

Fare e comunicare la storia nella realizzazione di percorsi espositivi. Alcune esperienze.

Claudio Rosati

Società Italiana per la Museografia e i Beni Demoetnoantropologici

Tre esposizioni di argomento storico si prestano a una riflessione su pratiche di divulgazione che nascono all'interno di gruppi di storici. La novità è proprio nella loro partecipazione alla costruzione del percorso espositivo e non solo all'elaborazione dei contenuti.

Partiamo dalle origini. La mostra *Il futuro dell'Europa nel pensiero e nell'opera di Carlo Maria Martini* nasce a seguito di un dottorato di ricerca che ha, in questo modo, un esito abbastanza insolito. Aggiunge un nuovo medium a quello più canonico della pubblicazione. Le cicatrici della vittoria è l'ultima di tre esposizioni sulla Prima Guerra Mondiale a Pistoia, cadenzate nell'arco di tre anni. Le tre mostre sono state sostenute da una ricerca e da una ricognizione d'archivio svolte da storici dell'Istituto storico della Resistenza e dell'Età contemporanea di Pistoia e dell'Associazione Storia e Città. La chiave a stella si pone, invece, come un'espressione della missione della Fondazione Valore Lavoro della Cgil. Nasce, quindi, rispetto alle altre due, all'interno di un programma di politica dell'istituzione. Per tutte le mostre la scelta tematica è legata, non a una programmazione di eventi espositivi, in quanto tali, ma a un calendario civile (il cinquantesimo anno di attività del Dipartimento di Scienze Religiose dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, la ricorrenza del centenario della prima guerra mondiale, la festa dei lavoratori). In questo senso sembrano consolidare la pratica di una declinazione espositiva dei temi proposti dal calendario civile rispetto ad altre forme come la cerimonia o il convegno. Nel progetto delle tre esposizioni è prevalente, come si è detto, l'apporto degli storici che hanno, tuttavia, dialogato con altri professionisti, dal grafico al museologo, dall'architetto all'artista.

Francesco Cutolo rileva, a proposito delle Cicatrici della vittoria, come all'interno stesso del gruppo di storici vi fossero più competenze disciplinari, ma anche sensibilità diverse che hanno reso necessaria una sintesi. Si è evitata, nel complesso, quella cesura che ha contraddistinto spesso operazioni come queste e che Marcello Flores ha ben messo in evidenza.

«Troppo spesso – scrive-, da parte innanzi tutto dei committenti si pensa che allo storico spetti di offrire i <contenuti> storici (documenti, cronologie, interpretazioni) mentre alle altre figure coinvolte spetterà l’allestimento, la messa in opera, la resa estetica e così via»¹.

Nell’insieme le tre mostre offrono un’occasione di riflessione sul lavoro dello storico che affronta un campo di restituzione della ricerca, finora meno praticato, e sui modi di rivolgersi al grande pubblico. Sono un tentativo di portare “la storia fuori dal libro”, per usare un’espressione di Paolo Rumiz. Il piccolo campione, anche per una sostanziale omogeneità, si presta ad alcune considerazioni.

Innanzitutto, la sede. Il luogo espositivo non è mai neutro anche per la risposta del pubblico. Spesso la sede è casuale o determinata da circostanze di disponibilità dello spazio. Nel nostro caso abbiamo “il punto di passaggio del cortile interno” dell’Università Cattolica di Milano e le sale espositive del Palazzo comunale di Pistoia. La prima soluzione ha sicuramente il pregio di abbattere del tutto la soglia tra esterno e interno, che costituisce sempre una barriera fisica e culturale, anche se, in questo caso, la specificità del pubblico – studenti universitari – potrebbe far presupporre una minore resistenza all’ingresso. Vale ricordare, a questo proposito, la rivoluzione dei libri tascabili venduti negli anni ’60 del Novecento nelle edicole, senza alcuna porta da aprire. Le sale Affrescate del Palazzo Comunale a Pistoia possono contare, invece, sulla lunga consuetudine espositiva che le rende familiari e riconoscibili nella funzione e soprattutto nella forma aperta dell’ingresso.

Questa prima considerazione può sembrare oziosa, ma conviene insistere su questo aspetto di fisiologia primaria per imprese che si propongono di “andare” al pubblico.

Varcate le soglie, fisiche o ideali, siamo a confronto con il racconto espositivo. Gli stili ora si differenziano. Una cifra comune, anche se variegata nelle soluzioni, è quella del linguaggio scritto che ha ancora una preminenza sugli altri. La pagina scritta sembra l’ancora di salvezza del quale lo storico fa malvolentieri a meno. Ma non mancano novità significative per professionisti abituati a confrontarsi, soprattutto, con il testo scritto. Francesca Perugi ne attutisce l’impatto, per allentare la fatica della leggibilità, ricorrendo a frasi virgolettate di Carlo Maria Martini. L’imperativo di controllare il ricorso alla parola – l’effetto pagina del libro affissa alla parete – è comunque presente in tutti i progetti.

1 Flores, «I Musei di storia», p.12.

Resta in questo senso ammonitrice la definizione – “al confine dell’ovvio” – di Pietro Clemente della mostra o museo come di uno «spazio artificiale programmato in funzione dell’occhio di persone che ne percorrano il campo visivo in posizione eretta»². Insomma, si potrebbe dire, che la mostra ha una sua ergologia che non si può non rispettare a meno che non si vogliano ignorare i bisogni del visitatore. Per la mostra milanese è da rilevare la presenza di una versione digitale, articolata in tre diversi modi di visita, che sostituisce, di fatto, il catalogo.

Le cicatrici della vittoria ha condensato una ricerca ampia in un racconto che ha trovato, ancora una volta, l’asse principale nello scritto, con contrappunti iconografici e oggettuali ponderati. Si ha ben presente che più la ricchezza degli oggetti messi in scena vale la loro capacità espressiva. In questo senso lo storico fa prevalere una sensibilità di contenuto che mette al riparo da soluzioni puramente estetiche. Stefano Bartolini mette opportunamente in guardia da derive estetizzanti, nostalgiche o di sollecitazione dell’aura del passato. L’esposizione di un manganello, nella sezione dedicata all’ascesa del fascismo, dà così ben conto, con il tutto significato materico dell’arma, del carattere della violenza che caratterizzò il periodo. Qui funziona la “cornice” di senso di cui parla Bartolini. Di particolare efficacia visiva anche l’evocazione dei “cimiterini” di guerra.

La chiave a stella è quella che ha fatto ricorso a più linguaggi: da un’installazione site specific a una period room con la cucina di una famiglia operaia. Più svincolata dalla ricerca, rispetto alle altre, ha potuto godere di una maggiore libertà espressiva. Si avverte in questo caso una sensibilità vicina alla museografia demoetnoantropologica che più ha riflettuto sullo statuto museale di oggetto e cosa.

Si possono leggere le tre mostre come un passaggio dalla forma canonica del saggio a un formato narrativo, ancora in assestamento, destinato, però, ad avere un taglio nuovo rispetto a quello consolidato delle mostre. Non fosse altro per la capacità inventiva di mettere a frutto le scarse risorse economiche a disposizione. Son tutte – e in modo particolare quelle pistoiesi – mostre a basso costo che ribaltano la retorica delle “grandi mostre” a favore di una duttilità artigiana con l’impiego di risorse del territorio, dai collezionisti ai docenti di licei artistici, tanto per fare un esempio. Sono di fatto, usando le parole di Massimiliano Tarantino, un “prodotto culturale” sostenibile³. La stessa presenza, a turno, dei curatori, nelle sedi espositive, ha arricchito la capacità comunicativa delle mostre.

2 Clemente, «I musei: appunti su musei e mostre a partire dalle esperienze degli studi demologici», p.141.

3 Tarantino, «Introduzione», p.11.

I curatori sono diventati mediatori. Hanno così confermato la validità dell'interfaccia umana – lo schermo non ci sorride – e, allo stesso tempo, hanno accumulato informazioni sul pubblico. Qual è il suo interesse? Quale il suo retroterra di conoscenze? Tutti dati utili per nuove imprese se non si vuol cadere nell'autoreferenzialità.

BIBLIOGRAFIA

Clemente, P. «I musei: appunti su musei e mostre a partire dalle esperienze degli studi demologici». In *La storia: fonti orali nella scuola*. Venezia: Marsilio, 1982.

Flores, M. «I Musei di storia». In *Public History. La storia contemporanea*, a cura di V. Colombi e G. Sanicola. Milano: Feltrinelli, 2017.

Tarantino, M. «Introduzione». In *Public History. La storia contemporanea*, a cura di V. Colombi e G. Sanicola. Milano: Feltrinelli, 2017.

Gli oggetti raccontano cosa?

Stefano Bartolini

Fondazione Valore Lavoro – Pistoia, sbartolini@pistoia.tosc.cgil.it

1. INTRODUZIONE

Gli artefatti umani sono connotati da una duplice valenza, come fonte storica e strumento narrativo, che li rende importanti tanto per la ricerca storiografica che per la costruzione di impianti narrativi ed espositivi. Tramite le “cose” è possibile ricostruire fatti, culture e identità, modi di vita, epoche storiche, da tradurre successivamente in apparati discorsivi ed esplicativi ed anche in percorsi di partecipazione dal basso, coinvolgendo l’utenza di riferimento nella costruzione di mostre e musei territorializzati. Proverò qui a concentrarmi sulle opportunità e le insidie che gli “oggetti”, intesi come chiavi di accesso al passato, pongono allo storico e alla Public history.

Parliamo spesso di oggetti “narranti” proprio per indicare la loro possibilità di “parlare”, di indurre il pubblico a porsi domande ed a rapportarsi con la storia impegnandosi in un’operazione di riflessione in prima persona, che va oltre la fruizione delle didascalie e l’assimilazione acritica di una ricostruzione e di un racconto storicizzante. Gli oggetti infatti sono ricchi di contenuti e facilitano l’ingresso nel passato e l’avvicinamento al senso storico del tempo, e da qui – per la storia contemporanea – possono anche arrivare a “far parlare”, innescando l’attivazione di memorie private e collettive capaci di sfuggire alla trappola della nostalgia per farsi racconto del passato – e quindi di nuovo fonte per la storia, segnatamente per la storia orale – e senso della trasformazione, provocando cioè quella presa di distanza necessaria a chi vive nel presente per l’apprezzamento di una vicenda storica.

Tuttavia gli oggetti non raccontano di per sé alcunché e non parlano mai da “soli”. E non sono neutri, portatori di un unico significato e racconto, ma si presentano inseriti – nei musei, nelle esposizioni e in tutte le attività di Public History – in sistemi autoriali, anche complessi, che li declinano, che ne determinano la capacità di parlare, o anche di renderli muti, il tipo di racconto e di fruizione.

Gli storici debbono prendere coscienza di questa circostanza e guardarsi non solo dai rischi sempre presenti che questi “media”, inseriti in contesti espositivi ed apparati discorsivi, possano essere separati dalla loro storia, estetizzati o resi muti, ma anche dal pericolo delle distorsioni, della costruzione di una percezione e ricezione del passato distorta e sterilizzata, in cui la storia

viene sostituita dal fascino per le cose “vecchie” o antiche se non addirittura piegata ad esigenze narrative che niente hanno a che vedere con la storia e la Public History.

2. ALCUNI CASI E UNA PROPOSTA DI APPROCCIO

Proviamo a dare concretezza a questi ragionamenti a partire da tre mostre su cui ho avuto modo di lavorare, *La mezzadria nel Novecento* e *La chiave a stella. Il lavoro industriale nel '900*, organizzate dalla Fondazione Valore Lavoro, e *Cupe Vampe. La guerra aerea a Pistoia e la memoria dei bombardamenti*, dell'Istituto storico della Resistenza. In tutti e tre i casi i percorsi hanno dato modo di riflettere più in generale sui temi oggetto di questo intervento.

Un tipo di esposizione abbastanza presente in Italia è il museo del mondo contadino. I manufatti dei gruppi sociali subalterni rurali, nonostante si presentino sotto la forma di oggetti “poveri” sono tra i più ricchi di contenuti: per le capacità artigianali che contengono, per le informazioni sulla tecnica e sul lavoro che possono trasmettere, per la cultura materiale che racchiudono, per la possibilità che hanno di render conto di una cultura, se non di una civiltà, e infine per quel grado di unione fra omogeneità e diversità che fa sì che quello che si presenta spesso come sempre uguale sia sempre diverso in funzione di dove ci troviamo. Gli oggetti sono senz'altro uno degli strumenti migliori per parlare della realtà sociale delle campagne – e delle montagne – e della loro storia. Incuriosiscono, attraggono, mettono l'utenza di fronte alla necessità di porsi domande e di provare a conoscere meglio quella sorta di “paese straniero”, come appare il mondo contadino, che spesso troviamo radicato dove viviamo, se non in casa nostra. Tuttavia se non contestualizzati e lasciati da soli si ammutoliscono, non dischiudono i loro segreti, possono apparire come curiosità bizzarre, cose ignote, capolavori della manualità ma scaturita da quali esigenze? Testimoniano che qualcosa non c'è più, ma cos'era quel qualcosa, quel passato? Ed infine, e qui si situa il pericolo della distorsione, possono prestarsi allo scaturire di sentimenti nostalgici, se non bucolici, per un tempo perduto, che nascondono la durezza della vita rurale in favore di un senso di armonia con la natura e maggiore genuinità che circola con forza nella nostra società industriale, ma che è sentimento, non più storia e conoscenza. Serve allora la costruzione di cornici dentro a cui questi oggetti possano essere contestualizzati e accompagnati a relazionarsi con il pubblico, instaurare un dialogo, parlare e far parlare, innescare domande. Un esempio significativo ci è dato da un piccolo fatto accaduto durante un'esposizione sulla mezzadria nel 2015.

Al centro di una sala era esposto un aratro in legno, con la punta di ferro, realizzato a mano. Un capolavoro dell'artigianato popolare. Un oggetto “bello”, ma nondimeno uno strumento di fatica. Un anziano contadino, venuto a visitare la mostra, si mise spontaneamente a maneggiarlo, raccontando il lavoro all'aratro e con esso il mondo che lo circondava.

Una circostanza che ci ha fatto riflettere su quanto quell'oggetto, inserito nel contesto di una mostra dedicata proprio al lavoro mezzadrile, sia riuscito a sfuggire all'estetica e sul valore che può assumere affiancare la testimonianza all'oggetto.

Restando sul mondo del lavoro, questa volta manifatturiero, anche qui gli utensili, e le più complesse macchine, lungi dall'essere dei pezzi di ferraglia, sono dei contenitori ricchi. Parlano di nuovo di manualità e di saper fare, anche se in un modo diverso, ancora di tecnologie, modi di produzione e relazioni di lavoro. E impongono la specificità della società industriale, il produttivismo, i rischi di infortuni, le trasformazioni intervenute in una società urbanizzata, in quella che è una storia tumultuosa e in continua evoluzione. Qui la non neutralità degli oggetti, legata agli apparati narrativi, è più spiccata e più carica di valenze politiche. Raccontare il lavoro industriale significa anche parlare di conflitti, di protagonismo operaio, dei lati oscuri del lavoro in fabbrica relativi a salute e sicurezza. Tuttavia in tanti musei dell'industria, della tecnica e della scienza tutto questo scompare, in favore di uno *storytelling* che parla solo, in particolare di fronte alle macchine, di progresso e di successi aziendali, di tecnologia, arrivando anche a usi distorti di questo patrimonio culturale funzionali all'agiografia di qualche famiglia di capitani di industria se non al marketing pubblicitario per qualche azienda tutt'ora attiva o erede delle precedenti. Facendo però scomparire un pezzo di questa storia, quella degli uomini e delle donne che hanno popolato quelle fabbriche, con le loro vicende e culture che hanno travalicato le mura degli stabilimenti per investire, in modi molteplici, la società nel suo insieme.

Infine i tanti musei sparsi sul territorio dedicati ai fatti bellici, della prima e della seconda guerra mondiale, che oggi stanno conoscendo un momento di crescita ed attorno a cui si muove un mercato di oggettistica, definita "militaria", e di collezionisti. Il racconto della guerra è uno di quelli più capaci di attirare il pubblico, per la forza delle vicende umane ed anche perché continua ad essere un tema di cultura storica tra i più proposti dai media generalisti. Tuttavia qui più che altrove si deve prestare attenzione. I residuati bellici, a differenza dei casi precedenti, sono stati creati come strumenti di distruzione, non di costruzione e produzione. E questo vale anche per tutta l'infinita casistica di materiali logistici che si legano al mantenimento di un esercito. Ci troviamo di fronte a una tecnologia, ed anche a un'inventiva dal basso delle truppe, messa a servizio della guerra.

Un elemento che non va mai dimenticato. Questi oggetti racchiudono un'ambiguità scivolosa. Possono parlare della crudezza e degli orrori della guerra, e divenire quindi elementi di una conoscenza storica che non rinuncia alla promozione di una cultura di pace, oppure possono essere neutralizzati e ammutoliti per farsi strumenti di fascinazione turistica nei tanti luoghi in cui le guerre hanno impattato, ed infine possono prestarsi, nelle mani di operatori senza scrupoli e

politicamente orientati, a divenire elemento di manipolazione educativa e storica tanto per i più giovani che per gli adulti.

Di fronte ai rischi e alla polisemia degli oggetti, dobbiamo richiamarci alla serietà, professionalità e alla responsabilità del public historian, ma non basta. È necessario un'operazione che superi un approccio esclusivamente dall'alto per costruire un rapporto con il pubblico. Come ha sottolineato Pietro Clemente nel suo "terzo principio della museografia" l'allestimento di una mostra mette all'opera una gamma di competenze e deve tener conto delle forme comunicative, del linguaggio, delle emozioni e dell'immaginazione dei visitatori, per concepire un percorso pensato anche a partire da loro, dai loro modi di accesso ai contenuti, e non solo da quello che i curatori vogliono comunicare, creando un più fitto dialogo e una maggiore interazione fra le "voci" del passato racchiuse negli oggetti e il pubblico, lasciato libero di decifrare ma senza abbandonare una "cornice autoriale" stabilita dai realizzatori, e tenendo sempre a mente che gli oggetti poveri hanno bisogno di cornici ricche per poter parlare e far parlare.

BIBLIOGRAFIA

Clemente, Pietro. *Il terzo principio della museografia. Antropologia, contadini, musei*. Roma: Carocci, 1999.

Per un'Europa unita. Il futuro dell'Europa nel pensiero e nell'opera di Carlo Maria Martini

Francesca Perugi

Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, francesca.perugi@unicatt.it

ABSTRACT

Il contributo descrive e problematizza l'impianto espositivo della mostra Per un'Europa unita. Il futuro dell'Europa nel pensiero e nell'opera di Carlo Maria Martini allestita nel Cortile d'onore dell'Università Cattolica a Milano dal 4 al 20 dicembre del 2019. Oggi visitabile interamente online sul sito della Fondazione Carlo Maria Martini.

PAROLE CHIAVE

Progettazione di esposizioni a tema storico; La divulgazione della storia; Storia del cristianesimo; 1989.

1. IDEAZIONE E OBIETTIVI DELLA MOSTRA

L'idea della mostra è maturata durante il terzo anno della mia ricerca di dottorato: scrivendo l'elaborato finale, il desiderio di tradurre in un linguaggio accessibile i risultati delle mie ricerche mi ha spinto a realizzare qualcosa oltre la scrittura della tesi.

Questa ambizione, nell'autunno del 2019, è coincisa con due circostanze favorevoli: il quarantesimo anniversario del crollo del muro di Berlino e i cinquant'anni dalla fondazione del Dipartimento di Scienze Religiose dell'Università Cattolica di Milano, presso cui ho svolto la mia ricerca dottorale. La concomitanza dei due anniversari ha fatto sì che la mia idea incontrasse il favore di tutti e così è iniziato il lavoro.

Il risultato è stata un'esposizione frutto della collaborazione tra la sede centrale dell'Università Cattolica, in largo Gemelli a Milano, il succitato dipartimento di Scienze Religiose e la Fondazione Carlo Maria Martini, una fondazione privata legata ai gesuiti milanesi con cui ho lavorato durante gli anni del dottorato.

L'impostazione della mostra è stata chiara fin da subito. Innanzitutto, la decisione di spendere una parte degli anni di dottorato per organizzare una mostra è stata dettata dalla convinzione che la ricerca storica possa assurgere al ruolo civile che le proprio solo se si rende accessibile. Inoltre, la mostra doveva essere un evento profondamente europeista, a tratti una celebrazione del processo di unificazione del continente iniziato negli anni '90 del 900. Infine, la narrazione sarebbe avvenuta attraverso le parole di Carlo Maria Martini, una personalità ancora divisiva nella Chiesa di Milano e nella Chiesa italiana, e tuttora avversata da movimenti non minoritari all'interno dell'Università Cattolica.

Con tali premesse, la mostra si è proposta sia di divulgare i risultati di una ricerca accademica sia di presentare alcune scoperte originali. Per raggiungere il primo obiettivo e, quindi, per parlare ad un pubblico più ampio possibile, l'esposizione è stata allestita in un punto di passaggio del cortile interno dell'università, che prima del marzo 2020 brulicava di studenti. Tutti i pannelli sono stati redatti sia in lingua italiana che inglese, dato l'ampio numero di stranieri che frequentavano i chiostri universitari. I pannelli presentavano le informazioni con un vocabolario di base e frasi brevi, cercando di non dare nessuna conoscenza per scontata. Per raggiungere il secondo obiettivo e, quindi, presentare alcune scoperte originali, sono stati messi a disposizione dei visitatori alcuni documenti inediti - riproduzioni sfogliabili - scovati in archivio durante le mie ricerche. Tuttavia l'originalità della mostra non era riscontrabile solo nelle scoperte d'archivio, ma anche nella novità dell'argomento stesso: infatti l'importanza del ruolo europeo del cardinale Martini ancora risultava ignorato dalla storiografia e nelle biografie del cardinale¹.



2. PERCORSO ESPOSITIVO

1 Le biografie più importanti del cardinale, tutte dal taglio giornalistico, sono Tornielli, *Carlo Maria Martini. Il profeta del dialogo*, Garzonio, *Il profeta. Vita di Carlo Maria Martini*, Valli, *Storia di un uomo. Ritratto di Carlo Maria Martini*. Inoltre, un saggio storico sugli anni giovanili è Guasco, *Martini. Gli anni della formazione (1927-1962)*.

Le parole del cardinale facevano da guida lungo il percorso espositivo: ogni pannello presentava almeno una citazione, così da sfruttare la capacità di Martini di esprimere concetti complessi con parole semplici e precise. Inoltre, per dare spessore umano al protagonista, era proiettato all'interno del percorso espositivo un video in cui il cardinale raccontava alcuni episodi del suo impegno in Europa. Anche le immagini sono state scelte con il medesimo scopo, ovvero mostrare un lato meno curiale e più umano del cardinale: il materiale fotografico, perlopiù originale perché reperito in archivio, è stato infatti selezionato scartando le immagini ufficiali, prediligendo invece quelle più spontanee e informali.



La mostra si apriva con una citazione di papa Francesco: «Il meccanismo mentale deve essere prima l'Europa poi ciascuno di noi». Il «ciascuno di noi» non è secondario, è importante, ma conta più l'Europa»². Una frase inserita con un duplice scopo: chiarire immediatamente l'impianto europeista della mostra e affiancare le posizioni di Carlo Maria Martini a quelle della massima autorità della Chiesa cattolica. Dato il pubblico non specialistico cui si rivolgeva la mostra, i pannelli proseguivano fornendo alcune coordinate temporali e geografiche: a una cronologia della storia europea dal 1989 al 2019, erano affiancate due mappe l'una dell'Europa divisa nei due blocchi della guerra fredda e l'altra dell'Unione Europea post brexit. Nei primi pannelli si presentava anche una breve biografia di Martini.

La mostra entrava quindi nel vivo raccontando nei pannelli centrali il 1989 visto da Martini da due angolature: con lo sguardo dell'uomo di Chiesa e con uno sguardo politico. Le due dimensioni erano infatti inscindibili nel pensiero martiniano secondo cui la comunione tra gli uomini è dono di Dio, ma allo stesso tempo richiede l'attività delle persone per essere costruita e tale attività è la politica.

Con lo sguardo ecclesiale, Martini condivideva l'entusiasmo per una libertà religiosa che si stava riaffermando su tutto il continente, una libertà celebrata per esempio durante l'assemblea ecumenica di Basilea, del maggio del 1989, cui presero parte delegati da tutti i paesi europei, democratici e comunisti.

Tuttavia, già nel 1989 il cardinale metteva in guardia dal rischio che le Chiese cristiane, soprattutto nell'Europa dell'Est, trovandosi di fron-

2 Intervista rilasciata da Francesco al La Stampa. Agazzo, «Papa Francesco: "il sovranismo mi spaventa, porta



te a una situazione inedita, cercassero risposte per il presente in modelli del passato, richiudendosi in tradizionalismi conservatori, quando invece le Chiese avrebbero dovuto trovare nuove strutture per relazionarsi con il «libero mercato delle idee»³.

Quando Martini affrontava da un punto di vista politico il crollo del muro di Berlino assumeva posizioni originali nel panorama cattolico italiano. A suo avviso, di fronte alla fine dei regimi comunisti era necessario tenere ferma la distinzione tra sistemi comunisti, condannabili, e il marxismo, un sistema di pensiero che storicamente aveva contribuito a contrastare le cause della povertà e dell'oppressione, secondo una visione a dir poco minoritaria nella chiesa italiana. Inoltre, Martini metteva in guardia dal riemergere dei nazionalismi. In un clima di entusiasmo dovuto da una parte dall'unificazione europea e dall'altro dalle riforme gorbacioviane, il riaffiorare del nazionalismo in molte aree sovietiche era sottovalutato⁴, mentre Martini avvertiva la necessità di affermare parole chiare sulla distinzione tra patriottismo e nazionalismo, per scongiurare contrapposizioni e violenze.

I pannelli finali erano dedicati al futuro dell'Europa, Martini infatti era estremamente favorevole all'unificazione del continente e pertanto auspicava il profondo impegno degli uomini nel realizzarla.

Il suo sogno era quello di una Casa Comune Europea, una formula usata anche dalla politica gorbacioviana⁵ e che, sebbene sia rimasta vaga nel suo preciso significato, mirava a scardinare il sistema culturale della guerra fredda e a costruire un'Europa democratica e plurale:

Dobbiamo imparare a vivere in molti su un piccolo continente. Lo spazio è limitato, le risorse sono scarse. Sono perciò necessarie alcune fondamentali regole di casa.

3 Martini, *Sogno un'Europa dello spirito*.

4 Graziosi, «Perché del collasso dell'Urss».

5 Gorbaciov, *La casa comune europea*.

Tali regole, dovrebbero comprendere il principio dell'uguaglianza di tutti coloro che vivono nella casa, indipendentemente dal fatto che siano forti o deboli; il riconoscimento di valori quali la libertà, la giustizia, la tolleranza, la solidarietà, la partecipazione; un atteggiamento positivo verso le persone di diversa religione, cultura e visione del mondo; porte e finestre aperte; in altri termini: molti contatti personali, scambi di idee, dialogo, anziché violenza nella risoluzione dei conflitti⁶.



BIBLIOGRAFIA

- Agazzo, D. «Papa Francesco: “il sovranismo mi spaventa, porta alle guerre”». *La Stampa*, 9 agosto 2019.
- Garzonio, M. *Il profeta. Vita di Carlo Maria Martini*. Milano: Mondadori, 2012.
- Gorbaciov, M. *La casa comune europea*. Milano: Mondadori, 1989.
- Graziosi, A. «Perché del collasso dell’Urss». *Storica: rivista quadrimestrale* 15, n. 43–45 (2009): 367.
- Guasco, A. *Martini. Gli anni della formazione (1927-1962)*. Bologna: Il Mulino, 2019.
- Martini, C. M. *Sogno un’Europa dello spirito*. Casale Monferrato: Piemme, 1999.
- Tornielli, A. *Carlo Maria Martini. Il profeta del dialogo*. Milano: Piemme, 2012.
- Valli, A. M. *Storia di un uomo. Ritratto di Carlo Maria Martini*. Milano: Ancora, 2011.

6 Documento finale dell’Assemblea Ecumenica Europea di Basilea 1989, dal sito: www.fondazionemartini.it

Le cicatrici della vittoria. Pistoia e le memorie della Grande Guerra

Francesco Cutolo

Istituto storico della Resistenza e dell'Età contemporanea di Pistoia, francesco.cutolo.pistoia@gmail.com

ABSTRACT

Il contributo ripercorre il percorso organizzativo, i metodi e i risultati della mostra “Le cicatrici della vittoria. Pistoia e le memorie della Grande Guerra”, tenutasi a Pistoia nell'autunno 2019.

PAROLE CHIAVE

Progettazione di esposizioni a tema storico; La divulgazione della storia; Prima guerra mondiale; Dopoguerra.

1. UN LUNGO CENTENARIO

La mostra *Le cicatrici della vittoria. Pistoia e la memoria della Grande Guerra* (Pistoia, Sale affrescate del Palazzo comunale, 25 ottobre – 17 novembre 2019), organizzata dall'Istituto storico della Resistenza e dell'Età contemporanea di Pistoia (ISRPt) e dall'Associazione “Storia e Città” di Pistoia, ha rappresentato il tassello conclusivo di un ciclo di tre allestimenti, con una prima tappa nel 2015 (*Pistoia 1914-1915. Dalla neutralità all'intervento*) e una seconda nel 2017 (*La città in guerra. Cittadini e profughi a Pistoia dal 1915 al 1918*), organizzato in corrispondenza del “Centenario” per divulgare al pubblico le vicende della Grande Guerra e i risultati dei recenti studi locali sul tema, promossi dai ricercatori delle due associazioni.¹

1 Cutolo, «La città in guerra. Cittadini e profughi a Pistoia dal 1915 al 1918».

Come le precedenti mostre, *Le cicatrici della vittoria* ha spostato l'attenzione da quella storia della militare, di norma predominante nelle esposizioni sulla Grande Guerra,² per concentrarsi su argomenti oggetto di minori trattazioni nei percorsi espositivi. In questo caso, le eredità del conflitto, affrontando molteplici tematiche in un continuo dialogo tra il piano generale e il locale: lo scontro sociale e politico, l'ascesa del fascismo, il ritorno dei reduci, la gestione dei mutilati e dei soldati affetti da disturbi psichici, le influenze sulla cultura, la memoria della guerra, i conflitti etnici nei territori di nuova acquisizione.

2. L'ORGANIZZAZIONE DELLA MOSTRA

L'incontro tra le diverse sensibilità storiche degli studiosi che componevano il comitato scientifico della mostra ha contribuito a dare all'esposizione un approccio multidisciplinare, con prospettive di storia culturale, storia politica, storia sociale, storia dell'arte.

A causa degli esigui fondi a disposizione, è stato proposto un allestimento minimalista, ricorrendo a soluzioni espositive economiche e a strutture autocostruite. La mostra si è basata principalmente su un percorso di pannelli divulgativi, composti per essere fruibili da una platea non specialistica, con testi sintetici (750-1.000 caratteri) corredati da immagini, pensate per essere esplicative dell'argomento trattato e non un mero ornamento. A questa soluzione sono stati affiancati alcuni allestimenti scenografici e apparati multimediali. La mostra esponeva documenti e oggetti d'uso comune, sia bellici sia civili, prestati da archivi pubblici e collezioni private. I manufatti e i documenti esibiti miravano a offrire al pubblico una conoscenza più immersiva e storicamente situata dei fenomeni affrontati nell'allestimento. Gli oggetti in mostra rimandavano agli eventi narrati nei pannelli ed erano corredati da didascalie, che chiarivano la loro funzione. Si è preferito inserire un numero contenuto di oggetti, nonostante vi fosse una buona disponibilità, per non saturare le teche ed esaltare i materiali esposti, ricorrendo anche a soluzioni accattivanti. È poi importante sottolineare che la mostra è agevolmente riutilizzabile e trasferibile, essendo costruita per moduli e costituita da oggetti nelle disponibilità delle due associazioni oppure facilmente reperibili.

2 Cfr. Antonelli, *Cento anni di Grande Guerra*, pp. XI-XVII.

3. IL PERCORSO ESPOSITIVO

La prima sala, riallacciandosi alla mostra del 2017, accoglieva il visitatore con la prima pagina de «Le Figaro» dell'11 novembre 1918, annunciante la capitolazione della Germania. In seguito, la gigantografia a parete di una cartolina raffigurante le vie centrali di Pistoia, risalente agli anni '10, introduceva la sezione dedicata alle lotte operaie e contadine e allo squadristico fascista. L'immagine, proponendo uno spaccato della città di cento anni fa, intendeva incuriosire il pubblico e calarlo nel contesto del tempo: il centro storico fu, infatti, uno degli scenari delle lotte sociali, che interessarono l'area pistoiese. Nella sezione erano ospitati le prime pagine dei giornali politici cittadini coevi e alcuni manufatti evocativi del periodo, quale un manganello utilizzato dai fascisti, e alcuni oggetti rappresentativi della riconversione della società alla pace. Tra questi, era particolarmente significativa una baionetta italiana riadattata come roncola, ovvero uno strumento bellico trasformato in utensile da lavoro. La sala affrontava anche i problemi sollevati dalla definizione dei nuovi confini nel dopoguerra e i violenti processi di italianizzazione nel Sud Tirolo e sul confine orientale.



La seconda sala era dedicata alla celebrazione del “Milite Ignoto” (1921) e il passaggio da Pistoia del convoglio ferroviario con la salma, esponendo la raccolta fotografica inedita conservata nella Biblioteca Comunale “Forteguerriana”. La sezione ospitava una gigantografia del Locomotiva FS 740, posta a trazione del convoglio, e la proiezione di *Gloria. Apoteosi del Soldato Ignoto*, documentario di propaganda – restaurato dalla Cineteca del Friuli nel 2006-2007 – che ripercorreva la traslazione della salma da Aquileia fino all’Altare della Patria.³

3 Federazione artistica cinematografica italiana. Unione fototecnici, *Gloria. Apoteosi del Soldato Ignoto*, 1921.

La terza sala si apriva con un'installazione artistica, realizzata da Stefania Nerucci con il supporto di alcuni docenti del locale Liceo artistico, ispirata al quadro di Giorgio De Chirico *La malinconia della partenza del 1916*. L'opera era composta da protesi e strumenti per l'assistenza dei mutilati ed era accompagnata dalla citazione del drammaturgo Arthur Schnitzler: «Si dice è morto da eroe. Perché non si dice mai: ha subito una splendida mutilazione?».⁴



La sezione illustrava il trattamento economico e le politiche assicurative a favore

dei mutilati, i percorsi di reinserimento nella società, con un focus sul centro riabilitativo di Villa Calderai a Pescia, e gli interventi ricostruttivi, concentrandosi sulla cura estetica dei soldati affetti da mutilazioni facciali. Nella sezione trovava anche spazio il tema dei “matti di guerra”.

La quarta sala approfondiva le strategie adottate dalle istituzioni, dalle comunità e dai singoli per ricordare lo sforzo bellico e i caduti. È stato illustrato come questa operazione memoriale si dispiegò sul piano nazionale, dalla razionalizzazione dei “cimiterini” del fronte fino alla politica di monumentalizzazione fascista, con l’edificazione degli oceanici sacrari nazionali e la costruzione di una memoria del conflitto omogenea, dove dissenso e divisioni non erano intellettualmente accettabili.

È stata poi offerta una panoramica dei monumenti del territorio pistoiese, con una mappatura dei memoriali presenti, con maggiori attenzioni per il monumento ai caduti di Piazza San Francesco e il suo travagliato percorso edificativo. Sono state analizzate anche altre forme commemorative, come gli opuscoli in memoria dei caduti e alcuni elaborati scolastici provenienti dalla collezione *La scuola in mostra* (Biblioteca “Forteguerriana”), mostra provinciale tenutasi a Pistoia nel 1929⁵. Questi quaderni mettono in luce la sedimentazione della memoria bellica anche tra i bambini, grazie agli sforzi del regime, coadiuvato dagli insegnanti, per organizzare il consenso attorno alla guerra, ma altresì per merito del ricordo del conflitto coltivato in ambito familiare.

4 Schnitzler, *E un tempo tornerà la pace.*, pp. 52-53.

5 Dolfi e Lucarelli, *La scuola in Mostra. Catalogo dei materiali della Mostra della scuola (Pistoia, luglio-settembre 1929) conservati nella Biblioteca comunale Forteguerriana.*

Chiudeva la mostra l'allestimento *Nessuna croce manca*: un pannello di grandi dimensioni riportava un elenco nominativo dei caduti della provincia di Pistoia, attorniato da alcune croci lignee, affisse alla parete, evocanti le diverse tipologie di croci presenti nei "cimiterini". L'allestimento intendeva restituire alla cittadinanza una sorta di memoriale dei caduti, secondo i dati più aggiornati. At-



traverso una soluzione grafica, dello sfondo del fitto elenco dei caduti emergevano i passi della poesia di Giuseppe Ungaretti, *San Martino del Carso*.

4. OLTRE LA MOSTRA

La realizzazione dell'allestimento ha stimolato indagini locali sulle tematiche oggetto dell'esposizione, sia per apportare nuovi contributi alla conoscenza del periodo sia per verificare in una scala più piccola questioni studiate sul piano generale. Per lasciare un segno concreto del lavoro svolto, è stato pubblicato il volume collettaneo *Le cicatrici della vittoria. Frammenti di storia del primo dopoguerra italiano*,⁶ che raccoglie ricerche inedite su svariate questioni nazionali e locali relative al primo dopoguerra in Italia, sviluppando i temi trattati nell'allestimento.

Contestualmente alla mostra, si sono tenuti incontri su tematiche relative all'esposizione, creando momenti di coinvolgimento e dibattito con la cittadinanza. In queste circostanze, che avuto una buona partecipazione di pubblico, sono stati coinvolti studiosi provenienti da altre realtà presenti sul territorio nazionale.

6 Coco e Cutolo, *Le cicatrici della vittoria. Frammenti di storia del primo dopoguerra italiano*.

BIBLIOGRAFIA

Antonelli, Q. *Cento anni di Grande Guerra*. Roma: Donzelli, 2018.

Coco, A., e F. Cutolo, a c. di. *Le cicatrici della vittoria. Frammenti di storia del primo dopoguerra italiano*. Pistoia: ISRPt, 2019.

Cutolo, F. «La città in guerra. Cittadini e profughi a Pistoia dal 1915 al 1918». In *Fare storia a Pistoia Capitale della Cultura: esperienze e progetti*, a cura di M. Grasso. Pistoia: ISRPt, 2019.

Dolfi, T., e S. Lucarelli, a c. di. *La scuola in Mostra. Catalogo dei materiali della Mostra della scuola (Pistoia, luglio-settembre 1929) conservati nella Biblioteca comunale Forteguerriana*. Pistoia: Comune di Pistoia, 1990.

Schnitzler, A. *E un tempo tornerà la pace*. Milano: Feltrinelli, 1982.