



Clionet. Per un senso del tempo e dei luoghi
Numero 2, anno 2018
Dossier
Fotografia, storia e archivi. Percorsi per
immagini nel Novecento
ISSN: 2533-0977

STEFANO BARTOLINI

LAVORO, SINDACATO, FOTOGRAFIA E PUBLIC HISTORY



La fotografia sollecita gli storici a fare i conti con essa, con i problemi che innesca e per quel portato di ambiguità che si tira dietro e che non può mai del tutto essere eliminato. Al tempo stesso però li stuzzica con la sua forza, da una parte in quanto fonte, dall'altra per le vastissime possibilità che apre nel campo della scrittura storica – la *storiografia* – così come nell'ampio paesaggio di pratiche che oggi definiamo di *public history*.

La fotografia ci riporta prima di tutto a riflettere su alcuni dei nodi del mestiere di storico suggeriti, fra gli altri, anche da Edward H. Carr. In prima battuta, la fotografia richiama il senso comune sulla storia, certifica che questo è stato. L'idea che il senso comune ha della storia è infatti, secondo Carr, questa: «La storia consiste in un complesso di fatti accertati.

Lo storico trova i fatti nei documenti, nelle iscrizioni e così via, come i pesci sul bando del pescivendolo¹. Questa percezione chiaramente non presuppone nessun apparato critico e esegetico della fonte dei fatti, e nemmeno la possibilità di scegliere gli stessi. Ci sono, sono quelli, la storia è data dal loro racconto in successione, come negli antichi modelli delle cronache e delle storie fattuali. Qualcosa di molto simile avviene quando ci troviamo di fronte a una fotografia. Ecco il documento, ecco la testimonianza del fatto, lì, davanti ai nostri occhi, incontrovertibile, non c'è altro da dire, parla da solo.

Certo la fotografia è anche una fonte storica. A volte può assomigliare ai documenti di archivio più classici per le informazioni che ci riporta altre volte è una fonte "visiva" in quanto tale di quanto è accaduto – basti pensare alle foto di guerra o di Auschwitz – ma ancor più spesso è un documento che necessita di essere "letto" – come avviene quasi sempre con le immagini che ci parlano della storia del lavoro e del movimento sindacale.



Fig. 1. La fotografia come documento "classico": i dati del tesseramento.

Non solo. La fotografia, come documento storico, è fra i più ambigui.

Per adesso riprendiamo il filo del nostro discorso, per comprendere i punti nodali del rapporto tra la fotografia e la storia. Già a partire dal "fatto" il discorso si fa subito più complicato, come ci avverte Carr: «non tutti i fatti del passato sono fatti storici, o sono trattati come tali dallo storico. Qual è il criterio per distinguere i fatti storici dagli altri fatti del passato? Che cos'è un fatto storico?»².

¹ E.H. Carr, *Sei lezioni sulla storia*, Torino, Einaudi, 2000 (2 ed.), p. 13.

² Ivi p. 14.



Fig. 2. La fotografia come documento da “leggere”: il 1° maggio del 1969 a Pistoia (giovani, emancipazione femminile, avvento dei “motorini”).

Pertanto, come prima cosa, dovremmo identificare quali sono le fotografie che ci raccontano un fatto storico dalle altre che non lo fanno. La questione a prima vista sembrerebbe semplice, ma non lo è affatto. Infatti la definizione di “fatto storico” è per lo più soggettiva, quello che per me lo è può non esserlo per altri, in funzione di sensibilità, interessi di ricerca, particolare “storia” che si sta cercando di ricostruire, informazioni in possesso di chi seleziona, e non ultimo lo *zeitgeist* dell’epoca in cui avviene la “scelta”. Certo ci sono eventi che senz’altro rappresentano un fatto storico in maniera condivisa e accettata da tutti. L’11 settembre 2001, la bomba su Hiroshima, il maggio ’68 a Parigi, Luciano Lama alla Sapienza nel 1977, la Rivoluzione d’ottobre, per dirne alcuni. Non a caso questi eventi hanno la loro, o “le” loro, foto simbolo a rappresentarli (ovviamente tutto questo non può valere per quanto avvenuto prima dell’invenzione del dagherrotipo nel 1839). Ma più in generale per raccontare la storia, che come dice Marc Bloch è la “scienza degli uomini nel tempo”³ che misura il mutamento, le trasformazioni, mette insieme una concatenazione di eventi e di fatti, non ci limitiamo a usare una o poche foto. Nonostante ci siano zone buie di momenti storici non illuminati da nessuna foto o quasi, dall’avvento della Kodak in poi abbiamo comunque a disposizione moltissime immagini fra cui scegliere per raccontare la storia, prodotte da fotografi professionisti, da “amatori” o da persone che per chissà quale caso avevano una macchina fotografica in mano in quel momento. Questo

³ M. Bloch, *Apologia della storia o Mestiere di storico*, Torino, Einaudi, 1998, p. 23.

ci crea semmai il problema opposto, che è quello di orientarsi, saper decifrare, scegliere. Il punto ci rimanda a un elemento di “potere” esercitato dallo storico, che di norma resta nell’ombra e non viene percepito dal senso comune sulla storia: «Si suol dire che i fatti parlano da soli: ma ciò è, ovviamente, falso. I fatti parlano soltanto quando lo storico li fa parlare: è lui a decidere quali fatti debbano essere presi in considerazione, in quale ordine e in quale contesto»⁴. Analogamente, questo “potere” è proprio anche di chi scatta la foto: è il fotografo a decidere cosa immortalare e cosa no, con quale inquadratura, quale luce e via dicendo, e dall’avvento del colore in poi anche se in bianco e nero o a colori. Un’operazione sommamente “ragionata” e raffinata nel caso del fotografo professionista, fino al limite della “costruzione” della foto, e perlopiù inconsapevole nel fotografo per caso, per prendere i due poli estremi delle tipologie di “creatori” di foto.

Ed ecco allora un primo elemento di “finzione”. La foto è creazione, cattura il reale ma solo quello che “io” fotografo decido di catturare. Ma non solo. Il mondo non è in bianco e nero, o almeno non lo è per gli uomini dato che certi animali sembra che abbiano facoltà visive soltanto bicromatiche. L’immagine in bianco e nero, nel senso comune di norma abbinata al passato, è un artificio tecnico. Non è l’immagine del passato, ma solo il modo in cui quel passato, fino a un certo punto, poteva essere fotografato. Il bianco e nero è stato a lungo un limite imposto dalla tecnologia fotografica – non in grado di produrre pellicole a colori – per poi evolversi in linguaggio autonomo, a cui ricorrere in funzione del tipo di linguaggio che i fotografi vogliono adottare, del risultato da ottenere, dell’estetica preferita e delle emozioni su cui puntare⁵. È il fotografo quindi che sceglie se e come scattare la foto. Il fotografo crea la testimonianza del fatto – e spesso crea proprio il “fatto” *tout court* – e non lo fa mai in maniera neutra, così come le fonti di archivio sono sempre mediate da chi le ha prodotte. E sarà poi lo storico a decidere quale foto di un “fatto” merita di essere usata per “scrivere la storia” e quale no. L’utilizzo della fotografia ai fini della storiografia è quindi mediata due volte, come nelle classiche fonti scritte. La mediazione operata da chi ha prodotto il documento (il fotografo) e quella fatta da chi lo usa (lo storico). Pertanto, per la foto e il fotografo, vale quanto già asserito a proposito dello storico: «prima di studiare i fatti, bisogna studiare lo storico che li espone»⁶.

Questa consapevolezza non deve tuttavia nascondersi, o peggio ancora farci dimenticare, un’altra circostanza. La fotografia, rispetto al documento di archivio, ha un grande potere di disintermediazione. La forza dell’immagine è quella per cui sembra parlare da sé, facendo fuori il ruolo dello storico, almeno in apparenza. In un libro o in una mostra è lo storico ad aver selezionato le foto e a decidere cosa mostrare e cosa no. Nondimeno, qualcosa sfugge alla sua autorità. La fotografia parla fuori dal suo controllo, con un linguaggio proprio, e la sua ricezione è soggettiva per ogni singolo spettatore, senza gli accorgimenti tipici della scrittura formale che consentono un controllo più stringente sui contenuti comunicati. Questa dinamica è ineliminabile, se ne deve tener conto nel maneggiare le

⁴ Carr, *Sei lezioni*, cit., p. 15.

⁵ Per una prima discussione sull’uso del bianco e nero e del colore e sulle storture che può comportare l’attuale moda di “colorare” gli originali in bianco e nero nei documentari di storia rimando a A. Mignemi, *La narrazione e l’uso delle immagini nella pratica della public history*, in *Public history. Discussioni e pratiche*, a cura di P. Bertella Farnetti, L. Bertucelli, A. Botti, Milano-Udine, Mimesis, 2017, pp. 211-231.

⁶ Carr, *Sei lezioni*, cit., p. 28.



Fig. 3. Il ruolo del fotografo: Mario Carnicelli più di altri ha documentato il movimento sindacale pistoiese, inserendovi il proprio “punto di vista”.

fotografie nell’atto di *faire l’histoire*, rigettando la tentazione di scartare, per paura, la fotografia come *medium* del linguaggio storiografico.

Anche perché la domanda di immagini è altissima, e viene dagli stessi storici. Tutti bramano immagini del passato, per poterlo vedere “per come era”. Le immagini vengono cercate nei quadri, nei dipinti, nei mosaici. Fra tutti i mezzi per ottenere un’immagine del passato la fotografia è quello all’apparenza più fedele. E se gli storici amano vedere il passato di cui si occupano immortalato in foto, anche il “pubblico” della Storia chiede e “divora” immagini. Il *focus* della discussione si sposta quindi adesso dalla fotografia come fonte alla fotografia come mezzo per raccontare la Storia. Il concorso degli storici è fondamentale nel corretto uso della fotografia ai fini della narrazione storica, se non altro come elemento di garanzia contro gli abusi delle immagini, che si spingono fino a vere e proprie falsificazioni, laddove le foto vengono ricontestualizzate a rappresentare fatti totalmente estranei all’originale⁷.

Forse dovremmo ragionare di più sulle cosiddette “storie fotografiche”, e magari produrne in numero maggiore, facendone uno dei veicoli privilegiati per la diffusione della conoscenza storica, rendendole protagoniste di una nuova e più informata stagione di pubblicazioni. Il *web* e la *public history* offrono poi nuove opportunità nell’utilizzo della fotografia per la Storia. Vedremo pertanto adesso alcuni esempi di utilizzo ragionato delle fotografie nelle attività di *public history* realizzate dalla Fondazione Valore Lavoro (FVL) a Pistoia negli ultimi anni.

⁷ La casistica è pressoché infinita. Per una brevissima rassegna di alcuni casi significativi vedi Mignemi, *La narrazione e l’uso delle immagini*, cit., pp. 211-231.

“La mezzadria nel Novecento” e “La chiave a stella”

Tra il 2015 e il 2017 la FVL ha promosso due percorsi espositivi incentrati sul mondo mezzadrile e su quello industriale nonché sui relativi movimenti sindacali. L'intento non



Fig. 4. Un esempio di ambiguità fotografica. Questa foto, da me scattata nell'archivio storico della Camera del lavoro di Pistoia, non ritrae con tutta evidenza nessun “fatto”. Di più, l'immagine è volutamente “costruita”. Tuttavia, è innegabile che nel tempo sia esistita questa “realtà”, e la foto, pur non raffigurando nessun accadimento concreto, ha la forza di “parlare”, trasmettendo un immaginario e delle emozioni allo spettatore.

era tanto tratteggiare la trasformazione “da contadini a operai” – per riprendere una formula fortunata – quanto riportare alla luce, nel primo caso, la mobilitazione sociale e politica dei mezzadri, rimossa e obliata ma portatrice di tanti elementi di interesse, mentre nel secondo si intendeva prendere le mosse dalla presenza ancora palpabile del movimento operaio novecentesco per consegnarlo alla storia, non cestinandolo ma storicizzandolo, evitando cioè qualsiasi fuga tendente a liquidare quel passato come ingombrante, inutile, ammuffito, invadente o, per contro, a mitizzarlo come una sorta di epoca “perduta”, entrambe soluzioni cariche di forti valenze politiche benché di corto respiro.

L'attività di *public history* doveva essere allora in grado di tenere insieme più piani intrecciati: una narrazione coerente e fruibile; l'attivazione di un “immaginario” del passato, presente in forme e con contenuti diversi nei vari profili di utenza – su basi di genere e di generazione – da de-mitizzare e contestualizzare storicamente, senza però perdere del tutto la forza evocativa ed emotiva di quell'immaginario; discorso, quest'ultimo, che inve-

stiva poi il tema dell'identità, delle persone così come della comunità locale, con i legami personali e collettivi con le vicende del lavoro rurale, industriale, del movimento sindacale e con la sua rappresentazione discorsiva, visiva, storica; attraverso "l'identificazione" passava poi l'azione della patrimonializzazione, e cioè l'assumere quel passato come parte importante della propria storia, per la comunità locale e per le numerose persone che vi potevano ritrovare se stesse o le proprie radici, che era poi l'operazione propedeutica alla presa di distanza da quel passato per procedere alla storicizzazione; infine il nesso storia/memoria, come sempre in questi casi centrale e delicato, laddove andava sollecitata la memoria senza farla confliggere con la Storia. Difficoltà che è stata risolta tramite l'uso degli oggetti, delle fotografie e degli stessi documenti di archivio, come "attivatori" di una memoria che poi veniva da qui invitata a relazionarsi con la Storia.

Questo approccio ci ha portato nei pressi di quello che Pietro Clemente ha identificato come «il terzo principio della museografia». Un'idea di allestimento che fa i conti con l'immaginario dei visitatori, i linguaggi e le forme di comunicazione da adottare. Non era importante solo quello che noi volevamo comunicare quindi, ma anche i modi di accesso ai contenuti, creando un più fitto dialogo e una maggiore interazione fra le immagini del passato e i visitatori, lasciati in una maggiore libertà pur senza abbandonare una "cornice autoriale" stabilita dai realizzatori⁸.

Quello che ci serviva era approcciare "pubblicamente" quel passato, invogliando gli utenti e la comunità locale a fare altrettanto, per digerirlo, patrimonializzarlo e storicizzarlo, in maniera tale da renderlo decifrabile anche rispetto a quel che ha lasciato in eredità al nostro presente ed alle sfide del futuro. Insieme agli oggetti di uso comune e agli attrezzi di lavoro, intesi non come testimonianza ma come "chiave" di ingresso al passato, la fotografia ha rappresentato l'altro potente strumento per accedere ai contenuti e al racconto storico. Il suo uso è stato parzialmente diverso nelle due mostre.

Rispetto al mondo mezzadrile, all'apparenza così chiuso, isolato e statico sui poteri tanto da disintegrarsi di fronte ai cambiamenti, l'utilizzo della fotografia si è mantenuto a sua volta "statico". Le foto erano state posizionate – in una maniera che poteva sembrare anche affastellata – sui pannelli illustrativi del percorso e nella sala dedicata alla memoria, dove veniva proiettato anche un video di storie orali. La possibilità di osservare le foto in questa maniera rimandava al visitatore – non del tutto "estraneo" a quello che vedeva – l'immagine/immaginazione del passato, insieme alla possibilità di contestualizzarlo e "rappresentarlo" per poter poi divenire Storia, rimettendo cioè in ordine il puzzle delle immagini e del tempo.

L'esposizione riusciva così a riattivare le memorie senza scadere in visioni bucoliche e senza entrare in conflitto con la Storia – come dimostrato dalle reazioni "partecipative" degli utenti – bensì solleticando una "nostalgia" che si traduceva in voglia di condividere emozioni e racconti, dentro a un contesto che nel parlare di mezzadria rimetteva in circolazione la conoscenza e la storia del movimento sindacale dei mezzadri, e per questa via la riflessione sui cambiamenti della società, del lavoro e dei diritti, così come sui nodi

⁸ P. Clemente, E. Rossi, *Il terzo principio della museografia. Antropologia, contadini, musei*, Roma, Carocci, 1999. F. Dei, *La cultura popolare in Italia. Da Gramsci all'Unesco*, Bologna, Il Mulino, 2018, pp. 217-218.

irrisolti, le persistenze e le rimozioni.

All'opposto, quello industriale nel Novecento è stato un universo in movimento, tumultuoso, scandito dal ritmo di continue trasformazioni, non isolabile sul luogo di lavoro ma che si rifletteva tramite i suoi prodotti nella vita fuori dalla fabbrica, segnando il modo di "sentire" di intere generazioni di lavoratori. Il nesso indissolubile fra lavoro e movimento



Figg. 5-6. I pannelli di contestualizzazione e una parte dell'allestimento della mostra "La mezzadria nel Novecento. Lavoro, storia, memoria".

operaio necessitava inoltre di trovare un modo di essere rappresentato per dar ragione di un fenomeno storico che, in contesti come il pistoiese, andava oltre l'attività sindacale per divenire, in giornate come i primi maggi, una vera e propria "comunità immaginata", per riprendere Anderson⁹.

Non è stato dunque un caso se con l'esposizione *La chiave a stella. Il lavoro industriale nel '900*, la nostra sperimentazione di un modo di fare storia *in e con* il pubblico, cercando di attivare i meccanismi della memoria e dell'identità, ha

raggiunto i risultati più interessanti proprio attraverso l'uso delle fotografie. Gli scatti sono stati tratti dall'archivio fotografico delle Officine San Giorgio, dall'Archivio storico nazionale della CGIL e da quello fotografico della Camera del Lavoro di Pistoia, e organizzati da Bärbel Reinhard¹⁰ in una sorta di puzzle *site specific* che, muovendosi sul filo

⁹ B. Anderson, *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, Roma, Manifestolibri, 1996.

¹⁰ Fotografa e artista tedesca trapiantata a Pistoia, Bärbel Reinhard aveva già maturato una competenza specifica sull'utilizzo a fini espositivi di archivi storici fotografici allestendo una mostra sui funerali di Togliatti attraverso le

dell'equilibrio fra documentazione storica e interpretazione dei punti di vista fotografici, restituiva in un'unica visione d'insieme, a "volo di uccello", la pluralità di immagini dell'esperienza storica del movimento operaio in quello che è stato chiamato anche "il secolo del lavoro"¹¹. Un allestimento di grande fascino e travolgente impatto emotivo, posto in apertura del percorso espositivo e "condito" al centro della sala con le originali "trombe" usate per decenni nei comizi di chiusura del tradizionale corteo cittadino del 1° maggio, che tramite un artificio tecnologico trasmettevano i suoni ambientali della manifestazione: la banda e *L'inno dei lavoratori*; i trattori; le chiacchiere; la musica; il comizio. In questo modo, col gioco di rimando tra l'esperienza uditiva e quella visiva, con le tante foto del corteo del 1° maggio contenute nella sala insieme alle colonie estive, agli interni delle fabbriche, agli scioperi, il visitatore poteva "tornare" indietro nel tempo con la propria mente e fare "esperienza" di ciò che per Hobsbawm: «Dimostra la potenza storica delle opinioni e dei sentimenti "della base", e chiarisce in che modo uomini e donne che, in quanto singoli, sono impotenti, irrilevanti e muti e possono nondimeno imprimere il loro marchio alla storia»¹².

L'immagine fotografica, con il suo contenuto documentario, estetico ma anche affettivo, si è così confermata come uno dei *medium* più potenti, capace di racchiudere in sé una molteplicità di significati e suggestioni. Non solo testimonianza di quel che è stato, ma anche elemento capace di creare un'identità collettiva e personale e, ancora più avanti, di fornire la possibilità a ciascuno per trovare quel *punctum* soggettivo diverso per ogni persona, come sostiene Roland Barthes¹³, quel particolare in grado di restituire senso e interesse ad un'immagine, anche a quelle del passato. Una circostanza che abbiamo potuto verificare più volte nel contesto di questo allestimento "esperenziale", con le persone che ci segnalavano un dettaglio, trovavano un conoscente o tornavano in cerca di un amico, un parente o magari di se stesse su suggerimento di chi c'era già stato. Se *public history* è anche fare storia *con e per* la comunità, *La chiave a stella* è riuscita, attraverso le foto, a farlo. La comunità cittadina ha individuato il suo passato di "città rossa" e vi si è riconosciuta.

Dobbiamo però qui segnalare che non tutti hanno compreso e apprezzato questo tipo di allestimento. Le critiche sono arrivate da alcuni docenti delle scuole superiori, infastiditi dal non trovarsi di fronte al classico apparato di fotografie ordinate in successione con date e didascalie puntuali. Veniva lamentato il venir meno della possibilità di seguire l'andamento cronologico e di conoscere informazioni più esatte sulla singola immagine. Qualcuno ha anche azzardato che venisse meno il valore didattico dell'allestimento. Non tutti gli insegnanti, va detto, hanno espresso queste critiche, alcuni hanno portato le loro classi in visita rimanendo molto soddisfatti. Tuttavia, fra i critici, qualcuno ha compreso il senso dell'allestimento nel prosieguo della visita, soprattutto dopo aver incontrato i pannelli di contestualizzazione storica nella sala successiva, altri invece sono rimasti perplessi o apertamente contrariati anche dopo le spiegazioni sul perché della scelta e sul fatto che, per

immagini scattate da Mario Carnicelli. Cfr: il catalogo della mostra M. Carnicelli, *C'era Togliatti*, Ravenna, Danilo Montanari, 2014.

¹¹ A. Accornero, *Era il secolo del lavoro*, Bologna, Il Mulino, 1997.

¹² E.J. Hobsbawm, *Gente non comune*, Milano, Rizzoli, 2000 (2007), pp. 170-171.

¹³ R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980 (2010), pp. 44-61.



Figg. 7-8. L'allestimento site specific di Bärbel Reinhard per "La chiave a stella".

qualsiasi domanda sulle foto, i curatori erano sempre nelle sale a disposizione. Al contrario, gli storici di professione che hanno visitato la mostra, i sindacalisti, gli operatori culturali e il pubblico in generale hanno molto apprezzato la proposta di allestimento che puntava a unire immaginario, impatto emotivo, senso della comunità e Storia in un'unica esperienza.

Questo scarto e queste osservazioni ci forniscono pertanto ulteriori elementi utili per valutare i nodi problematici, l'efficacia e i rischi del nostro lavoro con la fotografia, specie nei progetti di *public history*. Prima di tutto non dovrà sfuggirci una diversificazione. Il "pubblico" non è sempre uguale, e non ha le stesse esigenze. Se un pubbli-

co informato, anziano o comunque adulto, che ha vissuto in tutto o in parte le vicende "fotografate" riesce ad orientarsi con il proprio bagaglio di immagini e di conoscenze acquisite, lo stesso non vale per i più giovani. D'altra parte, un allestimento come quello suggerito da alcuni insegnanti, se forse più efficace ai fini didattici verso gli studenti, non sarebbe stato di nessun attrattiva per gli utenti più adulti. Nel pensare un progetto di *public history* e nell'utilizzare le fotografie per la Storia, dobbiamo dunque tenere a mente verso quale pubblico ci rivolgiamo, se non vogliamo rendere mute, o peggio ancora "bugiarde", le immagini di cui ci serviamo.