struttura e si trasforma in relazione allo spazio circostante. Di conseguenza, è nello spazio che si possono trovare i segni della storia⁸⁹. I segni posti nello spazio fissano punti di riferimento per eventi ed esperienze passati, trasmettendoli agli

⁸⁶ E. Betti, *op. cit.*, p. 22

⁸⁷ M. Roncayolo, *Territorio*, in *Enciclopedia Einaudi*, XIV, Torino 1981, pp. 218-244, in particolare p. 230

⁸⁸ R. Salvarani, *Il paesaggio come fonte per la storia del territorio: l'uso della fotografia aerea in Le terre dei folli: 150 anni di fotografia aerea per conoscere e contenere il consumo del territorio* a cura di M. A. Crippa, F. Zanzottera e M. F. Boemi, Acherdo, 2008, p. 2

⁸⁹ P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003, pp. 207-215

abitanti del territorio, ai visitatori e agli altri membri della società che interagiscono con il territorio e la sua comunità.

L'approccio alla storia locale è fondamentale per comprendere le fasi e le modalità di formazione di un territorio, nonché le sue interconnessioni con altri territori e le dinamiche esterne che lo influenzano. Questo metodo implica un uso approfondito e diversificato delle fonti, spesso attraverso un approccio interdisciplinare. Se le delimitazioni di un territorio, che siano rigide o più sfumate, si consolidano nel corso del tempo in relazione alle sue componenti naturali e istituzionali, l'identità e la specificità di quel territorio si delineano e si ricostruiscono attraverso le sue vicende storiche: «la chiave per l'individuazione della specificità di un territorio – che è espressione dell'identità della comunità che l'ha creato come tale – è la ricerca storica sulle origini e sui mutamenti organizzativi della comunità stessa»⁹⁰. Nella ricerca storica, una fonte è qualunque cosa che fornisca dati o informazioni su un evento o fenomeno avvenuto nel passato. Si può considerare la storia locale come lo studio degli ambiti particolari, del territorio, con un'attenzione alla spazialità degli eventi e dei fenomeni, e come un approccio per affrontare in modo dettagliato e quotidiano le grandi questioni storiche. Tuttavia, è possibile individuare modalità specifiche nell'uso e nell'analisi delle fonti per la storia locale. Nonostante l'indagine sia circoscritta, non implica necessariamente l'uso di fonti diverse rispetto a quelle impiegate nella ricerca storica generale, ma piuttosto un loro uso con orientamento differente. Quando l'oggetto di studio sono gli aspetti spaziali di eventi e fenomeni, il rapporto tra la comunità locale e le realtà esterne, i cambiamenti significativi avvenuti in un'area specifica, allora le informazioni vengono cercate, interpretate e connesse con questa prospettiva. Questo approccio si distingue strutturalmente da quello della storia generale.

Inoltre, l'approccio locale, ricorrendo alla microscala, si è caratterizzato nella prassi storiografica recente per una stretta aderenza alle fonti e per la possibilità di "usare" una elevata quantità di dati, anche minimi, ricavati da un gran numero di documenti. Tutto ciò ha portato all'attenzione degli studiosi e degli addetti ai lavori archivi locali prima in gran parte tralasciati: raccolte comunali, parrocchiali, monastiche, private, consortili, che, insieme con gli archivi di stato, le grandi raccolte nazionali e le edizioni di documenti, costituiscono oggi a pieno titolo la base di qualsiasi indagine locale.⁹¹

⁹⁰ R. Salvarani, *op.cit.*, p. 5

⁹¹ *Ivi*, p. 6

La natura interdisciplinare della ricerca locale ha reso essenziale l'incrocio di fonti di diverso tipo, utilizzando criteri omogenei e replicabili in diverse situazioni. Tuttavia, per evitare il rischio di superficialità, lo storico locale si trova oggi a navigare attraverso settori diversi e a sviluppare competenze nell'utilizzo e nella razionalizzazione delle informazioni provenienti da fonti eterogenee e, tra queste, la fotografia riveste un ruolo fondamentale.

Nel corso della storia, la fotografia ha acquisito un ruolo imprescindibile nel contesto della comprensione del territorio e delle sue trasformazioni, grazie alla sua capacità di interagire con altri linguaggi.

Luisa Bonasio, riprendendo l'analisi di Norberg-Schulz, afferma che la totalità unificatrice di un luogo è data da tre elementi: memoria, orientamento e identificazione. "Perché il luogo possa essere usato nel senso che il termine comporta, la memoria è uno dei presupposti più importanti"⁹².

Le immagini fotografiche, interrogando i vari aspetti del territorio, diventano un mezzo attraverso il quale osservare e, di conseguenza, vedere la realtà. «Come sottolineato da Berque "il paesaggio è un punto di vista, lo sguardo che noi riponiamo su di esso. La realtà con cui ci confrontiamo è un'interpretazione e ciò che percepiamo come paesaggio dipende dal nostro punto di vista e dal contesto."»⁹³ La fotografia permette di evidenziare immediatamente le dinamiche che definiscono e rappresentano un territorio. Essendo una riproduzione fedele della realtà, è cruciale interrogarla confrontandola con altre fonti e confrontando foto del territorio scattate in epoche diverse. Questo approccio può rivelarsi utile nel ricostruire le fasi storiche successive dei territori e delle comunità che li popolano. In aggiunta, la fotografia ha un'unicità intrinseca che la distingue da qualsiasi altra fonte, poiché ogni immagine è strettamente legata a un luogo specifico e a un preciso istante temporale, più o meno definito e verificabile con precisione. Questa caratteristica rende la fotografia un documento particolarmente prezioso per analizzare le continuità e i cambiamenti di un territorio, inteso come il risultato delle attività umane. La corrispondenza tra lo spazio catturato in fotografia e il tempo trascorso può dunque offrire una chiave per comprendere le trasformazioni del territorio nel corso del tempo. La fotografia svela gli aspetti più autentici delle diverse realtà territoriali e grazie ad essa siamo in grado di interpretare i segni del cambiamento. Che sia attraverso rappresentazioni poetiche, astratte, artistiche o documentaristiche e di denuncia, il

⁹² F. Eterno, *Comunicare il paesaggio. La fotografia come strumento di lettura delle trasformazioni del territorio* in *La natura dell'arte* a cura di A. Monaco, Casalezza, n.10, 2022, p. 36

⁹³ *Ivi*, p. 37

valore aggiunto risiede nel fatto di aver fissato una realtà che oggi è inevitabilmente cambiata. Queste opere consentono di ricostruire la storia e l'evoluzione di quel contesto nel tempo.

La fotografia non solo funge da fonte di informazioni o documentazione sugli oggetti ed eventi, ma può anche essere vista come un indicatore della percezione di un gruppo sociale. Oltre a concentrarsi sul territorio stesso, si concentra anche sull'immagine che ne viene creata dai suoi abitanti, turisti o ricercatori. La selezione di cosa osservare, la composizione di un'inquadratura, la fotografia stessa, l'attribuzione di significato e valore a un'immagine sono tutte funzioni di comunicazione in cui il senso viene negoziato socialmente.

Per quanto riguarda le fotografie credo si possa affermare che la gran parte delle immagini realizzate nel corso degli anni dai fotografi locali non possa essere considerata una fonte metodologicamente semplice da utilizzare. Se da una parte ogni fotografia ha un evidente componente di registrazione iconica “oggettiva”, per il fotografo e gli abitanti della comunità che abitano quei territori questa espressione visiva ha una forte connotazione emotiva⁹⁴.

Catturare le caratteristiche, il ruolo, il significato e i legami degli elementi che, singolarmente o nel loro insieme, contribuiscono a definire il territorio è fondamentale per preservarne le tipicità radicate nel tempo. Questi elementi possono essere individuati nel paesaggio, nell'architettura, nei dettagli singoli o nel modo in cui il luogo è vissuto dalla comunità.

Un paese dimensionalmente contenuto e apparentemente anonimo. un paese “come tanti altri”, trattiene tuttavia, nell'ambiente, nei suoi spazi e nella sua preziosa semplicità, le testimonianze frammentate di un'evoluzione storica di cui conserva segni più o meno marcati, momenti di vita vissuta che, legati profondamente ai suoi abitanti e al suo territorio, nel corso dei secoli hanno lasciato la loro scia. Il riconoscimento di questi valori si legge infatti nelle parole sempre valide e attuali di Kevin Lynch, per cui “un luogo è dotato di qualità quando, in qualche modo appropriato alla persona e alla sua cultura, rende l'individuo consapevole dell'appartenenza ad una comunità, della propria storia, dello svolgersi della vita, e dell'universo spazio-temporale che racchiude tutto ciò”⁹⁵.

⁹⁴ P. Parmeggiani, *Fotografare il territorio: nuovi contributi della sociologia visuale* in Quaderni del Dipartimento EST, Udine 2006, p. 7

⁹⁵ P. Davico, *Conoscere e raccontare con la fotografia il territorio, l'architettura, il dettaglio, l'atmosfera di un luogo* in *Dal rilievo al restauro. Interventi di recupero sostenibile a Barone Canavese* a cura di P. Davico e M. Mattone, Torino, Politecnico di Torino, 2019, p. 277

1.5.1 Il ruolo della fotografia familiare: l'album fotografico

Nel corso degli anni, la fotografia ha trovato il proprio spazio al di fuori dei limiti strettamente artistici e autoriali, stimolando riflessioni che superano una semplice valutazione estetico-formale delle immagini. Si è infatti iniziato a considerare la fotografia anche per la sua funzione e per i modi in cui viene utilizzata, rendendola un oggetto di studio degno di attenzione.

In apertura di un saggio del 1972 intitolato *Capire una fotografia*, John Berger afferma – non senza spirito di provocazione – che il senso comune ha smentito nel tempo la posizione rigida di quanti hanno sostenuto che la fotografia merita di essere considerata un'arte. Egli, ribaltando tale affermazione, replica che «la fotografia merita di essere considerata come se non fosse un'arte», bollando come «lievemente accademico» l'atteggiamento che aveva prevalso fino a quel momento⁹⁶.

L'uso del «come se» nella sua affermazione è cruciale, perché – pur senza negare alla fotografia il suo status artistico – non limita le sue possibilità a tale ambito. Invita invece gli studiosi a un'analisi stratificata che riconosca i molti livelli che si intrecciano e talvolta si fondono nelle immagini fotografiche. Il tipo di riflessione che emerge da una convinzione solida è che, oggi più che mai, lo studio dell'immagine non possa essere limitato all'analisi di un oggetto visivo. Sebbene l'analisi della configurazione formale e dei significati specifici di un'immagine rimanga utile e necessaria, spesso non basta per comprendere appieno il suo reale livello di «efficacia»⁹⁷. L'immagine dovrebbe essere considerata come un fenomeno socioculturale complesso, strettamente legato alla rete di relazioni in cui è inserita e in cui «agisce» attraverso una serie di pratiche a essa collegate. La pratica occasionale e personale della fotografia è quanto più distante da qualsiasi finalità artistica e al di fuori di una progettualità autoriale.

Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, con l'avvento della fotografia amatoriale, si verificò in Italia un aumento esponenziale della produzione fotografica. La fotografia divenne un passatempo molto diffuso tra la borghesia. Il passaggio dalle macchine fotografiche con lastre di vetro a quelle a rullino, più maneggevoli e meno delicate, portò a una vera

⁹⁶ E. Ugenti, *La pratica fotografica occasionale: dalla dimensione familiare alla condivisione pubblica* in *Fotografia e culture visuali del XXI secolo* a cura di E. Menduni e L. Marmo, Roma, Roma Tre Press, 2018, p. 217

⁹⁷ I. Rogoff, *Studying Visual Culture*, in *The Visual Culture Reader*, Routledge, London and New York a cura di N. Mirzoeff, Taylor & Francis Ltd, Oxfordshire, 2002

rivoluzione sia dal punto di vista tecnico sia sociale⁹⁸. I viaggiatori e i turisti utilizzavano queste fotocamere per creare diari visivi dei loro viaggi, mentre i genitori fotografavano i loro bambini durante i momenti di gioco, evitando così le rigide pose delle fotografie convenzionali. «Fotografare diventò un hobby talmente diffuso che nei manuali dell'epoca per appassionati di fotografia era motivo di riflessioni ironiche: "Ma come Lei non è fotografo? Sarà almeno bicicletta!"»⁹⁹. In altre parole, scattare fotografie divenne una moda e un rito irrinunciabile nei momenti fondamentali della vita come matrimoni, nascite, comunioni, cresime e servizio militare. In ogni occasione si scattavano e si scambiavano fotografie, spesso accompagnate da didascalie e dediche scritte a mano. L'album fotografico era il luogo privilegiato per organizzare e conservare queste memorie, diventando un elemento imprescindibile nelle famiglie borghesi. La sua compilazione e custodia erano spesso affidate alle donne. Oggi, l'importanza di raccogliere, conservare e proteggere il patrimonio fotografico analogico è ancora più sentita, grazie alle enormi possibilità offerte dal digitale.

Fino a tempi relativamente recenti, solo le famiglie aristocratiche e dell'alta borghesia mantenevano una memoria culturale, rappresentata da beni ereditati, gallerie di ritratti e documenti scritti, principalmente per garantire la continuità dinastica. Nel corso del ventesimo secolo, questa pratica si diffuse gradualmente anche tra le famiglie della piccola borghesia e popolari nei paesi occidentali. Questo fenomeno si rafforzò ulteriormente con la trasformazione della famiglia da una vasta rete di parentela basata su legami economici a un fragile nucleo familiare fondato su legami affettivi. L'instabilità dei matrimoni, l'individualizzazione e il prevalere delle relazioni esterne rispetto a quelle familiari hanno reso la continuità storica della famiglia un bene incerto e precario, che richiede costante riaffermazione sul piano simbolico¹⁰⁰. Da qui la diffusione degli archivi di memoria e delle cerimonie commemorative all'interno delle case: metodi per costruire, attraverso rappresentazioni culturali, un senso di "devozione"¹⁰¹ verso il gruppo familiare e gli antenati, una devozione che non può più essere data per scontata. Nella fase storica in cui si manifesta la crisi dello stato-nazione, è la famiglia che adotta forme di "immaginazione di comunità", un

⁹⁸ G. d'Autilia, *Storia della fotografia in Italia: dal 1839 a oggi*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 97-138

⁹⁹ C. Aldini, *Il restauro digitale delle fotografie in Gli archivi fotografici personali nell'era digitale: memorie private e public history* a cura di S. Allegranza e R. Biscioni, Torre del Lago Puccini, Civita Editoriale, 2021, p. 183

¹⁰⁰ J. Gillis, *Le famiglie ricordano. La pratica della memoria nella cultura contemporanea in La memoria del nazismo nell'Europa di oggi* a cura di L. Paggi, Firenze, La Nuova Italia, 1997

¹⁰¹ D. Miller, *Doni alienabili e merci inalienabili*, trad. it. in *La materia del quotidiano per un'antropologia degli oggetti ordinari* a cura di S. Bernardi, F. Dei, P. Meloni, Pacini Editore, Pisa, 2011

processo favorito dallo sviluppo del consumo di massa e dall'incremento delle risorse culturali e delle tecnologie comunicative. Le fotografie giocano un ruolo fondamentale in tutto ciò.

Il loro ruolo nello spazio domestico si evolve secondo due linee principali: i mutamenti nel modello ideale di famiglia da un lato e, dall'altro, gli sviluppi nelle tecniche di riproduzione. Questi ultimi nel corso del Novecento sono stati rapidi e costanti e hanno prodotto modalità assai diverse di uso e circolazione delle foto. Da rigide e canoniche pose realizzate negli studi fotografici, si è passati a un'ampia disponibilità di istantanee autoprodotte, dalle diapositive ai formati digitali, dagli album alle possibilità di archiviazione elettronica e di pubblicazione online, dall'immediatezza delle Polaroid alle mediazioni del fotoritocco.¹⁰².

Ognuno di noi solitamente conserva, in un qualche tipo di regime più o meno ordinato, un archivio fotografico personale legato alla propria esperienza di vita, familiare e genealogica. Questo archivio può essere custodito nella classica scatola di scarpe o nel comune cassetto, cioè un sofisticato hard disk in grado di suggerire (e magari eseguire automaticamente) un backup periodico. Il fenomeno di archiviazione della propria esistenza è in costante crescita e sta gradualmente diventando più laico e diversificato. A volte, sia nelle dimore contadine che in quelle benestanti, i ritratti degli antenati adornavano le pareti delle camere da letto o dei salotti, o erano esposti dietro i vetri delle credenze in cucina. Nelle case della piccola e media borghesia, a volte, sull'elegante tavolino al centro del salotto, sopra un copritavolo ricamato, si poteva trovare l'album dei ricordi di famiglia, un elemento imprescindibile¹⁰³.

La "funzione familiare" della fotografia, che risulta essere centrale già negli anni Dieci del XX secolo, continua a essere considerata fondamentale ancora negli anni Sessanta, secondo Pierre Bourdieu¹⁰⁴. In quel periodo, il sociologo francese conduce un'importante indagine sociologica in Francia, interrogandosi sulle cause dell'ampia diffusione della pratica fotografica tra le famiglie. Bourdieu respinge fermamente quella che definisce come "spiegazione psicologica", che collega le motivazioni dietro l'atto fotografico a un qualche impulso naturale dell'individuo. Secondo Bourdieu, la pratica fotografica amatoriale è determinata da fattori esterni, riconducibili all'interiorizzazione di un "sistema di disposizioni" che definisce le condizioni sociali di un preciso contesto, all'interno del quale l'azione individuale è sempre influenzata. Secondo Bourdieu, la fotografia amatoriale rappresenta una "fotografia del fotografabile", che non è guidata da un principio estetico volto a conferire un

¹⁰² S. Bernardi, F. Dei, *Gruppo di famiglia in un interno: le fotografie nella cultura materiale domestica* in Studi culturali, Fascicolo 2, Il Mulino Rivisteweb, agosto 2011, p. 261

¹⁰³ W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia* in *op. cit.*, pp. 57-78

¹⁰⁴ P. Bourdieu, *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, trad. it. a cura di M. Buonanno, Guaraldi, Rimini, 2004

senso artistico all'oggetto fotografato, ma piuttosto da un principio insito nella funzione attribuita all'immagine fotografica dalla famiglia stessa: quello di rafforzare l'integrazione del gruppo familiare e riaffermare il suo senso di sé e la propria unità. Le modalità di fruizione di queste fotografie riflettono il loro stretto legame con l'ambiente familiare, un aspetto che riveste particolare importanza perché definisce la funzione e l'uso di queste immagini al di là del contesto in cui sono state scattate.

Scrive Bourdieu: «nella maggior parte dei casi, le fotografie erano custodite in una scatola, ad eccezione della fotografia del matrimonio e di alcuni ritratti. Le fotografie rituali sono troppo solenni o troppo intime per essere esposte nello spazio della vita quotidiana». Due aspetti ci interessano all'interno di questo passaggio: la scarsa propensione a un'esposizione pubblica delle proprie fotografie, e l'idea di una «ritualità» che è fortemente connessa all'esistenza e alla fruizione di queste immagini. Riprendendo una celebre distinzione posta da Walter Benjamin (e collocandola al di fuori dell'ambito artistico entro il quale è stata formulata dal filosofo tedesco), potremmo dire che queste fotografie erano dotate di un elevato «valore culturale» e di un basso «valore espositivo», due polarità che risultano tra loro inversamente proporzionali¹⁰⁵.

Come sottolineato anche da Benjamin¹⁰⁶, un alto valore culturale porta a preservare l'oggetto dalla sua esposizione. Molti di noi ricordano l'abitudine di conservare le fotografie all'interno degli album di famiglia, che venivano consultati principalmente in presenza di pochi parenti e amici durante momenti di vita domestica dedicati all'esercizio della memoria e al ricordo di eventi passati. Benjamin collega la relazione tra valore culturale e valore espositivo anche alla materialità dell'oggetto, che determina una maggiore o minore facilità di spostamento dello stesso. La materialità è un elemento cruciale nel passaggio dalla fotografia analogica alla fotografia digitale. Oggi, la visibilità simultanea di un'immagine può essere potenzialmente infinita, come nel caso di una foto condivisa su un social network che diventa immediatamente visibile a un vasto numero di utenti. Questo avviene proprio perché l'immagine non è più vincolata a un supporto materiale che la limiti nello spazio e nel tempo. Tuttavia, ciò non significa che non sia necessario un supporto fisico per visualizzare l'immagine, poiché il computer, il tablet, lo smartphone o qualsiasi altro schermo sono ancora necessari a tale scopo. Si può però affermare che la riproduzione e lo spostamento dell'immagine sono dissociati dalla riproduzione e dallo spostamento del supporto materiale che permette di visualizzarla.

¹⁰⁵ E. Ugenti, *op. cit.*, p. 222

¹⁰⁶ W. Benjamin, *op. cit.*

Interessante sottolineare come l'avvento della tecnologia digitale e degli archivi digitali su hard disk o microscheda, così come delle cornici elettroniche, non abbia affatto reso obsolete le stampe su carta. C'è ancora un forte attaccamento alle fotografie come 'cose', che possono essere convivere ma non essere sostituite dal digitale, dall'immateriale. Il significato culturale delle fotografie presenti nello spazio domestico è strettamente legato alla loro tangibilità e soprattutto ai supporti e ai luoghi in cui sono collocate.

In passato, le "foto di famiglia" venivano scattate all'interno di uno studio fotografico, con gli elementi classici come fondali, sedute e capitelli, oppure all'aperto, ma seguendo comunque una rigida disposizione formale delle persone. L'obiettivo era proprio quello di mettere in scena la famiglia sia per sé stessa che per gli altri, rispettando i canoni della nuova forma di ritratto domestico che si era diffusa tra l'Ottocento e il Novecento. Queste immagini segnavano gli inizi degli album di famiglia e avevano una doppia missione: da un lato, costruire una memoria privata da tramandare ai membri e ai discendenti della famiglia, e dall'altro, documentare persone, relazioni ed eventi per un possibile pubblico esterno.

L'ambito dell'affettività si mescola al riconoscimento del valore storico-culturale degli oggetti e delle immagini: la loro raccolta e conservazione rispondono anche a un obbligo di testimonianza, che può avere un significato sia privato che pubblico a seconda di chi osserva il materiale esposto.

Nonostante ciò, la memoria familiare alla fine si sovrappone a quella storica, la quale si riferisce a un passato collettivo. Entrambe contribuiscono a definire un patrimonio culturale condiviso.

È ampiamente riconosciuto fin dalla metà degli anni Venti del secolo scorso, grazie a figure come Maurice Halbwachs¹⁰⁷, che la memoria non sia qualcosa di puramente personale e intrinseco, ma piuttosto il risultato della struttura sociale in cui il soggetto è immerso. Studi significativi, focalizzati sulla prospettiva di capire come le società approcciano il ricordo hanno contribuito in modo significativo a una comprensione articolata dei contesti sociali della memoria. Un contributo significativo alla comprensione è arrivato anche dagli studi sociali sulla morte, il lutto e il cordoglio, sia nelle società antiche che in quelle moderne. Inoltre, per quanto riguarda la fotografia, figure di spicco nel campo della critica contemporanea del medium e del suo rapporto con la memoria, come Aby Warburg¹⁰⁸ e

¹⁰⁷ M. Halbwachs, *La memoria collettiva*, Milano, Unicopli, 1987

¹⁰⁸ A. Warburg, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini* a cura di M. Warnke, Torino, Aragno, 2002

Walter Benjamin, hanno fornito mappe orientative di straordinaria chiarezza. Il saggio più citato nell'ambito della critica sulla fotografia, scritto da Barthes¹⁰⁹, si concentra principalmente su un'esplorazione della memoria, sviluppata attraverso un diario legato al rapporto tra dolore, lutto ed elaborazione dell'immagine. D'altra parte, la riflessione politica sulle trasformazioni della memoria nell'epoca contemporanea, in particolare nelle società neoliberiste dell'Occidente, è un fenomeno emerso agli inizi degli anni Novanta del secolo scorso. Nella vasta cornice del mondo occidentale, credo che sia ormai un luogo comune affermare che le modalità di esercizio della memoria abbiano subito radicali cambiamenti. L'Occidente, che ha vissuto uno dei più drammatici episodi di annientamento della memoria con l'Olocausto e le pratiche di occultamento ad esso connesse, sembra ricordare poco, ricordare male, o ricordare senza tenere conto di una valutazione etica del ricordo.

L'Occidentale tende sempre più, poi, per richiamare Bloch, a far coincidere la memoria autobiografica con quella storica e a ridurre la carica di significazione sociale che promana dall'esperienza. Questo processo di riplasmazione della memoria, che ha grotteschi contraltari nella bulimia degli anniversari e delle celebrazioni e in fenomeni quali il dilagare delle rievocazioni storiche, come se si avesse un'eterna paura di dimenticare", ha cause diverse e complesse e risponde in ultima istanza ai bisogni politici di società neo-liberiste, al loro progetto di riorganizzazione della Storia in termini che giustifichino una rinnovata, e sempre meno negoziata, condizione di dominio planetario e di subalternità diffusa¹¹⁰.

In modo paradossale, questo processo generale di oblio e di svalorizzazione del ricordo avviene all'interno di società dotate di sempre più sofisticati e potenti dispositivi per fissare e ordinare la memoria. L'aumento verticale dei mezzi per ricordare, tuttavia, non implica necessariamente una crescita della memoria e nemmeno una maggiore disponibilità o efficacia nell'uso pubblico della memoria. Anzi:

In un'intervista rilasciata in occasione dell'uscita in Francia di un suo saggio, *L'illusion de fins*, dichiarava quasi un trentennio fa, a proposito di questi temi “vi è [nella dimensione conoscitiva contemporanea, N.d.A.] un processo di totale rallentamento, che corrisponde a una perdita di memoria. Tutto diviene residuo, vale a dire senza memoria, si blocca [...] Immagazziniamo di tutto, conserviamo tutto, solo perché non siamo più capaci di memorizzare. È un atteggiamento che rivela l'ossessione dell'oggetto perduto. Ciò che immagazziniamo non è memoria viva, sono dati congelati, fossilizzati,

¹⁰⁹ R. Barthes, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980

¹¹⁰ F. Faeta, *Gli archivi fotografici personali. Immagini e memoria contemporanea* in *Gli archivi fotografici personali nell'era digitale: memorie private e public history*, a cura di S. Allegrezza e R. Biscioni, Torre del Lago Puccini, Civita Editoriale, 2021, p. 10

ammassati senza alcuna selezione, di conseguenza non hanno più alcun valore d'uso, sono come persi. Insomma, è il contrario della memoria”¹¹¹.

In questo contesto, la memoria sarebbe minacciata non tanto dalla mancanza di informazioni, ma piuttosto dall'eccesso di esse. La fluidità della memoria sociale, e degli archivi, trova un riflesso esemplare nella fotografia. Un oggetto già intrinsecamente dotato di una sua «inquietante ubiquità ermeneutica»¹¹².

Nel panorama contemporaneo, emergono in maniera ancora più evidente le condizioni che permettono di concepire la fotografia come un'immagine attiva, come un vero e proprio "evento iconico", che non si limita alla semplice produzione, ma comprende sia il momento della ricezione che quello della contemplazione. Oggi è evidente che questa sua "attività" si manifesta con un'energia sorprendente. Spesso, infatti, la creazione di una fotografia è orientata esclusivamente verso la sua immediata condivisione sui social media.

Nell'uso quotidiano delle fotografie, riscontriamo ancora una forte presenza della componente materiale delle immagini, la quale continua a svolgere un ruolo fondamentale nella vita familiare, nonostante l'invasiva presenza del flusso di comunicazione visuale elettronica. Certamente, le immagini digitali stanno guadagnando sempre più terreno tra famiglie e individui come archivi di memoria culturale: foto conservate sui dischi rigidi dei computer, video su DVD, immagini pubblicate su blog o siti personali. Tuttavia, questi formati "immateriali" mancano della capacità di plasmare lo spazio domestico e di integrare le dinamiche della memoria con quelle del gusto estetico e della rappresentazione sociale. «La materialità consente loro di incorporare la memoria e di rappresentare sentimenti e valori astratti (a esempio la continuità familiare e generazionale), in un modo che non è possibile per le immagini “immateriali”»¹¹³.

È ampiamente riconosciuto nella letteratura psicologica¹¹⁴ che il nostro passato familiare influenzi in modo significativo le dinamiche delle relazioni familiari attuali. Tuttavia, altrettanto importante è considerare il contesto socioculturale in cui queste dinamiche si sviluppano. All'interno del contesto familiare, si costruisce una narrazione che si estende nel tempo, composta da esperienze, conversazioni, racconti, rituali, oggetti e ambienti. Questa

¹¹¹ Ivi, p. 12

¹¹² Ivi, p. 13

¹¹³ S. Bernardi, F. Dei, *op. cit.*, p. 272

¹¹⁴ G. Bandini, P. Caselli, *Le relazioni adulto-bambino negli album fotografici di famiglia: un'esperienza di Public History per formare alle professioni educative* in Rivista Italiana di Educazione Familiare Numero 1, Firenze, Firenze University Press, gennaio-giugno 2019

narrazione contribuisce a definire un'identità familiare nella quale le relazioni si sviluppano e si consolidano, influenzando profondamente le esperienze individuali. È importante notare che questa identità familiare può assumere forme uniche e originali, spesso in contrasto con l'ambiente circostante, e può variare notevolmente da una famiglia all'altra. «Nel periodo fascista, per esempio, in un clima di autoritarismo improntato a severità, ordine e disciplina, si scopre come l'universo familiare spesso resista alle pretese totalitarie, caratterizzandosi per relazioni affettuose, antiautoritarie e comprensive dei bisogni degli altri»¹¹⁵. Lo studio della storia delle relazioni familiari, sia in generale che nel contesto personale, consente di esplorare una vasta gamma di dinamiche educative. Questo tipo di studio può essere particolarmente utile per i futuri educatori, offrendo loro la possibilità di confrontarsi con la complessità dei comportamenti umani. Inoltre, permette di riflettere sulle molteplici influenze sociali, etniche, religiose e identitarie che influenzano quotidianamente il lavoro con i bambini e le loro famiglie¹¹⁶.

Un elemento fondamentale nel lavoro sulle relazioni familiari è rappresentato dalla fotografia. Attraverso un'attività formativa volta al recupero delle fotografie familiari, si esplora l'ambiente domestico, si interroga la parentela e talvolta si riportano alla luce album fotografici o collezioni di immagini dimenticati in scantinati e soffitte, di cui non si aveva più memoria. Questa ricerca porta alla scoperta di un vasto patrimonio di fonti storiche, mentre il dialogo con le persone e con le fonti stesse contribuisce alla formazione dei futuri coordinatori pedagogici. Tale processo li mette in contatto con il passato, li rende consapevoli del legame con il territorio e li espone alle molteplici varianti delle relazioni familiari e alle diverse forme di affettività tra adulti e bambini.

La raccolta di fotografie che documentano la propria famiglia e l'infanzia, sia personale che di amici e parenti, partner, figli e compaesani, ha lo scopo di accrescere la consapevolezza che ogni individuo è il risultato di una complessa rete di relazioni. Questa rete inizia con la famiglia di origine, dove si nasce, cresce e si sviluppa. Il nostro sviluppo cognitivo, psichico, affettivo, emotivo e linguistico, così come l'acquisizione di competenze relazionali, comunicative e sociali, avviene grazie all'immersione continua, fin dalla nascita, in ambienti altamente sociali. Durante l'infanzia, i genitori giocano un ruolo fondamentale in ambito domestico, mentre educatori e insegnanti sono cruciali nei contesti extra-domestici.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 8

¹¹⁶ E. Macinai, S. Oliviero, *Le memorie dell'educazione familiare: voci, suoni e immagini. Prospettive di ricerca*, Dossier monografico, Rivista Italiana di Educazione Familiare, 12 (1), 2017, pp. 7-18

Esaminare la storia della propria famiglia attraverso un dialogo intergenerazionale consente di cogliere sia la continuità che le variazioni negli stili relazionali. Questo approccio permette di comprendere appieno le dinamiche a lungo termine che ancora influenzano il modo in cui interagiamo con l'infanzia oggi. Possiamo notare se preferiamo mantenere un certo distacco o coinvolgerci attivamente, se tendiamo a esercitare un controllo preciso o se apprezziamo l'originalità e la spontaneità dei bambini. Questa riflessione può essere utile per individuare modelli comportamentali ereditati e per adottare approcci più consapevoli nelle relazioni con i bambini.

In questo contesto, la riflessione sul soggetto come parte integrante di contesti relazionali densamente affettivi fin dalla nascita, incoraggiata attraverso progetti di ricostruzione fotografica centrati sull'infanzia e sulla storia familiare, contribuisce a promuovere tra gli educatori e i coordinatori una consapevolezza fondamentale. Ognuno di noi porta con sé un bagaglio di esperienze e un percorso familiare unico, che influenza profondamente il nostro modo di agire e di percepire il mondo. Riconoscere l'impatto del nostro passato e delle dinamiche familiari sul nostro presente ci aiuta a comprendere meglio noi stessi e ad approcciare le relazioni con una maggiore consapevolezza e sensibilità. Questa consapevolezza è particolarmente cruciale per i caregivers, che possono essere genitori, educatori, coordinatori o insegnanti. Essi, comprendendo meglio il proprio vissuto soggettivo, si rendono conto che anche i bambini di cui si prendono cura, così come i propri colleghi, portano con sé una storia familiare, un bagaglio emotivo e relazionale che influisce sul loro modo di percepire e interagire con il mondo.

La valenza formativa e trans-formativa della fotografia emerge con forza dalle parole di Weiser, che risultano valide anche – e in particolar modo – nella cornice delle professionalità educative, poiché sottolineano la capacità delle foto di stimolare, attraverso la vista la memoria del soggetto, la sua autoriflessività, i sensi, l'affettività, in un connubio olistico tra mente e corpo: “Le fotografie sono impronte della nostra mente, specchio delle nostre vite, immagini riflesse dei nostri cuori, memorie congelate che noi possiamo tenere nelle nostre mani in un momento di calma silenziosa, se lo vogliamo, per sempre. Le fotografie non solo documentano i luoghi in cui siamo stati, ma indicano la strada verso la quale stiamo andando, sia che noi la conosciamo o no. Dovremmo dialogare spesso con loro e prestare bene attenzione ai segreti che le loro storie possono svelarci. La mente è in grado di assorbire informazioni solo attraverso gli organi della vista, dell'udito e dell'olfatto, del gusto e del tatto. [...] L'informazione basata sulla vista svolge un ruolo cruciale nella comprensione di ciò che viviamo. Per questo nelle nostre esperienze, e nella memoria che abbiamo di esse, è

presente una forte componente visiva. Inoltre, il significato dell'esperienza non esiste "al di fuori", separato da noi, ma solo nella relazione tra l'oggetto dello stimolo e colui che lo percepisce¹¹⁷.

Attraverso il commento sulle immagini emerge una storia più sfumata, dove le semplificazioni astratte dei ricordi cedono il passo ad aneddoti concreti collegati alle fotografie. Questa storia suggerita dalle immagini potrebbe non essere direttamente correlata a esse, ma rimane comunque legata a quel particolare mondo di cui le immagini, anche se fraintese, fanno parte. Alla fine, sia le immagini che le parole contribuiscono a illustrare una storia, anche quando non si riferiscono direttamente l'una all'altra. Il dilemma si pone su come delineare la narrazione, come integrare il silenzioso racconto delle immagini con la testimonianza verbale. La presenza di due strade narrative così diverse complica il processo, che spesso condiziona gli storici senza che se ne rendano conto, poiché si tende a seguire la cronologia e le interpretazioni suggerite dalle fonti documentarie. Affrontare un archivio fotografico insieme a un commento verbale non implica semplicemente la trasposizione diretta delle sequenze di senso delle fonti d'archivio. Piuttosto, richiede un intervento consapevole che riconosca quanto sia autonoma e artificiale la procedura di scrittura storica, rispetto alla realtà e alle tracce documentarie esistenti. In sostanza, si tratta di comporre la storia senza illudersi che una realtà esterna predefinita guidi i nostri passi. I risultati, quindi, sono nelle nostre mani, e la qualità stilistica della narrazione svolge un ruolo cruciale nel trasformare la storia in un racconto significativo. Come prima considerazione, sembra un errore cercare di adattare la storia che dobbiamo raccontare a schemi predefiniti o ideali; tentare, in altre parole, di farne una storia archetipica. È più saggio lasciare che la storia mantenga il suo carattere individuale, che spesso la distingue dai paradigmi e la porta, anzi, a contrastare le astrazioni che hanno permeato il senso comune: meglio, anzi, se la narrazione sfida le convinzioni stabilite dalle generalizzazioni storico-sociologiche. Pertanto, l'obiettivo è produrre un risultato che preservi l'individualità, la traccia di un'esistenza che sfugge a modelli generali. Questo si avvicina in certi aspetti alle narrazioni autobiografiche. Tuttavia, è fondamentalmente diverso da quel tipo di scrittura: qui, infatti, ci sono un gran numero di affermazioni ipotetiche (contrapposte alla certezza dell'autobiografo riguardo alla propria vita), e quindi una grande consapevolezza critica riguardo all'operazione intellettuale in atto, la ricostruzione di una vita partendo da frammenti isolati e, spesso, eterogenei tra loro. «Per certi aspetti, da un lato abbiamo immagini colte come attraverso il buco della serratura da uno

¹¹⁷ G. Bandini, P. Caselli in *op. cit.*, p. 14

spettatore del tutto estraneo; dall'altro, i brandelli delle frasi pronunciate dai testimoni, per certi aspetti simili al tipo di informazione che si ha nel pettegolezzo»¹¹⁸. In definitiva, tutti i documenti sono labili, potenzialmente ipotetici. Inoltre, la vita di coloro che hanno lasciato le immagini non è quella di personaggi illustri, ma di individui sconosciuti. Tuttavia, proprio a causa dell'insignificanza dell'anonimo fotografo rispetto alle grandi narrazioni significative che già trascendono il senso complessivo del passato, quei frammenti che cerchiamo di collegare sembrano contenere un'evidente allusione alla realtà, alla realtà tangibile dell'esperienza individuale, in cui il tempo trascorso occupa una posizione ontologicamente importante.

«Le “memorie di comunità” sono da intendere come occasione di conoscenza e valorizzazione di microstorie che raccontano la grande Storia (quella con la “S” maiuscola) in un tempo dove è urgente la necessità di ripensare e risignificare questioni, valori, eventi attraverso le traiettorie biografiche della “gente comune”»¹¹⁹. Ma come possiamo scoprire e apprezzare le storie “minori”, della comunità? È possibile ideare iniziative "micropedagogiche" che favoriscano l'emersione delle memorie personali attraverso pratiche educative mirate. Queste iniziative sono progettate per consentire una migliore comprensione di sé attraverso la riflessione sulla propria storia, mentre contemporaneamente contribuiscono a valorizzare il tessuto sociale della comunità. Ci troviamo ora a riflettere su come sia possibile raccontare di sé per narrare storie sociali e comunitarie. Prima di tutto, è importante sottolineare che ogni autobiografia (e storia di vita) non è semplicemente il racconto di un'esperienza individuale e personale, ma è anche una pratica che evidenzia le storie di vita dell'intera collettività. Ogni narrazione di sé contiene testimonianze di un'epoca storica, di un gruppo sociale e di una precisa era che svelano dettagli e situazioni uniche, desiderose di essere scoperte e di diventare parte integrante del patrimonio sociale. In aggiunta, le storie e le memorie riscaldano l'animo e favoriscono il senso di appartenenza a una comunità, cioè, percepire un senso di appartenenza, sentirsi accolti in un ambiente confortevole, fare parte di un gruppo sociale, un luogo in cui ci si riconosce reciprocamente. «Ci chiediamo, ancora: esiste il concetto di comunità o è un “paradiso perduto”? Secondo Bauman in *Voglia di comunità*, la vulnerabilità delle singole identità porta alla costituzione di “comunità-gruccia”:

¹¹⁸ G. Contini, *Salvaguardia e valorizzazione degli archivi fotografici di famiglia* in *Strategie per la fotografia. Incontro degli archivi fotografici*, atti del convegno a cura di O. Goti e S. Lusini, Archivio Fotografico Toscano, Prato, 2001, p. 27

¹¹⁹ C. Benelli, *Memorie autobiografiche come patrimonio di comunità* in *Public History of Education: riflessioni, testimonianze, esperienze*, a cura di G. Bandini e S. Oliviero, Firenze, Firenze University Press, 2019, p. 65

un “contesto-balsamo” per contrastare la solitudine tipica del nostro tempo»¹²⁰. Pertanto, diventa essenziale ripensare progetti e azioni in chiave comunitaria. Lasciare una traccia di sé nella Storia rappresenta un cammino cruciale per offrire elementi di comprensione di un'epoca e di una narrazione. Questo desiderio di "lasciare una traccia" non solo soddisfa un bisogno umano ed esistenziale per coloro che si esprimono attraverso la scrittura, ma riflette anche la necessità di far parte di una storia collettiva e di scoprire microstorie che spesso rimangono nell'ombra della grande Storia, in cui l'ordinario diventa straordinario e si possono tramandare all'umanità frammenti di storia e vita che altrimenti inesistenti nei libri di testo, come storie di vita di individui vulnerabili, emarginati o trascurati. La raccolta e la comprensione delle storie delle comunità nascono dalla necessità di prestare attenzione alle tracce lasciate da coloro che ci hanno preceduto, al fine di comprendere e affrontare meglio il futuro, ovvero la necessità di esplorare e preservare le memorie sociali per creare un futuro consapevole del passato e capace di progettare un mondo migliore. Parallelamente, è fondamentale porre attenzione alle storie degli altri per promuovere un'educazione all'alterità e alla comprensione del diverso da sé.

In un periodo caratterizzato da rapidi cambiamenti sociali e ambientali senza precedenti, la comprensione della storia diventa essenziale per comprendere le trasformazioni attuali. Cominciare dallo studio del territorio locale, accessibile direttamente agli studenti e ai bambini, risponde a specifiche esigenze educative. Questo approccio, infatti, stimola riflessioni significative sulla transizione dal "vicino" al "lontano", dal conosciuto all'ignoto, e dal concreto all'astratto. Dal punto di vista pratico e operativo, un percorso educativo sulla storia locale può iniziare dalle tracce storiche visibili, offrendo agli studenti la possibilità di toccare con mano il passato. In questo contesto, l'educazione al patrimonio diventa indispensabile, considerando i beni culturali come testimonianze storiche che vivono nel presente. Un'altra strategia efficace consiste nella raccolta di testimonianze orali riguardanti eventi e fenomeni, anche minori, della storia locale. Questo permette a bambini e adolescenti di comprendere la stratificazione storica del loro quartiere, paese o città, e di riconoscere il susseguirsi di generazioni con le loro esperienze e storie di vita uniche. Inoltre, ciò favorisce lo sviluppo di una consapevolezza riguardo alla responsabilità transgenerazionale verso la cura dei beni comuni. Sul fronte dell'educazione, la storia locale offre un contributo essenziale alla costruzione dell'identità individuale e alla sua integrazione nel contesto circostante, rafforzando i legami culturali e sociali che ciascuno di noi porta con sé. In breve, l'approccio

¹²⁰ C. Benelli, *op. cit.*, p. 66

locale può essere considerato come un accesso privilegiato alla comprensione storica. In questo contesto, vi è un legame significativo tra il concetto di formazione e quello di "educazione al patrimonio", poiché entrambi si impegnano nell'attivare processi di apprendimento attivo attraverso l'interazione e il dialogo con le fonti storiche.

La storia locale si distingue per l'uso persistente degli archivi e delle fonti primarie, a differenza di molti studi transnazionali che si basano principalmente su fonti secondarie. Tuttavia, questa specificità non esclude la possibilità che le ricerche focalizzate su ambiti locali possano aprire prospettive più ampie, purché la storia locale sia in grado di dialogare con interpretazioni di portata più vasta. È comune che si passi agilmente dal contesto locale a quello globale, specialmente seguendo le intricate e coinvolgenti rotte dell'emigrazione economica e politica. Proprio per questa ragione, la prospettiva locale e il rapido collegamento tra locale e globale, che può avvenire in qualsiasi momento (a volte in modo sorprendente), sono fondamentali per lo sviluppo della ricerca storica.

Capitolo 2 – Il caso “Guardare la storia. Immagini di Pavia e della sua provincia, 1915-1945”

2.1 La storia dell’Istituto pavese per la storia della Resistenza e dell’età contemporanea

L'Istituto nazionale Ferruccio Parri. Rete degli Istituti per la storia della Resistenza e dell'età contemporanea (in precedenza denominato Istituto nazionale per la storia del movimento di Liberazione in Italia - INSMLI) è un sistema federativo di istituti storici distribuiti in tutta Italia. Fondato nel 1949 da Ferruccio Parri, con l'intento di preservare e studiare il patrimonio documentario del Corpo Volontari della Libertà e del Comitato di Liberazione Nazionale Alta Italia, l'istituto ha successivamente ampliato il proprio ambito di azione alla storiografia contemporanea, promuovendone lo sviluppo e l'elaborazione scientifica in Italia e la sua sede centrale si trova a Milano. Ferruccio Parri, figura chiave della Resistenza e primo presidente del Consiglio dell'Italia liberata, ha creato questo istituto per raccogliere, conservare e studiare i documenti storici relativi alla lotta di Liberazione. Sin dalla sua fondazione, l'istituto e la sua rete hanno salvaguardato e valorizzato numerosi fondi documentari, sia pubblici che privati, riguardanti il Novecento. Oltre alla conservazione, l'istituto si dedica anche alla ricerca, alla formazione e alla divulgazione, mantenendo sempre come riferimento ideale i valori dell'antifascismo, della Costituzione e del pluralismo culturale. In oltre settant'anni di attività, l'Istituto nazionale Ferruccio Parri ha avuto un ruolo fondamentale nell'affermazione di una storiografia contemporanea scientificamente rigorosa in Italia, attraverso numerose iniziative e pubblicazioni. Attualmente, la Rete dell'Istituto è composta da 64 istituti associati e 11 enti collegati, distribuiti in tutta Italia. Questi istituti ed enti connessi sono responsabili della catalogazione, verifica e archiviazione della documentazione attraverso un esame incrociato. Ogni organismo ha anche un settore dedicato alla didattica e alla metodologia didattica riguardante la documentazione regionale. Inoltre, questi organismi collaborano con l'Istituto Parri per la pubblicazione di articoli, riviste e libri. L'Istituto gestisce un archivio di quasi 1 km e una biblioteca con oltre 70.000 volumi. Riconosciuto come la principale istituzione italiana per quanto riguarda la Seconda Guerra Mondiale, l'Istituto Parri è anche uno dei principali attori nella tutela dei luoghi della memoria e nella promozione del calendario civile e parte integrante di numerose reti europee di conservazione, ricerca e public history.

Parte della rete nazionale degli Istituti, l’Istituto pavese per la storia della Resistenza e dell'età contemporanea (precedentemente noto come Istituto per la storia del movimento di

Liberazione nella provincia di Pavia) è stato fondato nel 1956, situato presso l'allora Istituto di Storia Moderna e Contemporanea dell'Università di Pavia. Oggi, con il nuovo Statuto approvato il 26 novembre 2021, l'Istituto è registrato nel Registro degli Enti del Terzo Settore. Fin dalla sua fondazione, l'Istituto ha definito chiaramente la propria identità grazie a una scelta fondamentale: ex partigiani, resistenti e uomini di cultura, mettendo da parte le inevitabili divergenze politiche, hanno deciso con grande lungimiranza di impegnarsi per evitare la dispersione di archivi privati, documenti, testimonianze e immagini relative alla lotta di Liberazione nella provincia. Successivamente, con la creazione dei primi strumenti fondamentali, l'Istituto ha ampliato l'ambito cronologico degli studi e ha istituito una biblioteca specializzata, che oggi conta 6.974 volumi catalogati in OPAC. La biblioteca include fondi speciali come "Clemente Ferrario", "Paolo Murialdi", "Augusto Vivanti" e "Teresio Olivelli", già catalogati, mentre i fondi speciali "Primo Respizzi", "Ornella Andreani-Dentici" e "Giorgio Piovano", per un totale di circa 600 volumi, sono in fase di catalogazione. Inoltre, la biblioteca ospita riviste correnti, testate storiche e stampa clandestina. L'Istituto ha anche pubblicato le prime guide archivistiche e promosso una rigorosa ricerca storica locale, sempre attenta a collegare le vicende provinciali con il contesto più ampio e a garantire un impatto significativo sulla didattica, evitando concessioni a fini di parte. In sostanza, si è avviato uno scambio tra ricerca e didattica che ha sempre caratterizzato l'attività dell'Istituto, mirando a permeare lo studio della nostra storia più recente con una prospettiva etico-civile. L'affiliazione federativa con l'Istituto nazionale per la storia del movimento di Liberazione in Italia ha permesso all'Istituto di far parte attiva di una rete nazionale. Questa rete si distingue per essere contemporaneamente un centro di documentazione, di ricerca storica e di formazione didattica su tutto il Novecento. Gli insostituibili legami con il Dipartimento di Studi Umanistici (e precedentemente con la Facoltà di Lettere e Filosofia/Dipartimento di Scienze Storiche e Geografiche), così come con vari centri e istituti storici dell'Ateneo pavese, hanno accompagnato la storia dell'Istituto. Questi legami hanno evidenziato una peculiare caratteristica dell'Istituto pavese rispetto agli altri istituti della rete, conferendogli autorevolezza e rigore scientifico. Grazie alla ricchezza e alla qualità dei suoi archivi, l'Istituto pavese è diventato un interlocutore attivo del Sistema Archivistico dell'Università di Pavia. Accanto all'obiettivo primario di preservare materiali cartacei e fotografici dal rischio di distruzione e dispersione, l'Istituto pavese ha sviluppato una prolifica produzione scientifica e svolto un'intensa attività didattica. Questo impegno ha portato l'Istituto a essere visto da molti protagonisti della storia locale degli ultimi decenni come il custode ideale della memoria storica provinciale contemporanea, sia attraverso

documenti scritti che attraverso testimonianze orali o audiovisive. Inoltre, l'Istituto si è affermato come un centro di ricerca e documentazione particolarmente significativo per la storia del Novecento nella provincia di Pavia. Inizialmente focalizzata sulla storia della Resistenza, della lotta di Liberazione e della guerra civile, la scrupolosa raccolta di documentazione si è estesa gradualmente per abbracciare l'intero Novecento. Questo approfondimento temporale include anche il periodo precedente e successivo alla Seconda guerra mondiale, con rilevanti connessioni storiche con gli ultimi decenni dell'Ottocento e con gli anni cruciali della formazione dello stato unitario. Dopo aver raccolto nei primi anni di attività una vasta quantità di fonti documentarie in fotocopia o microfilm presso i principali archivi nazionali, con particolare attenzione agli anni compresi tra il 1919 e il 1946 riguardanti il fascismo, il neofascismo e la Resistenza, sono state condotte approfondite indagini negli archivi comunali e parrocchiali. Gli è stato possibile acquisire anche documenti personali di protagonisti locali della storia, tra cui spicca la notevole collezione di documenti, fotografie e filmati sulla Pavia degli anni Trenta donata dal federale Giuseppe Frediani. Sono stati donati importanti fondi librari, tra cui spicca quello di Clemente Ferrario, particolarmente prezioso per la storia del movimento operaio. A queste fonti nazionali si sono aggiunti documenti conservati negli archivi statunitensi, inglesi e tedeschi. Sono state anche promosse iniziative significative, come le 70 mostre fotografiche locali e la rassegna finale "Guardare la storia" a metà degli anni Ottanta, che hanno permesso di recuperare un materiale fotografico eccezionale sia per quantità che per qualità. Particolarmente significativa è stata un'operazione avviata fin dai primi anni Settanta e proseguita negli anni successivi, volta a dare voce e conservare la memoria non solo degli attori della Resistenza, ma anche dei protagonisti della conquista fascista del potere nei primi anni Venti e del regime stesso (insieme all'opposizione negli anni Trenta). Questa iniziativa non si è limitata alle élites come squadristi, dirigenti politici o comandanti partigiani, ma ha coinvolto attivamente testimoni di vario coinvolgimento nelle vicende storiche. L'obiettivo era costituire un archivio completo per la storia sociale della provincia nel corso dell'ultimo secolo. Date le dimensioni sempre più consistenti del patrimonio documentario acquisito e le nuove opportunità offerte dalle più avanzate tecnologie per la catalogazione, la conservazione e l'accesso ai materiali, è in corso un articolato e ambizioso progetto. L'obiettivo principale è riordinare completamente l'intero archivio e informatizzarlo, al fine di preservare in maniera efficace e duratura un prezioso materiale sonoro, unico nel suo genere, e proteggerlo dall'usura del tempo. L'Archivio ha continuato a arricchirsi costantemente di importanti fondi documentari, sia in forma originale che in fotocopia. Oltre ai materiali già significativi raccolti nei primi decenni di vita

dell'Istituto, già catalogati, sono stati gradualmente aggiunti archivi completi, carte e documenti provenienti da singoli individui, enti e associazioni. Tutti questi fondi sono stati sistematicamente ordinati e catalogati, utilizzando indici informatizzati per una gestione più efficiente. Si devono menzionare qui alcuni dei più significativi: gli archivi completi delle Federazioni provinciali della DC e del PCI, documenti cruciali per comprendere la storia politica locale del dopoguerra; l'archivio personale di Giuseppe Frediani, federale fascista di Pavia e commissario per la ricostruzione di Mentone nel 1941; il Fondo Annibale Carena, che contiene le carte di questo giovane federale fascista e docente dell'Ateneo di Pavia, annegato nel Ticino nel 1935; il Fondo Augusto Vivanti, con documenti sulla guerra 1915-1918 e la vita pavese degli anni Venti e Trenta; il Fondo Diari, raccolta quasi completa di diari, cronache e memorie dei parroci della provincia, in particolare della montagna e della collina; il Fondo Movimenti studenteschi, ovvero documenti, manifesti e volantini del movimento del '68 a Pavia, sia studentesco che operaio; il Fondo Teresio Olivelli, relativo alla figura di Teresio Olivelli e alle sue attività durante la Resistenza; il Fondo deportati, una documentazione relativa ai deportati durante la seconda guerra mondiale; le Carte personali di vari protagonisti della storia pavese degli ultimi 80-90 anni, una collezione di documenti personali di figure significative della storia locale; Fondo NAW (National Archives di Washington), microfilm contenente la documentazione dell'Amministrazione alleata di controllo in provincia e dell'OSS sulle missioni alleate in Oltrepò; i Fondi RH 24-204, RH 20-14, RH 36 dell'Archivio Federale di Friburgo che contengono cartine, documenti e fotografie sulle operazioni tedesche in provincia di Pavia e sui rastrellamenti in Oltrepò e in area appenninica. Questi fondi rappresentano una base fondamentale per futuri studi e ricerche archivistiche sulla storia locale, coprendo un ampio spettro di periodi ed eventi storici cruciali. Tutte le sezioni dell'Archivio sono senza dubbio importanti, ma la raccolta di fonti orali rappresenta una singolarità. Si tratta di diverse centinaia di testimonianze principalmente registrate audio, con alcune decine filmate in video. Questo lavoro sistematico è stato avviato negli anni '70 e ha coinvolto oltre un migliaio di protagonisti e testimoni, offrendo una prospettiva dettagliata sulla vicenda politica, economica, sociale e religiosa locale, e non solo, di questo secolo. Le testimonianze inizialmente raccolte dal prof. Giulio Guderzo sono state integrate nel tempo da quelle recuperate dai ricercatori dell'Istituto e dagli studenti durante la redazione delle loro tesi di laurea. Questo processo ha permesso di preservare e trasmettere le voci di individui ormai scomparsi, testimoni che hanno fornito una documentazione unica e preziosa. La costruzione dell'Archivio si è distinta per la sua grande flessibilità metodologica e per l'incessante adattamento alle diverse situazioni che si sono presentate nel corso del

tempo. Oltre all'elenco delle singole registrazioni e tavole rotonde, è opportuno evidenziare alcuni temi di ricerca e tipologie di indagine. Attraverso le esperienze degli squadristi del Pavese, della Lomellina e dell'Oltrepò, sono state esplorate le origini e la diffusione del regime fascista, mettendo in luce le radici sociali, economiche e culturali. È stato anche analizzato il dissenso, sia esplicito che implicito, verso il regime nei contesti lavorativi, culturali, civili, religiosi ed economici. Inoltre, è stato studiato come il regime fascista ha cercato di organizzare e controllare ogni aspetto della vita sociale, costruendo una rete di consenso in una significativa realtà provinciale. È stato dato un grande rilievo alla resistenza armata, sia sulle colline che nelle città e nelle fabbriche. Parallelamente, si è analizzata la resistenza politica attraverso la riorganizzazione dei partiti e la formazione dei primi Comitati di Liberazione Nazionale (CLN), nonché il fenomeno del neofascismo durante la Repubblica Sociale Italiana. Particolarmente significativi sono stati gli incontri con i contadini e i montanari di Dezza, Pianostano, Castellaro e S. Pietro di Menconico. Questi uomini rappresentano un'esistenza caratterizzata da povertà, ma anche da dignità e civiltà, manifestata attraverso il lavoro costante e faticoso, la solidarietà con i vicini e l'aiuto anche a chi soffriva, anche se fosse stato un nemico. Attraverso le loro testimonianze, essi hanno restituito il senso di identità territoriale radicata nel tempo, ma anche evidenziato le fratture causate da contesti storici plurisecolari. Altrettanto significative sono state le testimonianze della strenua lotta morale svoltasi nei lager, nei luoghi di internamento, nelle scuole e nelle chiese delle colline e delle montagne. In questi contesti, dove spesso mancava una memoria scritta o documentata, è stato possibile dare voce a un impegno profondo basato sul senso del dovere, sull'impegno personale e sul sacrificio, seppur in contesti diversi. Dopo la Liberazione, l'Istituto ha ricostruito a livello locale le principali fasi del processo politico, istituzionale, sociale ed economico che ha condotto prima alla Costituente e successivamente alle elezioni del 18 aprile, nel contesto teso della guerra fredda. Negli anni più recenti, gli evidenti elementi di cambiamento, culminati nel 1989 con la fine di una lunga era storica, hanno suggerito nuovi ambiti di ricerca per comprendere il cinquantennio della Repubblica. Grazie ai ricordi e alle esperienze di vita di testimoni e protagonisti, tra cui dirigenti politici e militanti, è stato possibile ricostruire una memoria che altrimenti sarebbe sfuggita, in un Paese immerso in trasformazioni tumultuose. Questo processo ha evidenziato il complesso rapporto tra soggetti politici individuali e collettivi e il dinamico legame tra centro e periferia. Attraverso i vari "passaggi di fase" dei decenni trascorsi, sono emersi molteplici aspetti essenziali per una comprensione approfondita della società locale e dei territori circostanti. La Didattica della storia presso gli Istituti storici dell'Ateneo pavese ha una lunga tradizione che risale agli anni

Settanta. Durante tutto questo periodo, l'Istituto è stato un collaboratore prezioso attraverso l'opera dei suoi docenti, mantenendo con l'Università un rapporto simbiotico. Inoltre, ha fornito un importante supporto per le attività didattiche e formative mettendo a disposizione l'intero patrimonio documentario e librario. Gli archivi dell'Istituto hanno rappresentato una fonte preziosa per almeno un centinaio di tesi di laurea. Le pubblicazioni curate e promosse, come gli "Annali di storia pavese", sia nella loro forma originaria di rivista che nella breve ma significativa esperienza della collana omonima, si sono distinte per il loro equilibrio tra impegno civile, rigorosità scientifica e rilevanza didattica. L'Istituto ha costantemente promosso numerosi tirocini didattici e ha stipulato convenzioni significative, come quelle con il Laboratorio di didattica della storia, il Sistema archivistico di Ateneo, il Corso di diploma per operatore dei beni culturali con attività di laboratorio e tirocinio, nonché il Corso di diploma universitario in ingegneria delle infrastrutture nel 1999. Negli anni, l'Istituto ha mantenuto un coinvolgimento attivo e produttivo nelle attività della SILSIS (Società Italiana per la Storia della Storiografia), organizzando numerose conferenze e laboratori didattici nelle scuole della provincia. Nel campo dell'istruzione e della formazione, nel corso del 2017 l'Istituto ha stipulato due significativi accordi di collaborazione. Il primo, firmato il 30 marzo e valido fino al 31 dicembre 2018, è stato con l'Ufficio scolastico territoriale di Pavia per realizzare il laboratorio intitolato "Percorsi storici tra guerra, libertà e ricostruzione". Questo rientra nel contesto più ampio del progetto per "Costruire un curriculum verticale di formazione storica per l'acquisizione di competenze disciplinari e di cittadinanza". Il laboratorio, che ha visto la partecipazione di 26 insegnanti, è stato il più frequentato tra i 12 promossi in tutta la Regione Lombardia. Il secondo accordo è stato il Protocollo di intesa con il C.O.R. (Centro Orientamento alla Ricerca) con la firma del Patto formativo per circa venti studenti delle scuole superiori di Milano, Vigevano e Pavia. Questo accordo ha avuto una durata triennale (2017-2019) e ha previsto l'organizzazione di attività didattiche per complessive 280 ore negli archivi dell'Istituto. Proprio l'interesse didattico dell'Istituto per attività e progetti formativi, in particolare nel contesto scolastico, ha permesso la nascita di un vero e proprio archivio fotografico all'interno dell'Istituto. In realtà, la fototeca dell'Istituto ha avuto origine grazie a un lavoro iniziale di raccolta, spesso saltuario ed episodico, condotto nei primi anni '70. Questo materiale fotografico è stato consegnato principalmente durante dibattiti e tavole rotonde da partigiani e altri protagonisti della Resistenza e della guerra. L'Istituto sentiva però sempre più accentuata la necessità non solo di ampliare il proprio patrimonio fotografico, ma anche di organizzarlo in maniera più strutturata. Fu, tra il 1984 e il 1986, il progetto didattico-scientifico di ampio respiro intitolato "Trent'anni di storia nostra

1915-1945" che giocò un ruolo fondamentale nella fondazione della fototeca come entità organizzata e strutturata.

2.2 La mostra: il progetto e la sua realizzazione

È il 26 gennaio 1984 quando Renzo Peruzzotti invia una lettera ai provveditori degli studi e ai presidenti dei centri culturali per portare a conoscenza che l'Ufficio di Presidenza del Consiglio Regionale della Lombardia intende ricordare solennemente il quarantesimo anniversario della conclusione della Resistenza e della lotta di Liberazione (1946-1975). Per questo, avrebbe proceduto ad una serie di consultazioni delle Forze Resistenziali, degli Enti locali, degli esponenti della cultura e delle Forze armate ed altri con la finalità di raccogliere dai diretti protagonisti della lotta di Liberazione e dai rappresentanti della società attuale, indicazioni su come avrebbero voluto celebrare un evento di tale portata nazionale. Di conseguenza, l'allora Istituto nazionale per la storia del movimento di Liberazione in Italia con sede a Milano scrisse a presidenti e direttori degli istituti associati, informandoli dell'iniziativa del ministero della Pubblica Istruzione sotto la direzione dell'allora ministro Franca Falcucci per la celebrazione del quarantennale della Resistenza il 9 aprile 1984. Secondo i desideri espressi dal Presidente della regione e dal Consiglio direttivo inviarono in copia l'invito che il ministero della Pubblica Istruzione aveva spedito a tutte le istituzioni scolastiche del nostro paese al fine di promuovere appropriate iniziative per la celebrazione. Il Ministero della pubblica istruzione ricordava come il 25 aprile fosse una ricorrenza che segna, con l'anniversario della Liberazione d'Italia, l'inizio della nuova storia democratica e costituisce rilevante occasione per riaffermare quei valori di libertà, di giustizia, di civile convivenza e di solidarietà, di rispetto dell'uomo e della dignità umana, che, riscattati nel movimento di Resistenza con tragico tributo di sangue e testimonianze di sofferenza e di sacrificio, trovano solenne riconoscimento nella Costituzione Repubblicana. Sottolineava come i valori vissuti e testimoniati durante tale periodo costituiscono un sicuro punto di riferimento anche per la scuola italiana nell'adempimento delle sue finalità educative, perciò fondamentale era richiamare l'attenzione delle istituzioni scolastiche sul profondo significato di quella grande lezione morale e civile, divenuta parte integrante della nostra storia, da riproporre alla considerazione ed alla riflessione dei giovani. Secondo il Ministero si potevano mettere in campo tutte quelle appropriate iniziative, differenziate a seconda degli ordini di scuola (proiezioni di film e documentari seguiti da dibattiti, testimonianze, visite a luoghi e

monumenti che attestano eventi della Resistenza), che i capi d'istituto e i direttori didattici, sentiti i competenti organi collegiali, ritenessero di promuovere. Al fine di consentire una conoscenza dell'avvenimento quanto più possibile ampia e costruttiva, riteneva opportuno che la ricorrenza non venisse celebrata solo con manifestazioni da effettuare in coincidenza con il 25 aprile, ma anche e soprattutto riproposta con iniziative di più vasto ed incisivo impegno, che potevano trovare collocazione durante l'anno scolastico corrente e l'inizio di quello successivo, fino a culminare nella più solenne e significativa celebrazione del 25 aprile 1985, in cui veniva a cadere il quarantesimo. Viva era la raccomandazione al personale direttivo e docente affinché l'avvenimento non venisse a configurarsi come un retorico momento celebrativo, logorato dalla reiterazione di iniziative consuete e pur validamente riproponibili, ma, piuttosto, realizzasse un efficace contributo all'educazione dei giovani, inducendoli ad una corretta e serena consapevolezza delle cause della nascita e dello sviluppo della Resistenza e quindi della democrazia, ad una costruttiva riflessione sul monito che la drammatica esperienza storica, vissuta e tragicamente sofferta da tanti giovani, tramandava alle nuove generazioni, esaltandone il messaggio di rispetto del valore uomo e del suo irrinunciabile diritto esistere in giustizia, nonché della democrazia, del pluralismo ideologico, del significato e del limite del concetto di libertà individuale e collettiva. Veniva definito come punto di riferimento l'Istituto Nazionale per la storia del movimento di Liberazione in Italia, per agevolare la migliore realizzazione delle iniziative, anche attraverso i propri Istituti storici regionali, provinciali o locali, a disposizione delle scuole ed istituti sia per la fornitura di adeguato materiale di informazione e di documentazione, sia per ogni altra forma di collaborazione, di consulenza o di assistenza, che le istituzioni scolastiche desiderassero sollecitare e utile a meglio evidenziare ed approfondire il significato della lotta di Liberazione, nei suoi valori, nella sua storia e nel suo impulso all'avviamento democratico.

«Quando, due anni or sono, mettemmo in moto l'iniziativa di cui questo numero speciale degli Annali dà ora conto, non avevamo un'idea precisa della mole di lavoro che stavamo per tirarci addosso, né del dispendio di tempo e di energie ch'essa avrebbe comportato»¹²¹. L'idea dell'Istituto per la storia del movimento di Liberazione nella provincia di Pavia fu quella di proporre alla scuola qualcosa di diverso dai soliti discorsi ripetitivi e retorici, poiché, era evidente la noia, e talvolta il disgusto, provato dai professori e insegnanti costretti a partecipare alle solite iniziative che nemmeno le famiglie sembravano più disposte a sostenere, dato che sembravano non rispondere a reali esigenze didattiche, ma piuttosto

¹²¹ G. Guderzo, *Trent'anni di storia nostra* in *Annali di storia pavese*, n.12/13, Pavia, 1986, p. 9

imposte da Istituti ed Enti estranei alla vita quotidiana della scuola. «Sbagliavano tuttavia, probabilmente, quei politici che prendevano queste perplessità e dubbi come manifestazioni di scarsa o cattiva coscienza democratica»¹²². Quella che veniva interpretata come indifferenza, era probabilmente una risposta della scuola a quella che veniva sentita solamente come un'imposizione ai docenti e alle famiglie. Il problema iniziale era, quindi, come rendere memorabile questa data senza retorica e farla rivivere con dignità. Si tentò di cambiare approccio e restituire alla scuola la capacità di iniziativa, valorizzando la propria autonomia. L'idea era di fornire dall'alto stimoli, indirizzi e suggerimenti, senza mai imporre nulla. Per questo si pensò che forse non ci si dovesse limitare a tenere conferenze nelle scuole, rischiando di dare un tono troppo retorico alla ricorrenza. La proposta concreta suggerita per promuovere l'iniziativa "dal basso" era una mostra fotografica. L'obiettivo era coinvolgere attivamente bambini e ragazzi nella fascia dell'obbligo, offrendo loro un modo pratico, coinvolgente e, magari, anche interattivo e divertente per esplorare un capitolo significativo della storia contemporanea del nostro paese. L'idea prevedeva l'inclusione delle famiglie, rendendo la storia non solo un argomento scolastico ma anche un tema che toccava da vicino molti, grazie alla partecipazione di familiari più anziani che avevano vissuto quegli eventi in prima persona o ne conservavano memorie vivide tramandate dai protagonisti stessi, permettendo di integrare e arricchire il manuale di studio che, solitamente, non approfondiva e a volte addirittura non affrontava alcune tematiche. Il progetto consisteva nel creare una mostra fotografica in classe, nella scuola o nel comune, coinvolgendo attivamente i ragazzi nella ricerca e nella raccolta di fotografie dagli album, dai cassette e dai solai non solo delle proprie famiglie ma anche di tutte le famiglie conosciute, portare le fotografie d'epoca nelle scuole, dove gli insegnanti le avrebbero selezionate, catalogate ed esposte, magari anche in sedi comunali, tramite ingrandimento, apposizione di didascalie, in tabelloni e pannelli espositivi. «Non era solo un bel gioco, poteva anche essere un modo per far rivivere una memoria collettiva che giaceva frammentata nelle singole case, spesso ignorata, destinata, prima o poi, a sicura distruzione»¹²³. L'intento era trasformare la scuola non solo in un punto d'incontro tra generazioni, ma anche in un centro di aggregazione per la società locale, unendo parrocchie, associazioni civiche e politiche, per coinvolgere l'intera comunità. Nonostante l'idea del raccontare la storia locale di "com'eravamo" non fosse né rivoluzionaria e nuova e neanche mai vista, la sfida grande era una sola: raggiungere tutte le scuole dell'obbligo della provincia. «Tutto questo era possibile? Questo era il problema grosso. Potevamo arrivare

¹²² *Ibidem*

¹²³ *Ibidem*

realmente a tutta la scuola dell'obbligo nella provincia? Era una bella sfida, noi l'abbiamo assunta molto volentieri e la storia è cominciata così¹²⁴», la storia del progetto “Trent'anni di storia nostra 1915-1945”.

Un aspetto importante fu quello finanziario, ovvero trovare sostenitori per le spese, anche se non esorbitanti, per la realizzazione di un progetto come questo. Il 21 luglio 1984 il professor Guderzo, sentendo stringere i tempi per la celebrazione del quarantennale, scrisse a Luigi Bertone, Assessore ai Servizi Culturali dell'Amministrazione Provinciale di Pavia, informandolo di aver cercato di stimolare ulteriormente il Provveditore, preparandogli un promemoria per la Regione, dato che il presidente Renzo Peruzzotti aveva chiesto anche ai Provveditori idee e programmi per le celebrazioni. Inoltre, andò a caccia di sponsors alla Camera di Commercio e alla Banca del Monte, ricordando come fondamentale alla riuscita dell'iniziativa era conquistare l'interesse dei sindaci, dei rispettivi assessori alla partita, dei segretari comunali e dei direttori delle biblioteche, ma anche delle forze politiche, in particolare del PCI. Poco dopo, Guderzo si accorse che la risposta della Regione non arrivava e scrisse direttamente a Renzo Peruzzotti, sottolineando che l'Istituto avrebbe dovuto affrontare per parte sua spese ingenti per l'organizzazione dell'intera operazione delle mostre fotografiche in tutte le scuole e i Comuni che avrebbero aderito all'iniziativa, con la partecipazione degli alunni e delle loro famiglie sotto la guida di direttori, presidi, insegnanti. Si trattava di incanalarla su precisi binari scientifici, previa consultazione di esperti del settore, di procedere poi alle opportune ricognizioni in loco per l'effettuazione delle singole manifestazioni, di preparare infine la mostra conclusiva a Pavia. Tale mostra sarebbe stata dotata di catalogo, con un costo non indifferente, valutato approssimativamente sui 30-35 milioni di lire, e se per l'allestimento avrebbero potuto probabilmente contare su finanziamenti reperibili localmente (attraverso la stessa Amministrazione Provinciale) sarebbe restato a carico dell'Istituto l'intera organizzazione (scelta e schedatura del materiale, apprestamento delle didascalie mediante raccolta ad hoc di testimonianze orali, definizione dei contenuti espositivi, impianto della mostra). Il modesto bilancio dell'Istituto non avrebbe consentito di affrontare l'impresa prospettata senza un contributo straordinario, a un minimo vitale di 50 milioni. Nella lettera il professore affermava come non sarebbe stato necessario insistere sul valore eccezionale di questa impresa, che sarebbe arrivata capillarmente nell'intera provincia. Ma purtroppo, nell'attribuzione di fondi per le celebrazioni del quarantennale da parte della Regione, Guderzo rileva con preoccupazione l'assenza in elenco

¹²⁴ IsrecPv, fondo Mostra “Guardare la storia”, n.2/A

dell'Istituto. La preoccupazione aumenta quando ci si accorge che il contributo richiesto a luglio non sarebbe stato abbastanza, dato che le spese superarono nelle previsioni gli stessi preventivi preparati. Per un evidente disagio, l'Istituto rischiava di essere emarginato da una sovvenzione che sarebbe stata fondamentale.

Sebbene le difficoltà finanziarie fossero un problema, con scuole troppo povere per sostenere spese anche solo di qualche centinaio di migliaia di lire (per fotografare le piccole stampe raccolte e poi creare ingrandimenti adatti alla mostra), l'occasione del Quarantennale era perfetta. Le amministrazioni comunali potevano essere facilmente incoraggiate a finanziare un evento che sicuramente meritava di essere incluso nei programmi culturali del 1985. Per quanto riguarda le preoccupazioni di possibili strumentalizzazioni a livello locale di un periodo delicato come quello della Seconda guerra mondiale e del fascismo, si proponeva di superarle ampliando il focus della raccolta e della mostra. Invece di concentrarsi solo sul biennio 25 luglio 1943-25 aprile 1945, si sarebbe preso in considerazione l'intero periodo dal 1915 al 1945. Non solo, questo approccio rispondeva anche a specifiche esigenze scientifiche, poiché era impossibile comprendere appieno la Resistenza senza analizzare la storia generale e locale a partire almeno dall'intervento nella Prima Guerra Mondiale. Il Provveditore, una volta accettato il progetto, suggerì di lanciarlo durante le riunioni collegiali che direttori didattici e presidi tengono abitualmente all'inizio dell'anno scolastico, quindi nel settembre 1984. Nel frattempo, sfruttando il periodo estivo, si dovevano stabilire le fondamenta scientifiche del programma e ampliare il consenso, sia reale che virtuale, verso l'iniziativa. Se l'Università poteva giocare un ruolo importante in questa celebrazione, tuttavia, si voleva evitare che diventasse troppo influente o determinante. Era essenziale lasciare spazio all'iniziativa locale. Perciò sarebbe stata fornita una metodologia. Dal punto di vista scientifico, si decise di elaborare un progetto per raccogliere e illustrare i vari aspetti economici, sociali e politici della vita locale nel corso del trentennio. Questo avrebbe delineato le direzioni di ricerca e le modalità di catalogazione del materiale. Partendo da una prima bozza preparata dal Dipartimento storico-geografico e condivisa con specialisti e professori universitari, si giunse alla creazione di una griglia tematica definitiva (fig. 1). Questa griglia era destinata a essere successivamente diffusa nelle scuole. Per ottenere consenso sull'iniziativa, si considerò subito indispensabile la creazione di un Comitato per le celebrazioni del Quarantennale della Liberazione, patrocinato dall'Amministrazione provinciale. Il presidente dell'Amministrazione provinciale chiese e ottenne l'adesione dei parlamentari eletti nella provincia, dei consiglieri regionali, delle autorità civili e religiose,

inclusi il prefetto, i vescovi delle diocesi del territorio provinciale e i sindaci dei principali centri della provincia. Furono inoltre istituiti un comitato scientifico, che invitò a partecipare specialisti sia universitari che non, e un comitato esecutivo. Il consenso all'iniziativa, ottenuto a livello apicale, avrebbe fornito le necessarie garanzie di validità alle amministrazioni civiche, anche dei centri minori, incentivandone il sostegno morale e finanziario. Tutti i sindaci della provincia, insieme ai loro assessori competenti (in totale 380), vennero direttamente informati e incoraggiati dall'Amministrazione provinciale. Inoltre, furono coinvolti i 120 bibliotecari presenti sul territorio, mentre l'Università si occupava di ottenere il sostegno degli 8 vescovi, che a loro volta avrebbero coinvolto i 350 parroci della provincia. L'interesse della stampa locale venne stimolato in vari modi, ottenendo un appoggio convinto e partecipe. Non solo "La Provincia Pavese", ma anche tutti i giornali locali offrirono il loro prezioso supporto pubblicizzando l'iniziativa. Tra le autorità e gli enti coinvolti, i responsabili della Camera di Commercio e della principale banca locale misero a disposizione premi (diplomi, medaglie, libretti di risparmio) per scuole, classi, docenti e allievi che si fossero distinti particolarmente nell'impresa. Inoltre, contribuirono a coprire le spese per la stampa della griglia tematica in un numero di copie sufficiente per tutte le classi elementari (1.634) e medie (976 statali, 80 private) della provincia, nonché per la realizzazione di altrettanti album raccoglitori. Le mostre locali, da realizzare nel corso del 1985, avrebbero permesso di raccogliere e selezionare immagini significative delle diverse realtà locali grazie al lavoro diffuso su tutto il territorio provinciale. Questo avrebbe portato alla creazione di una mostra conclusiva da tenersi nel capoluogo. L'Amministrazione provinciale garantiva un'adeguata copertura finanziaria per questa mostra finale e prevedeva inoltre la pubblicazione di un catalogo speciale, da inserire come numero ad hoc negli Annali di storia pavese. La mostra fu concepita anche come mobile, quindi trasportabile nei centri della provincia dotati di spazi espositivi adeguati. Quando arrivò settembre, si svolsero le riunioni programmabili presso il Provveditorato, e l'adesione all'iniziativa da parte dei direttori e presidi fu praticamente un plebiscito. Successivamente furono inviate precise e dettagliate circolari, firmate dal Provveditore e dai responsabili dell'iniziativa.

I maestri e gli insegnanti raccontano come vissero inizialmente la richiesta di partecipare alla ricerca di foto come un'imposizione che veniva dall'esterno, anche perché alla scuola veniva richiesto spesso di partecipare a mostre o concorsi, veniva addirittura bombardata da queste richieste esterne. Il collegio docenti, riunito in settembre, esaminò la circolare che gli era stata inviata dal provveditore. In molti hanno rimandato la raccolta a dopo Natale, per cui i ragazzi

sono furono invitati a raccogliere le foto e a interessarsene durante le vacanze di Natale. Quell'impressione di imposizione provata inizialmente scomparve del tutto quando iniziarono a lavorare perché ad essa era subentrato invece l'entusiasmo, la soddisfazione e molte volte la gioia nel constatare come il materiale che arrivava presentava un vero interesse anche ai fini del loro lavoro didattico e dell'insegnamento. Una maestra del comune di Mede racconta come furono fatte circa una decina di riunioni pomeridiane e serali con gli insegnanti delle scuole elementari e medie con il personale della biblioteca comunale. In queste riunioni furono prese alcune decisioni che potevano risultare anche riduttive, ad esempio si era pensato se fosse necessario e possibile coinvolgere tutta la cittadinanza, oltre agli alunni, nella raccolta o se fosse necessario limitare la raccolta ai soli alunni.

Gli studenti delle scuole elementari e medie, i principali responsabili nella ricerca del materiale fotografico, seguendo i temi indicati nella griglia, furono stimolati a raccogliere foto presso parenti, amici e conoscenti, fotografie che sarebbero state esaminate inizialmente dai maestri e dai professori localmente coinvolti nell'iniziativa, che avrebbero effettuato una prima selezione e catalogazione utilizzando lo schema indicato nell'ultima pagina della griglia. Ogni fotografia sarebbe quindi stata accompagnata da una scheda descrittiva. Per ogni settore era opportuno non dimenticare le personalità che nella memoria locale più sembravano aver segnato la vita di una comunità: capi-lega, sindaci, squadristi, padroni di aziende agrarie, industriali, e simili, fittabili, vescovi e parroci, federali, podestà, deputati antifascisti, capi neofascisti, comandanti partigiani, membri del CLN. La riproduzione fotografica di individui, gruppi, attività corali (sociali, economiche, politiche) doveva avere senz'altro la preminenza, ma si potevano opportunamente anche riprodurre manifesti, volantini, carte diverse, come le tessere annonarie, pagine di giornali particolarmente significativi, lettere o brani delle medesime, opportunamente ingranditi. Inoltre, era importante ricordarsi che la griglia forniva al ricercatore uno schema e non un elenco esaustivo del materiale da fotografare.

Alcuni insegnanti hanno, invece, subito accolto questa iniziativa con vero entusiasmo, senza prendere in considerazione la difficoltà del loro compito e l'impegno che andò via via estendendosi, iniziando a raccogliere innanzitutto le fotografie dai bambini coinvolti, che interpellavano i nonni, i bisnonni, i vicini di casa (alcuni alunni non erano originari del pavese). I ragazzi, una volta portate le fotografie alla rinfusa, dovevano capire che non si poteva raccogliere le fotografie senza dare un certo ordine, per cui fu fondamentale la suddivisione secondo argomenti, come quello economico, sociale, politico e poi via via anche ordinandoli per cronologia. Per cui i bambini ebbero la possibilità di imparare veramente il

metodo. Interessante il racconto degli studenti di come in un primo momento i possessori delle foto, i propri familiari o amici, non volevano lasciarle in mano a loro ed una volta convinti chiedevano ogni giorno se il progetto fosse finito per venire a riprendersele. Una volta compresa, però, la rilevanza che avrebbero avuto queste fotografie per la ricostruzione storica locale della propria città, le lasciarono in mano alla comunità, con la consapevolezza che avrebbero avuto un ruolo sociale e didattico più importante che non lasciarle chiuse dentro un album, un cassetto o abbandonate in solaio.

Naturalmente, cominciarono ad emergere dei problemi, innanzitutto di natura "morale". Non tutti i dubbi alla base erano stati dissipati e le buone intenzioni del centro potevano arrivare sfocate o addirittura distorte una volta giunte in periferia. Venivano alla luce antichi dissapori e, in alcuni casi, la tanto auspicata e necessaria collaborazione tra scuola ed ente locale veniva negata a causa di prassi di reciproca ostilità radicata nel tempo. Questo spiegava alcune defezioni nell'iniziativa. Inoltre, alcune scuole e piccoli centri, nonostante la buona volontà, facevano fatica a raccogliere anche la quantità minima di fotografie ritenuta indispensabile per realizzare una mostra. Oltretutto, c'erano voci di allarme riguardo alla probabile parzialità delle collezioni fotografiche, che non avrebbero riflettuto pienamente la realtà del periodo studiato. Questo perché, all'epoca, la macchina fotografica era un bene raro e chi fotografava, un professionista o un privato, inevitabilmente privilegiava certe realtà rispetto ad altre, lasciando in ombra alcune parti della storia. Era una preoccupazione ben nota agli storici, che si trovano costantemente di fronte alla parzialità delle fonti e delle testimonianze, che dovevano esse confrontare e fatte interagire tra loro. Nel caso specifico, le fotografie esposte nelle mostre locali avrebbero potuto essere integrate da altri materiali documentari come manifesti, tessere, pagelle, lettere e oggetti d'uso quotidiano, come strumenti di lavoro e domestici. Inoltre, si sarebbe potuta raccogliere anche la testimonianza orale delle persone coinvolte, ampliando così la comprensione del periodo storico in questione.

A Gambolò, ad esempio, cercarono di completare nel modo più completo le sezioni, non accontentandosi delle immagini che pervenivano periodicamente dalle famiglie dei ragazzi ma conducendo una ricerca individualizzata famiglia per famiglia proprio per colmare quei vuoti come, per esempio, la Resistenza e il regime, settori poco rappresentati, si voleva a tutti i costi che i temi fossero espressi nel modo più completo possibile. A Stradella, l'integrazione al materiale raccolto dalle scuole fu costituita da un fondo fotografico conservato presso l'archivio comunale del paese riguardante fotografie ufficiali del regime alla fine degli anni Trenta. Furono le fotografie che, in pratica, costituirono il nucleo centrale delle sezioni "Italia

marcia a passo romano. Il regime fascista”, quindi gli aspetti politici del regime e i suoi aspetti sociali. Altro apporto fondamentale per Stradella fu quello di molti privati che fornirono il materiale utile e necessario per riempire delle sezioni dei settori che erano più o meno lacunosi, in particolare la sezione della Resistenza. Pochissime, infatti, erano le fotografie dei ragazzi. La sezione si poté integrare soprattutto grazie a partigiani, o di familiari di caduti partigiani che scartabellando nei loro album fotografici di famiglia fornirono alla mostra fotografie con aspetti della vita familiare degli anni Trenta e fine anni Venti. Un altro apporto essenziale per il settore dell’economia fu l’archivio di circa 20 fotografie della ditta Dallapé, la prima fabbriche di fisarmoniche a Stradella che mise in rilievo uno degli aspetti tipici dell’economia e della cultura locale. In generale, per tutte le scuole, tra le immagini più difficili da reperire c’erano quelle della vita contadina, perché chiaramente il contadino non usava farsi immortalare intanto che irrorava le viti o arava e poteva essere più un frutto del caso. Quello che premeva era proprio presentare i contadini vestiti da contadini, con la loro “divisa di lavoro”, poiché alle volte i contadini quando vedevano la macchina fotografica correvano a cambiarsi d’abito.

Le fotografie scelte per essere esposte nelle mostre locali dovevano essere poi ingrandite (il formato consigliato era di 24x30 o 30x40 centimetri) e nel numero ritenuto più opportuno, comunque non oltre le 200 unità, per essere poi collocate in un luogo idoneo all’afflusso del pubblico. Ogni fotografia doveva essere dotata di didascalia, poiché lo scopo della mostra era essenzialmente didattico. Attraverso la raccolta e la mostra si voleva, infatti, insegnare ‘attivamente’ agli allievi la storia locale e generale del periodo considerato. Inoltre, adeguate descrizioni complessive avrebbero potuto fornire ai visitatori una chiave interpretativa appropriata per comprendere realtà di cui le fotografie rappresentavano solo una selezione limitata. La duplicazione e l’ingrandimento delle 200 fotografie scelte fu un lavoro alle volte sentito abbastanza lungo e faticoso dalle scuole poiché i mezzi a disposizione non erano sempre eccezionali, ma anche perché le fotografie da ristampare erano a volte foto vecchie, alcune sgualcite o di piccolo formato. In alcuni casi la decisione di riprodurre il materiale in originale fu vissuta da alcune scuole come sofferta in quanto il rapporto con il documento originale risultò estremamente importante non solo per gli alunni ma anche per l’impatto di chi visitava la mostra stessa perché in fondo era una ricerca delle proprie origini, della propria storia, dell’apporto che ognuno di noi, che ogni cittadino aveva dato a dei momenti significativi della storia della città e anche della storia della nazione.

In alcune località l'iniziativa fu affrontata con grande passione da alcuni direttori, presidi e insegnanti, che si dedicarono con entusiasmo straordinario per valorizzare le loro capacità, promuovendo autonomia e spirito d'iniziativa. In questo modo venivano redatte e distribuite circolari rivolte a tutte le famiglie degli studenti della scuola elementare, annunciando anche l'organizzazione di una mostra consortile che poi avrebbe potuto circolare successivamente in altri comuni. Si stabilivano, inoltre, rapporti collaborativi fruttuosi tra scuole elementari e medie, si cercava supporto dalle biblioteche comunali operative e si chiedeva il sostegno finanziario dalle amministrazioni locali. Con i sindaci, gli assessori alla cultura e i bibliotecari informati da Pavia, era evidente la necessità di stabilire contatti diretti, consolidando o avviando collaborazioni essenziali sul posto. Anche nelle zone periferiche, si sviluppavano forme di cooperazione con genitori appassionati di fotografia e direttamente con i circoli di fotoamatori locali. Questi gruppi fornivano un supporto tecnico cruciale, contribuendo a limitare i costi di riproduzione e ingrandimento delle immagini, mantenendo così il budget finale delle mostre ben al di sotto delle stime iniziali. La scuola di Gambolò racconta come tutta questa iniziativa non sarebbe stata realizzata senza la collaborazione oltre che della biblioteca anche dell'amministrazione comunale, poiché sia una che l'altra contribuirono finanziariamente per realizzare l'iniziativa che con buona volontà e spirito di sacrificio venne a costare molto poco: 350 mila lire, una cifra molto accessibile alla portata di qualsiasi comune e scuola.

“Trent'anni di storia nostra 1915-1945” raggiunse 53.000 ragazzi delle scuole medie ed elementari di tutta la provincia con la fioritura sempre maggiore di mostre. L'Istituto disegnò, come una volta si faceva con le bandierine, una carta della provincia (fig. 2) e appariva coperto quasi tutto il territorio provinciale che aveva larghissimamente partecipato. Un'iniziativa che si poté definire corale, con oltre 70 mostre organizzate. Nei centri maggiori, Pavia e Vigevano si ebbero mostre di circolo o di quartiere, quindi più mostre nella stessa località. In una lettera del 7 febbraio 1985 si specificava che per Pavia, in particolare, in accordo con il sindaco, l'Istituto avrebbe voluto sollecitare un deciso appoggio all'iniziativa da parte dei Comitati di Quartiere e per questo pensarono di organizzare una riunione presso l'Aula di Storia moderna e contemporanea nel cortile delle magnolie il 16 febbraio.

Man mano che le mostre venivano inaugurate, si scoprirono con ammirazione quali ricchezze di creatività, capacità organizzativa, concretezza e buon gusto fossero presenti nella scuola pavese, soprattutto tra il corpo docente. Senza il fervente impegno di tutti i professori, l'intera iniziativa sarebbe, infatti, inevitabilmente fallita. Dopo la prima mostra, inaugurata alla fine

del 1984 a Bastida Pancarana, ne seguirono molte altre concentrate nei primi mesi del '85, superando in alcuni casi, per difficoltà locali, non solo il preciso anniversario del quarantennale, ma persino l'intero anno 1985. L'inaugurazione della prima mostra si tenne presso la Civica Biblioteca di Bastida Pancarana sabato 22 dicembre alle ore 10 alla presenza del direttore didattico, delle autorità comunali, del parroco e dei bambini delle scuole elementari, che tanto si impegnarono per procurare il materiale oggetto della mostra. Il 26 gennaio 1985 Guderzo scrisse alle scuole della provincia per informarle che la prima mostra si era brillantemente inaugurata a Bastida Pancarana, pregandole di avere qualche notizia su come procedevano i lavori di raccolta e di inventariazione delle fotografie e dei successivi sviluppi. Il 22 febbraio 1985 le risposte pervenute dai vari comuni erano assai incoraggianti: oltre alle mostre già tenute a Bastida Pancarana e a Pieve del Cairo (fig. 3); era stata recentemente aperta quella di Cassolnovo; erano in fase avanzata di attivazione a Belgioioso, Villanterio (fig. 4), Cilavegna, Dorno, Mortara, Sartirana, Casorate Primo, Certosa. L'Istituto richiedeva, a questo punto, aiuto e supporto a tutti i propri soci, dove avessero possibilità di agire o direttamente o tramite amici, in particolare offrendo anche l'apporto di fotografie in loro possesso, ma anche un supporto economico.

Il 5 marzo 1985, a 50 giorni dalla data scelta dalla maggior parte dei comuni per l'inaugurazione ufficiale delle mostre fotografiche, Guderzo sollecitava i presidi e i direttori didattici per sapere le novità sulle mostre locali: alcuni lo aggiornarono sull'andamento dei lavori, altri, invece, pur impegnati nell'iniziativa, gli diedero importanti informazioni solo a seguito di sollecitazioni telefoniche, e tra chi non ha risposte per iscritto erano da considerare coloro che ebbero, per i più diversi motivi, dichiarato forfait. Avvicinandosi la data dell'inaugurazione e dovendo provvedere all'impegno per visite, premiazioni, Guderzo necessitava assolutamente di informazioni scritte molto precise positive o negative per ogni circolo, plesso e scuola, con indicazioni pure precise su eventuali problemi irrisolti (come mancati interventi di autorità comunali e biblioteche, difficoltà finanziarie e simili). Era pure strettamente indispensabile sapere, scuola per scuola, il numero degli insegnanti impegnati direttamente o indirettamente nell'iniziativa e il numero delle classi e, almeno approssimativamente, dei bambini e ragazzi coinvolti, così da poter quantificare e monetizzare l'impegno degli Enti interessati ai premi (Banca del Monte, Camera di Commercio, Amministrazione Provinciale, associazioni partigiane, Istituto per la storia del movimento di liberazione). Inoltre, chi di loro si fosse trovato di fronte a resistenze o difficoltà della più varia natura e suo malgrado costretto a rinunciare all'opportunità di lavoro didattico

offerta dalla mostra era pregato di darne conto, così che in una futura iniziativa del genere se ne potesse tenerne adeguato conto già in fase di progettazione.

Il 13 aprile 1985, tirando le somme sull'iniziativa per il Quarantennale, Guderzo si accorse con stupore che di tutta la provincia solo una plaga tutta intera era assente, ovvero il Varzese: da Bagnaria al Carmine a Zavattarello, Romagnese, Menconico, Brallo, Negruzzo, Pianostano, Castellaro. Gli sorse il dubbio che non si trattasse di ignoranza o menefreghismo di un direttore o preside, ma di una precisa volontà politica. Guderzo provò a contattare telefonicamente il sindaco al tempo in carica, Giuseppe Tevini, che mai rispose alle sue chiamate. Il professore temeva che fosse una scelta prettamente politica e, non riuscendo a spiegarsi questo assurdo silenzio, ipotizzò che potesse esserci dietro colui che definisce il "grande boss". Parlava, forse, di Giovanni Azzaretti, esponente della Democrazia Cristiana, che divenne senatore solo due anni dopo, nel 1987? Interessante è un articolo del 24 marzo 1984 apparso sulla rivista dell'ANIPE (Agenzia nazionale informazioni politiche economiche) che racconta come il sindaco di Varzi, il democristiano Giuseppe Tevini, interrogato sul quarantesimo anniversario della Repubblica partigiana che ricorreva quell'anno rispondeva dicendo che la repubblica partigiana di Varzi non era mai esistita: "Qui nessuno ne ha mai sentito parlare. Commemorare un evento che per noi non è mai esistito sarebbe ridicolo"¹²⁵. Inoltre, in una lettera del 18 aprile 1985 emerge come addirittura ci fossero forse stati problemi di comunicazione anche tra l'ANPI varzese e l'ANPI provinciale, poiché la prima non avrebbe fatto in alcun modo cenno all'iniziativa, che ormai aveva coinvolto un gran numero di comuni. Dato che nel consiglio direttivo dell'Istituto numerosi erano gli iscritti all'ANPI, Guderzo non aveva pensato di doversi preoccupare personalmente anche di quella trasmissione. Una lettera del 4 aprile 1986 di Siliano Citi, alpino della Divisione Monterosa, al professor Guderzo, era probabilmente connessa allo stupore riguardo a questa assenza di Varzi nel progetto. Difatti, Citi racconta come non fosse più da tempo in contatto con il gruppo di partigiani di Varzi e, sorpreso dagli ultimi eventi, esprimeva le sue perplessità:

È come se il passato fosse solo oblio o quanto meno l'innesto del fenomeno Resistenza nei tempi attuali fosse ridotto solo ad una tacca sul tronco del presente. Sono passati 40 anni, è vero, ma non dovrebbero essere tanti per un movimento che fu vasto e capillare e vivo e diffuso a più classi sociali: c'era da aspettarsi che rimanesse tale e invece è oggi una cosa spenta, quando vedo i "partigiani" a qualche commemorazione provo le stesse sensazioni di

¹²⁵ IsrecPv, Carte Guderzo, a. 1985

quando, da ragazzo, vedevo l'ultimo "garibaldino" con la camicia rossa e lo sentivo parte di un mondo e di un pensiero ormai morti. Quel tessuto formato da migliaia di fibre si è dissolto e ne restano solo dei lembi isolati, cementati più da un fatto di topografia e di amicizia paesana che da un pensiero. Perché tutto questo? È stato il frazionamento partitico che ha isolato in vari nuclei un primitivo sincizio; o è stato il travolgimento portato da un certo tipo di vita che ci fa apparire remotissimi fatti accaduti solo due, tre anni fa?¹²⁶.

Tra difficoltà e incomprensioni, si raggiungevano, però, anche grandi successi. Finalmente, il 13 aprile 1985 il battesimo delle mostre fotografiche locali venne ufficialmente inaugurato alla scuola media Bramante a Vigevano di cui apparve notizia su *La Provincia Pavese* (fig. 5). La rassegna era stata allestita dagli studenti lavoratori del terzo e quarto corso delle "150 ore" che per alcuni mesi, sotto le direttive degli insegnanti, si erano trasformati in ricercatori riuscendo a mettere insieme una considerevole mole di materiale estremamente interessante. L'obiettivo era puramente didattico, spiegava un professore, non si trattava pertanto di una mostra d'antiquariato come tante altre, bensì di un momento culturale che si auguravano potesse contribuire a far conoscere meglio, soprattutto ai giovani, un patrimonio di tradizioni, usi e costumi della nostra terra. Sarebbe stato auspicabile che tutto il materiale raccolto potesse trovare una collocazione definitiva trasformandosi così in un vero e proprio museo permanente. Lo scopo della mostra era, infatti, anche quello di ottenere dal Comune una sala da destinare a museo permanente di quel materiale. Guderzo la definì come una delle iniziative tra le più significative e complete per l'originale accostamento di fotografie e attrezzi di lavoro. Nel vasto salone-teatro della scuola furono esposte oltre 200 fotografie, ma anche documenti, manoscritti e circa centonovanta attrezzi di lavoro che un tempo venivano usati nelle campagne e nelle fabbriche: erpici, aratri, vari strumenti per la filatura, un deschetto da calzolaio e tante altre rarità. Tra i pezzi più curiosi, una macchina fotografica appartenuta a Gabriele D'Annunzio, e tre manoscritti inediti di un burattinaio vigevanese, tale Leonzio Rigotti. Tutto il materiale proveniva da raccolti private e archivi (fig. 7).

Un altro grande successo fu ottenuto dal Comune di Landriano. Infatti, una volta chiusa la mostra questa fu trasferita nell'atrio della Scuola Media, così da permettere di rivederla e visitarla. L'esperienza, vissuta come decisamente positiva, aveva permesso di raccogliere materiale e di allestire una mostra che li aveva inorgoliti e che aveva trovato una larghissima affluenza di visitatori. Essa costituì, inoltre, uno stimolo alla collaborazione tra scuola elementare e scuola media, che non sempre riusciva ad attuarsi e, fatto questo di notevole

¹²⁶ IsrecPv, Carte Guderzo, a. 1986

importanza, ha suscitato negli alunni dei rispettivi ordini di Scuole, l'interesse alla ricerca storica. Considerati gli eccellenti risultati ottenuti, ci si augurava anche per il successivo anno scolastico il mantenimento di rapporti di collaborazione con l'Istituto. Il vero e proprio fiore all'occhiello per il comune di Landriano fu, però, quello di aver guadagnato un articolo sul "Corriere della Sera" (fig. 6). L'iniziativa fu costruita e vissuta dagli scolari delle elementari e della scuola media inferiore del piccolo centro agricolo in provincia di Pavia come un'esperienza unica. Nelle soffitte e nelle cantine sono ricomparse immagini ingiallite dagli anni ma che, ordinate e raccolte per argomenti, finirono per costituire una suggestiva carrellata sulle radici e la memoria di un borgo contadino. In particolare, questa mostra toccava una serie di temi relativi all'ambiente e agli strumenti del lavoro nei campi, con elementi e caratteristiche spesso ormai completamente dimenticate nell'uso quotidiano contemporaneo.

Le mostre locali organizzate nei comuni pavesi attirarono l'attenzione della comunità e i visitatori furono numerosi, superando in alcuni casi la media di afflusso delle precedenti mostre locali. Le persone erano attratte dal progetto che raccontava non solo la propria storia locale, ma faceva nascere un rapporto emotivo con le foto. Soprattutto i più anziani, riconoscevano, cercavano di ricordare e si emozionavano. Il comune di Sartirana raccontava che visitarono la mostra 250-260 persone che permisero anche di aggiornare quelle poche notizie relative alle singole fotografie grazie ai racconti dei visitatori. Ad esempio, in una fotografia del primo Novecento dei vigili del fuoco in cui nessuno sapeva individuare singolarmente le persone, vennero riconosciuti 4 personaggi, così come la fotografia riguardante la banda musicale di Sartirana, di cui riuscirono a completare l'individuazione dei singoli strumentisti. A Gambolò il successo fu grandioso, valutarono oltre 3000 presenze nei 10 giorni d'apertura che poi diventarono 13 per la richiesta sentita da parte di molti residenti. Vennero a visitarla scolaresche non solo da Gambolò, ma anche da Vigevano e altri comuni vicini. Quest'affluenza riempiva d'orgoglio il comune ed era un dato importante e significativo per l'intera comunità.

Per quanto riguardava l'utilizzo della mostra nelle singole classi, si decise di collegarla alla ricerca, enfatizzando un'indagine sulle fonti e sugli aspetti inediti, evitando le consuete ricerche basate sulle enciclopedie. Questo approccio permise di insegnare il trentennio partendo dall'ambito locale, estendendolo poi al contesto più ampio e infine ricollegando nuovamente il locale al generale. Si ritenne che ogni insegnante interessato avrebbe potuto trovare il modo più adatto di integrare queste lezioni nelle sue classi, considerando le

specifiche circostanze di tempo e luogo con cui si doveva sempre confrontare. I bambini testimoniano che sul proprio sussidiario ci fossero pochissimi approfondimenti, in particolare la Resistenza veniva affrontata, a volte, addirittura in una singola pagina del manuale. Per quanto riguardava gli studenti più piccoli nella scuola elementare si trattava quasi soprattutto di prerequisiti poiché avevano molti problemi nella percezione dello sviluppo nel tempo degli avvenimenti e più che la fotografia risultavano interessati agli oggetti: la prima era già un'astrazione, mentre l'oggetto lo potevano toccare, manipolare e per loro era più gratificante. Le fotografie, però, che più li interessavano erano quelle che si potevano avvicinare alla loro esperienza immediata, il conoscere il passato di luoghi che oggi vedevano completamente diversi. L'iniziativa permise anche di affrontare un problema molto interessante, che si presentava nell'approccio, soprattutto dei più piccoli, al periodo delle due guerre. Ne nacque, infatti, l'equivoco che le foto dovessero riferirsi soltanto ad avvenimenti di guerra. Si trattava del periodo tra il 1915 e il 1945 e queste due date richiamavano soprattutto alla mente memorie di guerra, perciò, fu necessario fare in modo che i bambini si rendessero conto che la storia non fu soltanto guerra o trattati, ma sviluppo di istituzioni, di attività, di rapporti sociali e anche di attività diverse che con la guerra non avevano poi molto a che fare. Si pensò soprattutto a far sì che i bambini si interessassero dei piccoli aspetti che venivano messi in evidenza dalle fotografie, non considerandoli tanto come tali ma nel loro insieme: solo così potevano dargli l'idea della storia come esperienza vissuta quotidianamente dagli uomini. I bambini capirono che le fotografie non dovevano essere trascurate sia in sé come reperti sia come testimonianze che potevano superficialmente apparire a volte anche come piuttosto banali. Divise per settori, aiutandosi con la griglia tematica fornita, furono esaminate attraverso i cambiamenti che da allora fino all'epoca contemporanea erano avvenuti, anche solo attraverso uno sguardo. Il progetto delle mostre aveva come scopo, quindi, anche quello di fornire ai ragazzi e agli insegnanti uno strumento per poter utilizzare la fotografia come documento storico.

La fotografia, in alcuni casi, non forniva solo il racconto di un momento storico, ma permetteva di raccontare la storia stessa del mezzo, in particolare la storia degli archivi locali. Un'esperienza esemplare fu quella del comune di Voghera. Gli studenti, stimolati da questo studio di ricerca, portarono tantissimo materiale riguardante l'archivio Cicala¹²⁷ e vollero fare

¹²⁷ Lo studio fotografico Cicala fu aperto nel 1863 da Davide Cicala, successivamente condotto dal figlio Vittorio, presto conosciuto non solo in provincia ma anche a livello nazionale, ottenendo numerosi riconoscimenti. Dallo studio sono passate cinque generazioni di vogheresi di ogni classe sociale per averne il "ritratto fotografico". Lo studio al tempo passò, infine, a Claudio Nobile.

una ricerca approfondita su chi fosse e sul perché avesse un archivio, dove si trovasse e che fotografie conservava. Ecco che allora i genitori e gli insegnanti furono coinvolti direttamente dall'iniziativa. Per cui ci fu una duplice ricerca: da parte degli scolari, che portarono tantissimo materiale, e dall'altra i genitori, che insieme ai figli documentarono le fotografie mettendo sotto ad ognuna la didascalia e andando a ricercare altri documenti per rendere la fotografia più ricca di elementi. I bambini furono entusiasti per la ricerca dell'archivio Cicala, scoprendo che era il fotografo più antico ed importante di Voghera. Grazie a Cicala e all'archivio capirono che la fotografia ha una sua storia e una sua evoluzione. Infatti, videro che lo stesso Cicala fotografava in modi diversi, mettendo alle volte più in risalto il viso, altre dando importanza al flou, cioè, dando alla fotografia qualcosa di diafano. Vollerò anche capire se altri fotografi nella storia avevano attuato lo stesso metodo di fotografia attuato dal Cicala ma non trovarono un altro fotografo a Voghera simile a lui. La fotografia venne quindi conosciuta sia attraverso la storia della fotografia e attraverso lo studio sul Cicala con suo archivio, sia affrontata direttamente dai bambini che hanno cercato di applicare a queste fotografie trovate abbandonate in casa un metodo di ricerca storica.

Nei diversi comuni pavesi ci si rese conto, a volte anche con un po' di ritardo, ed era grazie a questa iniziativa che lo avevano appreso, che la scuola se vuole può o, meglio, dovrebbe, realizzare cultura al di fuori delle proprie mura, nell'ambito locale, a favore della popolazione, integrandosi con realtà locali come la biblioteca e le amministrazioni comunali. Ad esempio, la cittadina di Mede raccontava come l'iniziativa permise di consolidare un rapporto ormai tradizionale tra la scuola media e la città o, meglio, la comunità, non solo per quanto riguardava l'ente locale e le istituzioni, circoli didattici. Si cominciò a capire che qualsiasi iniziativa era importante venisse svolta comunitariamente, come l'occasione di questa mostra e di questa raccolta fotografica. I ragazzi che lavorarono assieme, il coinvolgimento delle famiglie, le riunioni, la metodologia seguita e trovata a livello collegiale dalle scuole e dalla biblioteca vengono testimoniati come momenti significativi per il comune di Mede. Inoltre, ci si rese conto che, a partire dal contatto con le famiglie nella fase di ricerca al contatto con l'intera comunità nel momento dell'esposizione della mostra, i giovani, trovandosi a dover discutere e analizzare gli argomenti illustrati dalle fotografie, riuscivano a stabilire un rapporto ed un dialogo intergenerazionale su tematiche spesso limitate alla narrazione episodica e a dimensioni prevalentemente individuali o familiari

In una lettera del 4 giugno 1985 indirizzata ai direttori didattici e ai presidi, il professor Guderzo, al termine dell'anno scolastico, constatava come il progetto "Trent'anni di storia

nostra 1915-1945” fosse riuscito a rafforzare la collaborazione tra Università e la scuola dell'obbligo nella provincia di Pavia. Oltre ai ringraziamenti sinceri nei confronti di insegnanti, ragazzi, famiglie e amministrazioni, l’augurio del direttore era che si potesse in futuro sempre meglio raccordare le attività dell’Istituto e dell’Università per il bene della scuola e della società, per realizzare progetti come questo, il cui successo straordinario andò ben al di là di ogni aspettativa. A operazione pressoché conclusa, se ne doveva, innanzitutto, rilevare il successo davvero straordinario e fornire qualche dato. A nord del Po, Lomellina e Pavese avevano partecipato in modo veramente massiccio all'impresa. Non solo tutti i centri maggiori ma anche molti dei minori furono coinvolti con mostre singole o consortili. Procedendo da ovest verso est avevano effettuato in Lomellina e Siccomario mostre singole Palestro, Robbio, Castelnovetto, Sartirana, Cilavegna, Mede, Lomello, Pieve del Cairo, Cassolnovo, Ottobiano, Gambolò, Ferrera Erbognone, Borgo San Siro, Sannazzaro, Dorno, Groppello, Carbonara, San Martino, Travacò. La mostra a Valle aveva coinvolto nella ricerca del materiale anche Candia, Breme, Zeme, Olevano, Velezzo; quella di Garlasco aveva coinvolto Tromello; e così la mostra di Mortara ottenne gli apporti di Parona, Cernago, San Giorgio. Una vera e propria mostra consortile si ebbe a Cava (fig. 8, 9) e Zinasco (con apertura prima nell'una poi nell'altra sede). A Vigevano si tennero più mostre (sei) a cura di circoli didattici e scuole medie. Analogamente, nel Pavese, aprirono mostre singole Casorate, Bereguardo, Trovo, Trivolzio, Torre d'Isola (fig. 10), San Genesio, Sizzano, Landriano, Chignolo (fig. 11). La mostra di Certosa (scuola media) portata a Vellezzo Bellini e Borgarello, fu in entrambi i casi integrata da pannelli preparati da quelle scuole elementari. La mostra consortile di Belgioioso interessò Salimbene, Linarolo, Filighera, Torre de' Negri, Spessa, Corteolona, San Zenone, Costa de' Nobili, Zerbo, e dopo che a Belgioioso venne aperta (e integrata con ulteriori apporti locali) a Corteolona, Costa, Zerbo. Analogamente la mostra di Villanterio coinvolse Albuzzano, Torre d'Arese, Vistarino, Maghero, Copiano, Genzone, Gerenzago, Inverno e Monteleone ed fu aperta, dopo che a Villanterio, a Maghero, Copiano, Inverno e Monteleone, Vistarino. A Pavia le mostre aperte furono sette, sia in sedi di quartiere che di scuola (fig. 12, 13). L'Oltrepò diede un minor contributo in termini di centri coinvolti. Della fascia di pianura, da ovest procedendo verso est, effettuarono mostre singole Casei, Voghera, Bastida Pancarana, Casteggio, Bressana Bottarone, Pinarolo, Verrua, Stradella (fig. 14, 15). Broni ebbe anche gli apporti di Santa Giuletta, Redavalle, Cigognola, Pietra e Rocca de' Giorgi, Canneto. Nella fascia di collina si ebbero le mostre singole di Santa Maria della Versa e Rivanazzano e la mostra di Godiasco (fig. 16, 17) con gli apporti di Retorbido, Cecima, Ponte Nizza, Montesegale, Fortunago. L'ultima mostra, aperta nell' 86 a

Varzi, coinvolse anche altri quattro comuni della montagna: Bagnaria, Menconico, Santa Margherita, Brallo di Pregola. Da ricordare che ne varzese biblioteche e amatori manifestarono l'intenzione di aprire autonomamente o col sussidio di materiale raccolto da scolaresche locali mostre a Zavattarello (con Romagnese e Valverde), Rivanazzano, Varzi (e circondario). In totale le mostre aperte furono dunque 72, di cui 31 in Lomellina, 28 nel Pavese, 13 in Oltrepò. Ragionando in termini di comuni più o meno direttamente coinvolti, furono 34 su 59 in Lomellina e Siccomario (il 58%), 32 su 53 nel Pavese (il 60%), 28 su 78 in Oltrepò (il 36%), in totale 94 comuni su 190, pari al 46%. Se poi ragioniamo in termini di popolazione coinvolta (sottraendo zona per zona dall'insieme delle popolazioni quella dei comuni non interessati) otteniamo percentuali certo più significative, perché, sia pur con qualche importante eccezione, a restar fuori dall'iniziativa furono in genere i comuni meno popolosi, dove era anche meno facile trovare il materiale necessario. La Lomellina risultava così coinvolta per il 91% della sua popolazione, il Pavese per l'84%, l'Oltrepò per il 73%. In totale la provincia risultava interessata per l'83% della sua popolazione. Si poteva, quindi, concludere che in pratica la provincia aveva partecipato plebiscitariamente all'impresa.

Gli insegnanti avrebbero dovuto scegliere le 5-10 fotografie ritenute significative per la storia locale che sarebbero state duplicate (a spese del Comitato promotore provinciale) e inviate a Pavia all'Istituto di Storia Moderna e Contemporanea dell'Università per essere poi esposte nella mostra conclusiva. Si cominciò, quindi, a radunare a Pavia il materiale scelto localmente per contribuire alla realizzazione della mostra conclusiva. Il professor Guderzo si mise in contatto con le scuole per specificare e migliorare alcune didascalie sommarie e per alcune precisazioni e recuperare informazioni circa gli alunni e gli insegnanti coinvolti precisando: a) il grado di coinvolgimento nell'iniziativa di autorità, enti, amatori; b) la sua resa didattica nel giudizio di insegnanti e allievi; c) la resa 'sociale': visitatori, loro impressioni e giudizi; d) gli eventuali progetti di continuazione e consolidamento del lavoro fatto 1) schedatura del materiale esposto e sua conservazione presso la scuola, la biblioteca comunale o altrove; 2) creazione di un archivio fotografico con relativa collocazione di negativi e stampe; 3) iniziative didattiche a partire dal materiale raccolto ed altre eventuali. Infine, dovette decidere il da farsi per la distribuzione di diplomi, medaglie, libretti risparmio, mettendo nelle mani delle stesse scuole la scelta su chi dovesse essere premiato.

La mostra antologica, che avrebbe dovuto essere realizzata nel 1985, in occasione del quarantennale, con il tempo era sempre stata scalata di data, insieme alla pubblicazione del relativo catalogo, ovvero il numero 12/13 degli Annali. Nel dicembre 1985 i tempi si

facevano scarsi e le fotocopie delle fotografie scelte dai responsabili delle sezioni della mostra conclusiva non erano ancora state consegnate. Era indispensabile, come sottolineava Guderzo, che fossero approntate almeno in via sperimentale non oltre il termine delle vacanze natalizie. I lavori per la mostra e per il catalogo continuarono, ma proprio nel momento delle ultime correzioni, modifiche, nel momento più intenso di preparazione, il professor Guderzo, come scriveva in una lettera del 13 aprile 1986, era «letteralmente scoppiato»¹²⁸. Come racconta lui stesso, forse, pretendendo troppo dalle proprie forze, aveva sottovalutato l'impegno mentale e fisico che un'impresa del genere poteva causargli. Non riusciva più a dare supporto né indicazioni al proprio comitato scientifico e ai propri giovani collaboratori e ricercatori che si stavano occupando delle diverse sezioni della mostra conclusiva al Castello Visconteo. Per questo, si trovò costretto a chiedere una mano a tutti quanti, di collaborare per riuscire a terminare tutto entro i tempi, che già erano stati ritardati. In caso contrario, avrebbero dovuto chiedere all'Amministrazione di spostare tutto all'autunno del 1986. Quel periodo fu difficile per il professore probabilmente anche per le perdite subite ovvero alcuni soci e amici: Pietro Bossi, l'avvocato Gianpaolo Ferrari e, soprattutto, Domenico Mezzadra, soprannominato l'americano, che faceva parte del comitato d'onore del progetto. La risposta fu positiva: tutti si impegnarono per rispettare i termini dati, per revisionare e chiudere i lavori.

La mostra antologica conclusiva "Guardare la storia. Immagini di Pavia e della sua provincia, 1915-1945" del 2 giugno 1986, inaugurata al Castello Visconteo di Pavia, nasceva, dunque, a conclusione dell'iniziativa "Trent'anni di storia nostra 1915-1945" (fig. 18-22). Furono raccolte migliaia di fotografie, che unite a quelle ottenute presso gli studi fotografici, in particolare Chiolini di Pavia¹²⁹ e Cicala di Voghera, formarono la base per la costituzione di un Archivio fotografico provinciale, fine ultimo dell'intera operazione. Le oltre 400 fotografie esposte al Castello Visconteo offrirono al visitatore una campionatura di ciò che era stato raccolto. Furono distinte in 16 sezioni ognuna affidata a un responsabile, che ne aveva curato la scelta e preparato le didascalie. A questa prima mostra, altre tre ne seguirono per dar conto del più importante materiale fotografico raccolto in ciascuno dei tre settori principali, economico, sociale, politico. Nell'ambito della mostra, un video-nastro offriva al visitatore indicazioni più precise sul lavoro svolto nelle scuole e nei comuni. Nel video, attraverso le 11 realtà documentate (che non vennero volutamente identificate

¹²⁸ IsrecPv, Carte Guderzo, a. 1986

¹²⁹ Lo studio Chiolini e Turconi apre nel 1926 e Chiolini diventa il fotografo "ufficiale" di Pavia, anche se la sua attività di fotografo era iniziata molto prima, quando era ragazzo. Guderzo afferma come senza l'intervento di Giacinto Cavallini non avrebbero "neanche messo piede nel sancta sanctorum di Chiolini".

proprio per la loro funzione di portavoce di tutte le altre), si snodava un itinerario che, a partire dall'inizio della storia, toccava le tappe della raccolta del materiale, dell'allestimento delle mostre, della risposta della gente, fermandosi poi a focalizzare il valore didattico e culturale dell'esperienza, fino a cogliere quei segnali che davano un'ulteriore conferma del buon successo dell'iniziativa: la volontà, espressa da tutti gli intervistati, di non fermarsi lì ma di andare oltre, facendo di "Trent'anni di storia nostra 1915-1945" non tanto una mostra quanto uno strumento per continuare a coniugare in ogni situazione passato, presente e futuro. Al tempo dell'inaugurazione della mostra, era ancora in corso di stampa un volume, il n.12/13 degli "Annali di storia pavese", tutto dedicato all'iniziativa, con oltre 900 fotografie pubblicate e densi saggi introduttivi alle singole sezioni. Il 5 giugno 1986 in una lettera Guderzo appare preoccupato per la pubblicazione di questo catalogo, perché rispetto agli Annali precedenti sarebbe stato completamente diverso per funzione e realizzazione. La situazione questa volta risultava più complessa e c'era qualche ripensamento in più per diversi motivi. Il primo era il forte numero di sezioni (16), ossia di competenze, su un breve arco di tempo (30 anni) che non permise di trovare sul mercato altrettanti specialisti a tempo pieno. Alcune sezioni vennero perciò forzatamente commissionate a bravi laureati dell'Istituto, al tempo insegnanti di scuola secondaria, o a specialisti "a mezzo tempo" magari presentati da colleghi universitari del professore, per di più non residenti a Pavia. La conseguenza fu che nacquero dei lavori non del tutto o poco soddisfacenti e una conseguente impegnativa fase di correzione già per i saggi introduttivi. Inoltre, le difficoltà si presentarono per la scelta e la sistemazione delle foto dell'album. Secondo la testimonianza di Guderzo, il lavoro sull'album poteva essere stato complicato da Marco Nespoli, che si occupò della grafica, per la sua mancanza di intesa coi responsabili di ogni sezione. Peraltro, il professore sottolineava l'utilizzo di criteri prettamente estetici di Nespoli che mal si coniugavano con il racconto storico del volume. Questi problemi causarono inevitabilmente diversi ritardi. Una situazione di per sé già così difficile, fu ulteriormente complicata dall'assenza di due settimane per malattia di Guderzo, perdendo in quei giorni il controllo generale dell'operazione. Per colpa della fretta di stampare, all'altezza del 5 giugno sul tavolo di Guderzo non arrivarono dei progetti, dei menabò sui quali discutere, ma quelle che lui chiama delle "cianografie" e nemmeno tutte insieme, con ulteriori rischi di ripetizioni di immagini, di soggetti, di didascalie. Il direttore del progetto, ammise che non avevano torto quei visitatori della mostra che rilevarono l'assenza di immagini del nostro antifascismo tra il '25 e il '43 e la scarsa accentuazione alla bellicosità del regime, per questo Guderzo richiedeva interventi seri sulla parte relativa al regime nel volume. Finalmente, il 7 luglio 1986 veniva presentato il volume

degli Annali n. 12/13 presso la sala dell'Annunciata dell'Amministrazione Provinciale in Piazza Petrarca, che compendia e concludeva l'enorme mole di ricerca puntigliosa di tutte le testimonianze probanti di trent'anni di storia pavese. Dato che l'unica mostra provinciale fu suddivisa in più mostre settoriali, come specificato sopra, dopo la prima mostra antologica più snella il 2 giugno, il numero 12/13 degli Annali, che originariamente avrebbe dovuto fungere da catalogo della mostra, prese una direzione diversa, diventando un "libro fotografico". Il volume (fig. 23) si presenta quindi diviso in due parti: una prima parte costituita da una serie di brevi saggi, più o meno sintetici, che introducono ciascuna delle sezioni previste dalla griglia tematica. Si parte con quelli che vengono definiti temi politici generali: la prima guerra mondiale (1915-1918), il biennio rosso (1919-1920), il fascismo e lo squadristico (1921-1925), il periodo del regime fascista (1925-1940), la seconda guerra mondiale (1940-1943), il neofascismo di Salò e l'occupazione tedesca (1943-1945), e la Resistenza durante lo stesso periodo. Successivamente, si affronta l'economia nei suoi tre grandi settori: agricoltura, industria e settore terziario, con particolare attenzione alle vie e ai mezzi di comunicazione. Infine, vengono esaminati gli aspetti sociali predominanti, focalizzandosi su tematiche come l'urbanistica e l'architettura nel contesto dell'abitare, con aggiunte riguardanti le arti figurative, oltre alla scuola, alla salute, alla vita religiosa, allo sport e al tempo libero, e al vestiario con riferimento a moda e costume. La seconda parte del volume, di natura fotografica, segue la stessa sequenza tematica della prima. Ogni sezione include didascalie lunghe ed esplicative che permettono una fruizione rapida anche per chi non volesse leggere i saggi introduttivi. Le fotografie furono selezionate dai responsabili di ciascuna sezione secondo criteri predominanti di significatività storica e "pavesità", poiché il valore estetico delle immagini è stato sempre subordinato al loro valore storico. Per quanto riguardava la "pavesità", furono inclusi nella raccolta solo quegli scatti che rispondessero a tre principi fondamentali: a. raffiguravano luoghi e persone della provincia nel periodo compreso tra il 1915 e il 1945; b. rappresentavano individui originari di Pavia, ovunque si trovassero nello stesso periodo; c. mostravano luoghi e persone fotografati da pavesi in qualsiasi parte del mondo, nello stesso periodo. Ogni fotografia pubblicata (molte delle quali inedite) presenta una didascalia che, per quanto possibile, ne identifica data, luogo e persone ritratte. Per i curatori delle singole sezioni (che sono anche gli autori dei rispettivi saggi introduttivi) queste identificazioni richiesero spesso lunghe e faticose ricerche, poiché non sempre le fotografie selezionate per le mostre locali furono schedate secondo le indicazioni iniziali, il che richiese una stretta collaborazione con gli insegnanti locali che si erano occupati di questo compito. Si chiese ai lettori del volume di collaborare al processo di identificazione segnalando eventuali errori,

imprecisioni o lacune. Questo avrebbe consentito di archiviare le fotografie con riferimenti più accurati. L'album intendeva essere uno strumento di lavoro prezioso in vista dell'obiettivo principale, che fu quello della creazione dell'archivio fotografico provinciale. Ogni fotografia è accompagnata, nelle ultime pagine del volume, dalla sua fonte: un doveroso omaggio non solo ai detentori degli originali positivi e/o negativi, i quali concedendo la riproduzione resero possibile questa impresa a livello locale e provinciale, ma anche uno strumento fondamentale per chi in futuro avrebbe ripreso o sviluppato l'iniziativa in modi diversi, utilizzando questi materiali con il consenso dei rispettivi proprietari. Le mostre locali fornirono, come già accennato, solo una parte del materiale; un altro quantitativo significativo fu raccolto (durante molti mesi di lavoro) presso l'archivio fotografico dell'azienda Chiolini, indubbiamente il più importante del territorio, e presso l'archivio Cicala, principalmente curato da Giacinto Cavallini. Ma si deve dire, che altri archivi fotografici minori sono stati esplorati, tra cui spicca l'archivio Nazzari, particolarmente significativo per il periodo che va dalla fine dell'Ottocento al primo dopoguerra, precedente all'attività di Chiolini. Una parte di questo archivio, posseduta dagli eredi, fu messa a disposizione del progetto, mentre un'altra parte, precedentemente concessa in visione a un privato dagli stessi eredi, come specifica Guderzo, gli fu invece negata. Nell'Università, dove si era accumulata una sempre più vasta quantità di materiale, ogni responsabile di sezione segnalò le immagini ritenute più significative della complessa realtà descritta nel proprio saggio introduttivo. Tuttavia, spesso fu necessario avviare nuove ricerche per integrare, per quanto possibile, la documentazione fotografica disponibile e completare così la rappresentazione. Perciò, furono condotte indagini con esiti variabili a Roma, presso l'Archivio Centrale dello Stato e l'Ufficio Storico dello Stato Maggiore dell'Esercito, e all'Università di Berna, dove il Romanisches Seminar possedeva i negativi di fotografie scattate in molte delle località rurali pavese negli anni Venti, durante una vasta ricerca dialettologica. Inoltre, furono esplorati archivi privati che non erano stati coinvolti nelle mostre locali. Anche questo materiale presentò naturalmente sfide significative di identificazione.

Oltre alla celebrazione dell'occasione e al serio impegno didattico, l'iniziativa aveva certamente ambizioni molto elevate, di cui tutti gli interessati furono informati fin dall'inizio, e merita sicuramente di essere ricordato. Tra tutte le fonti storiche, la fotografia era sicuramente ancora una delle meno valorizzate. Tra gli storici, la fotografia fu a lungo impiegata principalmente a fini decorativi e spesso relegata al solo ambito artistico, influenzata innegabilmente dalle ambizioni e dallo stile dei primi fotografi. Nonostante questa

restrizione fu successivamente superata nella pratica storica, al tempo era stato dedicato poco sforzo alla creazione di collezioni fotografiche che potessero competere con altri archivi documentari ampiamente riconosciuti e consolidati nel tempo, noti a gran parte delle persone. L'iniziativa, in particolare, poneva una questione importante: le fotografie sono una fonte valida, sicura e affidabile? Era un problema che gli storici si erano posti da tempo, ma quello che dimostrava il progetto era chiaro: le fotografie sono una fonte storica come tante altre, come ogni documento, di per sé non parla, vanno fatte parlare dallo storico, da chi le usa per raccontare un evento, una vicenda. Chi scattava la fotografia evidentemente non aveva una visione storica della situazione che stava vivendo. Le fotografie di per sé sono documento di una certa circostanza, le ha scattate un certo individuo, un professionista oppure un dilettante, un ufficiale al fronte piuttosto che un borghese in città. Fanno riflettere sulla visione del mondo del suo autore, di chi ha scattato la fotografia. L'intervento dello storico serve a collocare quella fotografia, quella circostanza, nel tempo, nel luogo e a dare un senso al discorso di cui la fotografia è parte.

Secondo Guderzo, l'Istituto, dopo questa iniziativa, aveva compiuto un autentico salto di qualità, ponendosi all'avanguardia in un settore di frontiera della ricerca storica e sottolineava come ciò fu reso possibile dalla compresenza di alcuni fattori che formavano l'identità dell'Istituto pavese: armonia, frutto di equilibrio (oltre che buon senso) tra le componenti politiche del direttivo; interazione, pur nel rispetto delle reciproche competenze e delle diverse finalità, tra l'Istituto storico e l'Istituto Universitario di Storia; pieno accordo con l'Amministrazione Provinciale, sempre rispettosa dell'autonomia culturale dell'Istituto.

Era ripetibile questa iniziativa altrove? Guderzo affermò che il valore maggiore di questa iniziativa pavese consisteva proprio nella sua ripetibilità. I mezzi utilizzati erano stati pochi, modesti, ogni piccolo centro era in grado di realizzare un'iniziativa simile. "Trent'anni di storia nostra 1915-1945" con molta semplicità e con una estrema capacità prese per mano i ragazzi per portarli a ripercorrere una via del passato che altrimenti gli sarebbe semplicemente stata consegnata in modo ripetitivo sul libro di testo e sul manuale. L'intervento dei nonni, dei genitori e degli amici nel raccontare vicende che apparivano solo attraverso la fonte fotografica, poi rielaborata, costruita e interpretata dai docenti, fornì un'occasione veramente unica.

L'esito brillante dell'iniziativa nella nostra scuola ci fa anche ritenere che sia possibile ripeterla in futuro, puntando su altri periodi (e magari su altri oggetti!). Sempre che, beninteso, la collaborazione tanto opportunamente instaurata tra Enti locali, Provincia in primo luogo

Scuola, Università e Istituti di ricerca continui con quella 'carica', con quella voglia di fare, che ha sinora dato frutti tanto abbondanti.¹³⁰

Il progetto “Trent’anni di storia nostra 1915-1945” e la mostra antologica “Guardare la storia: immagini di Pavia, 1915-1945” appaiono rientrare in quella che viene definita la fase “ingenua”, “inconsapevole” della Public History in Italia (cap. 1). Difatti, l’Istituto pavese è parte della rete dell’Istituto Ferruccio Parri che ebbe un ruolo fondamentale nella rivalutazione della storia locale e della valorizzazione e riscoperta del territorio. La fotografia fu il perno dell’iniziativa pavese sottolineando la capacità del mezzo di ridurre la distanza intergenerazionale e riunire la comunità di un territorio nella scoperta del proprio passato locale.

In un saggio del 1982¹³¹, lo stesso Giulio Guderzo prima ancora evidentemente della nascita del progetto “Trent’anni di storia nostra 1915-1945” evidenziava aspetti della storia locale e della sua connessione con l’insegnamento della storia nelle scuole che apparivano già come premesse fondamentali per il futuro progetto dell’Istituto pavese, che era in quegli anni terreno fertile per la nascita di iniziative locali e corali. Guderzo racconta come in Italia fosse in corso in quegli anni un vero e proprio boom della storia locale legato ad un sempre maggiore interesse per la storia del proprio territorio, concetto più tangibile di una storia globale o nazionale, in cui si poteva identificare un’intera comunità. La crescente domanda sociale di storie “dal basso”, locali e la ricerca, influenzata o meno da queste richieste, si stava sempre più interessando alle vicende locali. Guderzo insisteva, però, su un aspetto, spesso considerato marginale, dell’utilizzo della storia locale, ovvero la sua applicazione come strumento didattico nelle scuole. Approcciarsi alla storia andando oltre il manuale e consultando fonti riscoperte nel proprio territorio può dare allo studente un’idea di cosa significhi fare storia, fare ricerca, ma soprattutto può insegnargli quanto necessario e vitale sia l’impegno civile e culturale di un cittadino, del proprio paese, come del mondo:

Va da sé che una ricerca del genere sarà generalmente condotta nell’ambito della comunità in cui ha sede la scuola, servendosi della strumentazione localmente disponibile, degli archivi statale quando c’è, comunali, parrocchiali, privati e delle biblioteche del luogo, raccogliendo, se la ricerca lo richiede, le eventuali testimonianze orali ivi acquisibili. Si

¹³⁰ G. Guderzo, *op. cit.*, p. 13

¹³¹ G. Guderzo, *Storia contemporanea, storia locale e didattica della storia in La storia locale. Temi, fonti e metodi della ricerca* a cura di C. Violante, Società editrice il Mulino, Bologna, 1982

tratterà perciò, salvo eccezioni, di un'indagine di storia locale, perché solo in questo campo sarà normalmente possibile riunire le condizioni descritte¹³².

Insieme all'aiuto indispensabile degli insegnanti, si poteva recuperare un materiale prezioso e unico, in particolare aprire le porte di archivi pubblici e privati, che andavano scoperti o riscoperti.

Utopia? Mi si permetta di concludere con la citazione di un'iniziativa cui sono ovviamente affezionato e a cui debbo, del resto, l'invito a questo congresso. Si tratta di una rivista di storia locale (gli "Annali di Storia Pavese") nata a Pavia dalla collaborazione tra un ente locale (la Provincia) e l'Università, e rivolta ad aprire precisamente questo dialogo e queste prospettive di ricerca e di lavoro nella scuola. Sinora, devo dire, con ottimi risultati. Perché non estendere, ovviamente migliorandola, l'esperienza pavese?¹³³.

Ma di utopia non si trattava e l'iniziativa "Trent'anni di storia nostra 1915-1945" lo aveva pienamente dimostrato.

2.3 Dalla mostra all'archivio

In Italia, progetti del genere rappresentavano una rarità e costituivano delle eccezioni. Molti enti locali, raccontava Guderzo, includevano, ad esempio, nei loro programmi culturali l'idea di creare archivi fotografici, ma nella maggior parte dei casi si limitavano solo a dichiarazioni senza un seguito concreto. Questo progetto avrebbe correlato l'attività dei fotografi, sia professionisti che dilettanti, alle vicende storiche. Inoltre, prevedeva una ricerca approfondita con una catalogazione accurata durante la raccolta del materiale. Ovviamente, l'importanza dei fotografi professionisti e dei loro studi non fu affatto trascurata. Al contrario, si invitavano i raccoglitori a condurre un'indagine preliminare per individuare studi fotografici operanti a livello locale negli ultimi trent'anni e a verificare l'esistenza di loro archivi o depositi, ricerca sistemata di cui si occupò in primis l'Istituto. L'iniziativa rappresentava finalmente l'opportunità a lungo attesa per creare un archivio fotografico presso l'Università di Pavia, un archivio provinciale disponibile all'uso pubblico: questo era il fine ultimo del progetto. Per quanto riguardava tutti gli altri centri che ospitarono le mostre locali, l'invito immediato rivolto ai comitati di lavoro appositamente istituiti fu quello di sfruttare l'occasione del Quarantennale e delle mostre per creare (o, laddove era già esistente, ampliare) un archivio

¹³² *Ivi*, p. 168

¹³³ *Ivi*, p. 171

fotografico. Questo archivio avrebbe dovuto essere gestito dalla struttura pubblica locale più efficiente e adatta alla conservazione e all'uso pubblico, come una biblioteca, una scuola o un archivio comunale. «Inutile insistere sul valore per noi straordinario di tale archivio e del suo corretto, sistematico impiego nella didattica della storia (e della geografia, beninteso) per la fascia dell'obbligo, né sul suo significato sociale»¹³⁴.

Questo progetto ha contribuito significativamente alla raccolta, alla conservazione e alla fruizione sistematica del materiale fotografico presso l'Istituto. Le settantadue mostre locali, che coinvolsero scuole, biblioteche, direzioni didattiche e comuni di tutta la provincia, insieme alla mostra pavese conclusiva del 1986, svolsero un ruolo cruciale nel recupero e nella valorizzazione di un eccezionale patrimonio documentario. Questo materiale, unitamente a quello già posseduto dall'Istituto nel corso degli anni, è stato organizzato in fondi con una schedatura sistematica per serie fotografica. Le fotografie sono state ordinate in buste numerate progressivamente dal numero 1 al numero 975, per un totale di quasi 13.000 unità. Questa catalogazione dettagliata ha consentito un accesso più efficiente e una migliore conservazione del materiale fotografico, garantendo la sua fruizione e valorizzazione nell'ambito della ricerca storica ed educativa locale. Il patrimonio della fototeca dell'Istituto consiste principalmente in riproduzioni da lastre e rullini originali, con una presenza significativa di riproduzioni da fotografie. Inoltre, è notevole anche la collezione di negativi. L'organizzazione della mostra pavese del 1986 e delle settantadue mostre locali precedenti fu un'opportunità preziosa per accedere ai più importanti archivi fotografici della provincia. Tra questi spiccano gli Archivi Chiolini e Nazzari di Pavia, insieme all'Archivio Cicala di Voghera. Questi archivi hanno contribuito in modo significativo all'arricchimento e alla diversificazione della collezione fotografica dell'Istituto, fornendo una prospettiva ampia e variegata sulla storia visiva locale. Dagli Archivi Chiolini sono state riprodotte centinaia di fotografie esclusive, mentre gli Archivi Nazzari di Pavia sono stati oggi completamente riprodotti e acquisiti. Per quanto riguarda l'Archivio Cicala di Voghera, l'Istituto ha ottenuto significative riproduzioni e alcuni documenti originali, soprattutto ritratti, in fase di riordino. Questi materiali contribuiscono in modo sostanziale all'arricchimento e alla diversificazione della collezione fotografica dell'Istituto, consentendo una documentazione più approfondita e dettagliata della storia locale. La fototeca dell'Istituto è completata da quattro fondi specifici di acquisizione più recente: Fondo Frediani: Conserva materiale fotografico e cinematografico di grande rilievo, donato da Giuseppe Frediani, federale fascista di Pavia (1935-37). Il fondo

¹³⁴ G. Guderzo, *Trent'anni di storia nostra* in *Annali di storia pavese*, n.12/13, Pavia, 1986, p. 13

riguarda la provincia nella seconda metà degli anni Trenta e la ricostruzione di Mentone (1941-42); Fondo Vivanti: Accanto al ricco materiale cartaceo, questo fondo include fotografie e documenti iconografici legati alla storia locale; Fondo Cilo Muggetti: fotografo ufficiale dei partiti e degli enti principali a Pavia negli anni '70 e '80, questo fondo rappresenta una testimonianza visiva significativa di quel periodo; Fondo fotografico "Teresio Olivelli": documenta la vita e le attività di Teresio Olivelli durante la Resistenza; Fondo fotografico Vittorio Montagna: documenta le operazioni militari nell'Adriatico orientale e in Russia durante gli anni 1941-43. Questi fondi rappresentano una preziosa risorsa per lo studio e la ricerca sulla storia locale, offrendo una vasta gamma di documenti fotografici e iconografici che coprono periodi storici e tematiche diverse. Resta da segnalare che numerosi fondi cartacei includono anche fotografie. Di solito, queste immagini sono poche e sono associate alle varie carte personali. Tuttavia, vi sono due eccezioni di particolare rilevanza. La prima, il Fondo Deportati, che contiene nelle singole cartelle fotografie di oltre un centinaio di deportati della provincia. Queste immagini rappresentano un corpus fotografico significativo e autonomo all'interno dell'archivio. La seconda, l'archivio della Federazione Comunista pavese che include un'importante sezione fotografica che inizia dagli anni '60, insieme a una sezione di materiale audiovisivo di una certa consistenza. Questo corpus fotografico e audiovisivo offre un'ampia documentazione visiva delle attività e degli eventi legati alla Federazione Comunista pavese nel corso degli anni. Queste sezioni aggiuntive arricchiscono ulteriormente la fototeca dell'Istituto, fornendo una panoramica visiva dettagliata e completa di vari aspetti della storia locale e delle esperienze individuali dei deportati.

CONCLUSIONI

La mostra "Guardare la storia. Immagini di Pavia e della sua provincia, 1915-1945" rappresenta un esempio emblematico di come la storia locale possa essere raccontata e valorizzata attraverso iniziative collettive e partecipative. Il progetto dell'Istituto pavese per la storia della Resistenza e dell'età contemporanea, guidato dal professor Giulio Guderzo, ha dimostrato come la fotografia possa essere uno strumento potentissimo non solo per documentare e conservare il passato, ma anche per educare e coinvolgere le nuove generazioni. Attraverso la raccolta e la selezione di fotografie dagli album di famiglia, bambini e ragazzi hanno avuto l'opportunità di connettersi con la storia della loro comunità, contribuendo alla creazione di un archivio fotografico che ha arricchito il patrimonio culturale locale. Questo processo ha inoltre sottolineato l'importanza della Public History, un approccio che mette in primo piano il coinvolgimento pubblico nella narrazione storica, rendendo la storia accessibile e rilevante per tutti.

La ricerca condotta ha evidenziato come iniziative come quella della mostra possano avere un impatto significativo non solo dal punto di vista storico e artistico, ma anche didattico. La fotografia, con la sua immediatezza e capacità di evocare emozioni, si è rivelata uno strumento efficace per facilitare la comprensione della storia, avvicinando le persone al passato in modo diretto e personale. In conclusione, la mostra non solo ha contribuito a preservare e valorizzare un importante patrimonio fotografico, ma ha anche mostrato come la storia possa essere raccontata in modo coinvolgente e partecipativo. Il progetto ha avuto il merito di riunire la comunità, stimolando la riflessione e il dialogo intergenerazionale, e ha posto le basi per future iniziative di conservazione e divulgazione della storia locale.

INTERVISTA AL PROFESSOR GIULIO GUDERZO

Professore, lei ricorda quali furono i successi più grandi delle mostre locali del progetto “Trent’anni di storia nostra 1915-1945” e quali i fallimenti?

Fallimenti grossi non li ricordo. Abbiamo avuto una risponidenza da tutta la provincia. Poi, certe scuole avevano la possibilità di fare di più, altre meno. Sicuramente ricordo la grande partecipazione. Io ho sentito un’atmosfera di entusiasmo generale. Andavo a inaugurare mostre e c’era sempre un calore da parte dei maestri, della direzione didattica, dei ragazzi. Non le dico le direttrici didattiche di Voghera, si sono fatte in quattro per aiutarci. A me interessava questo progetto perché pensavo che fosse un modo per coinvolgere i ragazzi alla storia recente, alla storia contemporanea, che fosse un modo anche per interessare le famiglie su quanto facevano in classe. Era, quindi, una strada di coinvolgere la scuola in tutte le sue componenti. Per me, allora, era una glorificazione del tentativo che avevo da tempo messo in cantiere di fare ragionare i professori, specialmente di scuola media, su cosa fosse utile e importante per avvicinare i ragazzi alla storia, cominciare dal locale e andare all’universale. Per esempio, ai professori della scuola media consigliavo di dedicare un segmento del loro programma ad una ricerca di storia locale che avesse attinenza a quello che avrebbero detto di storia generale. Inoltre, coinvolgere con i ragazzi le famiglie era fondamentale. Il fatto che le famiglie fossero stimolate dai loro ragazzi a tirare fuori le foto di famiglia per noi è stato il modo più giusto e adeguato a coinvolgere ragazzi e famiglie a partecipare ad un’idea di storia che fosse andata fuori dai soliti manuali, che colpisse l’idea che dietro quell’albero era nascosto un partigiano, che là era stato fucilato quel ragazzo, che lì c’era quel pazzo che comandava ecc. Queste cose venivano fuori.

Com’è nata l’idea del progetto fotografico?

L’Amministrazione provinciale voleva fare un progetto culturale che coinvolgesse l’Università e si sono rivolti a me perché c’era il collegamento con L’Istituto pavese per la storia della Resistenza e dell’età contemporanea. Io sono stato subito interessato perché ci credevo fortemente. Avevo tutto il mio insegnamento precedente, poiché le tesi di laurea che davano partivano sempre dal locale per andare all’universale e non viceversa. Il progetto è partito quasi spontaneamente. Già avevamo la rivista “Annali di storia pavese” con l’inserito fotografico ed è venuto quasi naturalmente, non pensando alla Public History ma alla Local History.

Questa mostra ha condotto alla creazione dell'archivio fotografico dell'Istituto e ha permesso di entrare in archivi pavesi che ancora dovevano essere approfonditi e scoperti, penso a Chiolini.

Io e il maestro Giacinto Cavallini avevamo un eccellente rapporto con Chiolini perché chi contava, nello studio, erano la moglie e la cognata. Poi c'era un fratello che era stato partigiano per cui l'ambiente era favorevole. Per noi, lo Studio Chiolini aveva fatto cose importanti come la campagna fotografica, a pagamento per conto della Provincia, su San Tommaso che ha aperto la strada all'acquisizione all'Università. Noi avevamo fatto il convegno che si chiamava "Caserma in disarmo", per cui allora eravamo ben visti e ci lasciarono lavorare nell'archivio da soli. Eravamo alla ricerca di materiale relativo alla Resistenza, soprattutto. Facevamo passare un sacco di fotografie, però quello che cercavamo era il tempo di Salò e non veniva fuori niente. Un giorno, mentre continuavamo a passare centinaia e centinaia di foto, tutte incasellate e immagazzinate con cura, senza trovare nulla, Cavallini mi fece notare un piccolo armadietto a casseti e ci chiedemmo cosa contenesse. Lo aprimmo e tirammo fuori tutta una serie di rotolini Leica. Cavallini mi disse "Vediamo cosa c'è", li srotolò e c'erano tutte le foto di Salò. Lo studio Chiolini era uno dei due o tre che in Italia avevano fotografato Salò, perché era stato il fotografo ufficiale del Fascismo e aveva continuato ad essere il fotografo ufficiale delle autorità e quindi fotografò tutto: i cortei, le riunioni, le giornate di fratellanza italo-tedesca, l'ospedale militare, le ausiliarie nelle loro cerimonie, i funerali dei tedeschi, dei fascisti. Era un materiale di altissimo valore. Una cosa straordinaria, una scoperta eccezionale.

E tra le foto dei ragazzi, ne trovaste qualcuna altrettanto eccezionale?

In realtà no, molte però erano sicuramente interessanti. E poi il nostro obiettivo non era quello. L'importante era portare i ragazzi a rendersi conto di che cosa fosse la storia: il tuo papà, la tua mamma, i tuoi nonni, sono loro il passato, sono loro la storia, ce l'hai in casa. È la storia della tua famiglia e dell'Italia, la storia del mondo: questo volevamo trasmettere.

Il progetto sarebbe dovuto continuare, andare oltre il 1945, ma non fu così. Cosa accadde? Ci fu un cambio di amministrazione?

Noi dipendevamo per queste attività non dal bilancio dell'Università ma dalla Provincia, per cui il cambio della guardia alla Provincia ne ha determinato le sorti. Nell'ambito

dell'Università, dello Stato, lì ci sono meno fondi, si può fare molto meno. C'era stato un tentativo per far diventare questa iniziativa dell'Università, quindi sfruttando il bilancio universitario, ma il bilancio non lo consentiva. Poi, bisognava essere più bravi a cercare i fondi, e io, come procacciatore di fondi, valevo poco, non ero bravo.

Secondo lei oggi, a distanza di tempo, si potrebbe replicare questo progetto?

Ma perché no? Bisogna saperlo presentare, lanciarlo nella scuola, coinvolgere soprattutto il professore, in particolare nella scuola media. Perché prima della quarta ginnasio c'è più spazio per questi progetti e i ragazzi hanno una mentalità più vergine e aperta. Già al giorno d'oggi, è più difficile interessarli: all'epoca il nonno che raccontava interessava di più, oggi sono cambiati i mezzi di comunicazione. Ovviamente, più è difficile, più c'è bisogno che il professore sia bravo, che sia un trascinatore, uno che sa entusiasmare i ragazzi: non credo che si possa essere buoni insegnanti senza avere la voglia fare appassionare i propri studenti. E questo valeva anche allora. In fondo ad ogni ragazzo c'è un angolo che si può interessare, ci ho sempre creduto, e poi la scuola è un luogo ricettivo.

Per quanto riguarda il progetto, siamo arrivati ai professori e ai maestri attraverso i direttori, per cui i primi si sono acconciati e in quel momento si sono accorti che gli studenti avevano interesse, sono stati convinti dalla loro adesione. Se si salta il primo livello, si finisce nei guai, la scuola scappa di mano, si devono convincere gli alti livelli. Poi la reazione dei ragazzi è stata straordinaria, mettere in moto i ragazzini nelle case, andare a cercare le foto: è stato un divertimento per loro. Deve essere un'iniziativa, però, con dei sostegni. Perché non credo che possa funzionare se non c'è un istituto universitario o una direzione didattica, un'autorità didattica che garantisca ai professori di avere le spalle coperte. I ragazzi, in questo modo, capiscono più il senso della storia che facendogli cento lezioni su Carlo Magno e, anche oggi, nei manuali, realizzati anche da colleghi bravissimi, ci sono pagine e pagine che non possono che essere dimenticate una volta lette. La storia non è così complicata, è più semplice, ma bisogna saperla semplificare. Io ho cercato in quegli anni lì di portare a Pavia questo modo di affrontare la storia generale con una finestra sulla storia locale che facesse entrare i ragazzi nel tempo, non lasciandoli sempre con il manuale o l'atlante davanti.

APPARATO ICONOGRAFICO

Trent'anni di storia nostra 1915-1945: la griglia tematica

ASPETTI ECONOMICI

1. AGRICOLTURA

a. *Paesaggi caratteristici*
visioni di insieme della ripartizione delle campagne e dei filari di alberi; strade di contadini e poderali in terra battuta; canali, rogge ecc.; boschi e pascoli; attività pastorali.

b. *Colture tipiche*
riso; frumento, mais, tabacco; vigneto specializzato; gelobischicoltura; coltivazioni di piante tessili (lino, canapa); ortaggi; con eventuali sottolocalità tipiche del trentino: Canone sociali, Battaglia del grano.

c. *Macchine e attrezzi*
vecchi e nuovi: es. vecchio mulino ad acqua ancora in uso; trebbiatrici; nastri al lavoro; pila da riso; attrezzature per viticoltura e lavorazione del vino, tralci con animali, aratri, ecc.

d. *Lavori*
vendemmia e semina a mano e a macchina; monda e trapianto del riso; lotta antiparassitaria particolarmente in collina; taglio del grano, del riso e dell'erba a mano, a macchina; trebbiatura; irrigazione; lavori di essiccazione del mais sulle aie; depositi provvisori per il tabacco.

e. *Insediamenti*
cascine; aie; stalle, case di salariati e di fitabili; case dei piccoli proprietari (pseudocorti); villaggi di montagna, ecc.; dormitori delle mondine; fienili; essiccatoi; ghiacciaie.

f. *Organizzazione economica*
enti agrari istituiti nel trentino come consorzi, magazzini, centri di ammasso, enti di ricerca e sperimentazione.

a. *Insediamenti*
vecchie e nuove introdotte nel trentino; eventuali modelli presentati a esposizioni provinciali ed extra-provinciali.

b. *Macchine*
vecchie e nuove introdotte nel trentino; eventuali modelli presentati a esposizioni provinciali ed extra-provinciali.

c. *Lavoro*
organizzazione del lavoro all'interno delle aziende; operai al lavoro; ingresso e uscita dalle aziende.

d. *Mostre ed esposizioni*
aziende di particolare consistenza, con attenzione alla produzione calzaturiera.

e. *Artigianato*

3. **COMMERCIO - TRASPORTI - BANCHE**

a. *Negozi*
vecchi e nuovi; insegne; con particolare attenzione a certe forme caratteristiche come cooperative, spacci, e simili; attività di commercianti e clienti; mercato e commercio ambulante; attività festive.

b. *Trasporti*
fiumi e navigli; trasporti fluviali; strade e linee ferroviarie con treni del tempo per viaggiatori e merci; stamvie extraurbane; stamvie urbane; le prime autolinee; carrozze e carri; automobili private; edifici caratteristici: stazioni, stallazzi, ecc.

c. *Banche e Assicurazioni*
interni ed esterni, con particolare cura per iniziative locali come Casse rurali, Banche popolari, Casse di risparmio cadute negli anni venti e trenta ed "ereditate" da altri titolari di credito.

ASPETTI SOCIALI

a. *L'habitat locale tra il 1915 e il 1945*
aspetti urbanistico-edilizi possibilmente correlabili con riproduzione di piani regolatori e simili: case e vie del centro abitato, con particolare attenzione a ciò che è stato eliminato e a ciò che si è "acquisito" nel periodo; edilizia popolare.

b. *Edifici pubblici*
municipi, case del Fascio, scuole, ospedali, ambulatori, farmacie.

c. *L'istruzione*
attività scolastiche di ogni tipo e livello.

d. *Vita religiosa*
edifici di culto, oratori e sedi di associazioni cattoliche; processioni, ingressi di nuovi parroci; prime messe; quarantore; missioni; cresime; visite pastorali; attività di associazioni cattoliche: fiacche, battenti, marionni, funerali; "accademie"; pellegrinaggi; attività di religione: suore negli asili e simili; attività religiose scolastiche.

e. *Tempo libero*
sagre, spettacoli, rappresentazioni teatrali, grovaggi, cinematografi, feste, onerie, caffè, caccia e pesca, sport; 179

sociazioni sportive; Case del popolo; Dopolavoro fascista; colonie climatiche ed eliostipiche; sermo, giochi infantili.

attenzione ai diversi modi di vestire nei giorni di festa e di lavoro di adulti e ragazzi, con particolare attenzione alla dinamica temporale: 1915-18, 1928-'35, 1943-'45, e ai diversi gruppi e classi sociali: operai, contadini, borghesi, ecc.

f. *Costumi e moda*

g. *La stampa*

ASPETTI POLITICI

a. *I Guerra Mondiale e dopoguerra (1915-'24)*
manifestazioni, comizi, discorsi, prima durante, dopo la guerra; partenze per il fronte; ritorni di reduci; cerimonie per i Caduti, Croce Rossa; attività lavorative dei prigionieri di guerra; corrispondenza dal fronte; monumenti ai caduti.

b. *Il primo dopoguerra*
scioperi e agitazioni: carovita, 8 ore, impossibile di mano d'opera; scontri con la forza pubblica; squadristi e loro imprese: distruzioni di cooperative, sedi di lega, tipografie, ecc.; elezioni 1919-1924 e manifestazioni politiche diverse: democratiche, fasciste; sindacati; bandiere, simboli, manifesti.

c. *Il Regime*
l'organizzazione del consenso: la giovinezza: dall'Opera Balilla alla GIL, al GUP; i campi "Dux"; sabato fascista; leva fascista; manifestazioni diverse: ricorrenze come il 28 ottobre, il 4 novembre, il 21 aprile, il 24 maggio; visite di personalità: il federale, ecc.; le guerre del Regime: Spagna, Africa Orientale; aspetti politici di avvenimenti altrimenti irrivibili tra gli aspetti economici: come battaglia del grano se in presenza di personalità in divisa, tagli di nastri per inaugurazioni di opere del regime e simili, o sociali, come dopolavoro; scritte murali, nomi di vie, comizi e manifestazioni, sino al 25 luglio; partenze e rientri di militari dai vari fronti; ospedali militari e Croce Rossa; prigionieri di guerra; uscite anonarie e simili; bombardamenti e sfollati; i 45 giorni (25 luglio-8 settembre); manifestazioni per la caduta del Regime; mercato nero (sale, olio, riso, burro).

e. *Neofascismo e occupazione tedesca*
abbandono 8 settembre. Cresime vuote e simili; presenza tedesche; organizzazione della RSI e sue milizie: GNR, Brigate nere, Sicherheits-Abteilungen, div. Monterosa, ecc.; rastrellamenti; la TOTI all'opera; eventuali immagini di ex prigionieri alleati nascosti nelle nostre campagne e/o accompagnati in Svizzera.

f. *Resistenza, Liberazione prime attività di ricostruzione*
8 settembre 1943-31 dicembre 1945: partigiani delle diverse formazioni prima e immediatamente dopo il 25 aprile '45; missioni alleate 1944-'45; cronache pubbliche dopo il 25 aprile; presenza alleate; iniziative per fronteggiare carenze alimentari e di vari approvvigionamenti: legna, vestiario, ecc. Ripresa economica e prime attività di ricostruzione: maggio-dicembre 1945, camera del Lavoro e ripresa sindacale; convegni, comizi.

SUGGERIMENTI

1. Per ogni settore sarà opportuno non dimenticare le personalità che nella memoria locale più sembrano aver segnato la vita di una comunità: capi-lega, sindaci, squadristi, padroni di aziende agrarie, industriali, e simili, fitabili, venosi e parroci, federali, podestà, deputati antifascisti, capi neofascisti, comandanti partigiani, membri del CLN.

2. La riproduzione fotografica di individui, gruppi, attività corali (sociali, economiche, politiche) avrà senz'altro la precedenza. Ma si potranno opportunamente anche riprodurre manifesti, volantini, carte diverse, come le tessere anonime, pagine di giornali particolarmente significative, lettere o buste delle medesime, opportunamente ingranditi.

N.B. - La griglia fornisce al ricercatore uno schema e non un elenco esaustivo del materiale da fotografare.

MODELLO DI SCHEDA PER INVENTARIO MATERIALE FOTOGRAFICO - PAVIA E PROVINCIA 1915-1945

1. Località cui si riferisce la foto

2. Soggetto

3. Data anche approssimativa in cui è stata scattata la foto

4. Autore

5. Negativo Lastra Positivo Originale posseduto da:

6. Copia dell'ingrandimento depositata presso:

7. Osservazioni

8. Ente o Persona che ha reperito la foto.

Comune di:

Figura 1- La griglia tematica



Figura 2- Carta della partecipazione delle province al progetto "Trent'anni di storia nostra"



Figura 3- Allestimento della mostra a Pieve del Cairo



Figura 4- Allestimento della mostra a Villanterio



Figura 5- Articolo su "La Provincia Pavese" sull'inaugurazione delle mostre locali a Vigevano



Figura 6- Articolo sul "Corriere delle Sera" sulla mostra di Landriano



Figura 7- Allestimento della mostra a Vigevano nella scuola media Bramante



Figura 8- Allestimento della mostra a Cava Manara, pt 1



Figura 9- Allestimento della mostra a Cava Manara, pt.2



Figura 10- Allestimento della mostra a Torre d'Isola



Figura 11- Allestimento della mostra a Chignolo



Figura 12- Allestimento della mostra nel quartiere di Città Giardino a Pavia



Figura 13- Manifesto della mostra nel quartiere di Città Giardino a Pavia



Figura 14- Allestimento della mostra a Stradella, pt.1



Figura 15- Allestimento della mostra a Stradella, pt.2



Figura 16- Allestimento della mostra a Godiasco, pt.1



Figura 17- Allestimento della mostra a Godiasco, pt.2



Figura 18- Manifesto della mostra conclusiva al Castello Visconteo di Pavia



Figura 19- Allestimento della mostra conclusiva al Castello Visconteo di Pavia, pt.1



Figura 20- Allestimento della mostra conclusiva al Castello Visconteo di Pavia, pt.2



Figura 21- Allestimento della mostra conclusiva al Castello Visconteo di Pavia, pt.3



Figura 22- Allestimento della mostra conclusiva al Castello Visconteo di Pavia, pt.4

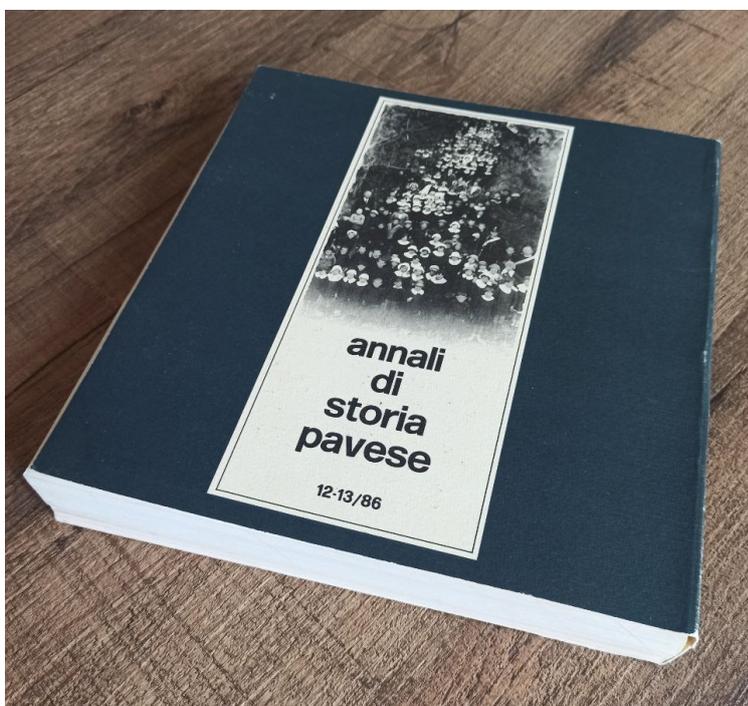


Figura 23- "Annale di storia pavese" n. 12/13

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

Allegrezza S., Biscioni R. (a cura di), *Gli archivi fotografici personali nell'era digitale: memorie private e public history*, Torre del Lago Puccini, Civita Editoriale, 2021

Bandini G., Caselli P., *Le relazioni adulto-bambino negli album fotografici di famiglia: un'esperienza di Public History per formare alle professioni educative* in Rivista Italiana di Educazione Familiare Numero 1, Firenze, Firenze University Press, gennaio-giugno 2019

Bandini G. e Oliviero S. (a cura di), *Public History of Education: riflessioni, testimonianze, esperienze*, Firenze, Firenze University Press, 2019

Bandini G., Bianchini P., Borruso F., Brunelli M., Oliviero S. (a cura di), *La Public History tra scuola, università e territorio. Una introduzione operativa*, Firenze, Firenze University Press, 2022

Barthes R., *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980

Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966

Bernardi S., F. Dei, *Gruppo di famiglia in un interno: le fotografie nella cultura materiale domestica* in Studi culturali, Fascicolo 2, Il Mulino Rivisteweb, agosto 2011

Bertella Farnetti P., Bertuccelli L., Botti A., *Public History. Discussioni e pratiche*, Mimesis, Milano-Udine, 2017

Betti E. (a cura di), *Fotografia, musei e patrimonio: uno sguardo integrato tra pubblico e privato* in Clionet. Per un senso del tempo e dei luoghi, n. 2, anno 2018

Bolter J., Grusin R., *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini e Associati, 2002

Bourdieu P., *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, trad. it. a cura di M. Buonanno, Guaraldi, Rimini, 2004

Caraffa C. e Bärnighausen J. (a cura di), *Photo-Objects. On the Materiality of Photographs and Photo-Archives in the Humanities and Sciences*, Firenze, 15-17 febbraio, 2017

Caraffa C., Serena T. (a cura di), *Gli archivi fotografici. Spazi di sapere. Luoghi della ricerca*, Ricerche di storia dell'arte, n. 106, Roma, Carocci, 2021

Cook T., *The Archive (s) Is a Foreign Country: Historians, Archivists, and the Changing Archival Landscape*, Canadian Historical Review 90, n. 3, 2009

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

D'Autilia G., *Storia della fotografia in Italia: dal 1839 a oggi*, Torino, Einaudi, 2012

Davico P., *Conoscere e raccontare con la fotografia il territorio, l'architettura, il dettaglio, l'atmosfera di un luogo* in *Dal rilievo al restauro. Interventi di recupero sostenibile a Barone Canavese* a cura di P. Davico e M. Mattone, Torino, Politecnico di Torino, 2019

De Maria C., *Storia locale, didattica della storia e Public History. Alcune considerazioni sul mestiere di storico e sul rapporto con le fonti* in *Clionet. Per un senso del tempo e dei luoghi*, 2, 2018

Faeta F., Fracapane G. D. (a cura di), *Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza*, atti del convegno, Corisco Edizioni, Messina, 2010

Faeta F., *Public History, antropologia, fotografia: immagini e uso pubblico della storia*, rsf, rivista di studi di fotografia, 5, 2017

Fiorentino G., *Public History e fotografia: una sfida complessa* in *RSF. Rivista di studi di fotografia*, n. 5, Firenze University Press, 2017

Gillis J., *Le famiglie ricordano. La pratica della memoria nella cultura contemporanea* in *La memoria del nazismo nell'Europa di oggi* a cura di L. Paggi, Firenze, La Nuova Italia, 1997

Goti O. e Lusini L. (a cura di), *Strategie per la fotografia. Incontro degli archivi fotografici*, atti del convegno, Archivio Fotografico Toscano, Prato, 2001

Guderzo G., *Trent'anni di storia nostra* in *Annali di storia pavese*, n.12/13, Pavia, 1986

Halbwachs M., *La memoria collettiva*, Milano, Unicopli, 1987

Hancock M. E., *Keeping the Public in Public History*, *The Public Historian*, 26 (4), 2004

Iurlano G., *Recupero e fruizione delle fonti inedite storico-culturali per la Public History* in *Sapere pedagogico e Pratiche educative*, n. 3, 2019

Keim J. A., *Breve storia della fotografia. Con un'appendice sulla fotografia in Italia di Wladimiro Settimelli*, Torino, Einaudi, 1976

Krauss R., *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Mondadori, 2006

Le Goff J., *Storia e memoria*, Torino, Einaudi, 1989

Lucas U. (a cura di), *Storia d'Italia. Annali 20. L'immagine fotografica 1945-2000*, Torino, Einaudi, 2004

M. A. Vinovskis, *Using Knowledge of the Past to Improve Education Today: US Education History and Policy-Making*, «*Paedagogica Historica*», 51 (1-2), 2015

Macinai E., Oliviero S., *Le memorie dell'educazione familiare: voci, suoni e immagini. Prospettive di ricerca*, Dossier monografico, *Rivista Italiana di Educazione Familiare*, 12 (1), 2017

Mambelli F., *Bene, documento, fonte. La fotografia negli archivi fotografici degli storici dell'arte* in *Intrecci d'arte dossier*, n.4, 2018

Mignemi A., *Un cammino accidentato: fonti documentali, fotografie e scrittura nella pratica della Public History* in *RSF. Rivista di studi di fotografia*, n. 5, Firenze, Firenze University Press, 2017

Miller D., *Doni alienabili e merci inalienabili*, trad. it. in *La materia del quotidiano per un'antropologia degli oggetti ordinari* a cura di S. Bernardi, F. Dei, P. Meloni, Pacini Editore, Pisa, 2011

Noiret S., *An Overview of Public History: no longer a field without a name* in *International Public History*, Vol. 2, 2019

Noiret S., *La Public History: una disciplina fantasma?*, *Memoria e Ricerca*, 37, Franco Angeli, 2011

Osborne T., *The Ordinarity of the Archive*, History of the Human Sciences n. 12, 1999

Ottaviano C., *La 'crisi della storia' e la Public History*, RiMe. Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea, n.1 (I), dicembre 2017

Parmeggiani P., *Fotografare il territorio: nuovi contributi della sociologia visuale* in Quaderni del Dipartimento EST, Udine 2006

Ricoeur P., *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003 Eterno F., *Comunicare il paesaggio. La fotografia come strumento di lettura delle trasformazioni del territorio* in *La natura dell'arte* a cura di A. Monaco, Casalezza, n.10, 2022

Ridolfi M., *Verso la public history. Fare raccontare storia nel tempo presente*, Ospedaletto (Pisa), Pacini editore, 2017

Rogoff I., *Studying Visual Culture*, in *The Visual Culture Reader*, Routledge, London and New York a cura di N. Mirzoeff, Taylor & Francis Ltd, Oxfordshire, 2002

Roncayolo M., *Territorio*, in *Enciclopedia Einaudi*, XIV, Torino 1981

Salvarani R., *Il paesaggio come fonte per la storia del territorio: l'uso della fotografia aerea* in *Le terre dei folli: 150 anni di fotografia aerea per conoscere e contenere il consumo del territorio* a cura di M. A. Crippa, F. Zanzottera e M. F. Boemi, Acherdo, 2008

Salvatori E., *Digital (Public) History: la nuova strada di una antica disciplina* in RIME, Rivista dell'istituto di storia dell'Europa mediterranea, 1 (1), dicembre 2017

Scanagatta M., *Public History e diffusione sociale della storia: la fotografia come fonte privilegiata* in RSF. Rivista di studi di fotografia, n. 5, Firenze, Firenze University Press, 2017

Secci L., *Le sfide della Public History. Tra pratica, disciplina storica e funzione civile*, tesi di laurea magistrale in Storia d'Europa, Università di Pavia, a.a. 2019/2020

Spiazzi A. M., Majoli L., Giudici C. (a cura di), *Gli archivi fotografici delle soprintendenze. Storia e tutela. Territori veneti e limitrofi*, Atti della Giornata di Studio (Venezia, 29 ottobre 2008), Crocetta del Montello, Terra Ferma Edizioni, 2010

Torre A., *Public History e Patrimoine: due casi di storia applicata*, «Quaderni Storici», 3, 2015

Ugenti E., *La pratica fotografica occasionale: dalla dimensione familiare alla condivisione pubblica* in *Fotografia e culture visuali del XXI secolo* a cura di E. Menduni e L. Marmo, Roma, Roma Tre Press, 2018

Violante C. (a cura di), *La storia locale. Temi, fonti e metodi della ricerca*, Società editrice il Mulino, Bologna, 1982

Warburg A., *Mnemosyne. L'atlante delle immagini* a cura di M. Warnke, Torino, Aragno, 2002

Weiser J., *FotoTerapia. Tecniche e strumenti per la clinica e gli interventi sul campo*, trad. it., Milano, FrancoAngeli, 2013

Wesley Johnson G., *Professionalism: foundation of public history instruction*, «The Public Historian», 9 (3), 1987

Zannini A., *Insegnamento della storia e/è public history* RIME, Rivista dell'istituto di storia dell'Europa mediterranea, 1 (1), dicembre 2017

Sito web Istituto pavese per la storia della Resistenza e dell'età contemporanea: <https://www.istorecopavia.it/>

Sito web Istituto nazionale Ferruccio Parri: <https://www.reteparri.it/>

Carte Giulio Guderzo, Istituto pavese per la storia della Resistenza e dell'età contemporanea, Pavia, Italia

VHS, fondo Mostra "Guardare la storia" n. 2/A, Istituto pavese per la storia della Resistenza e dell'età contemporanea, Pavia, Italia