

Isabella Zanni Rosiello

I romanzi e i film: due particolari tipi di fonti (intervento al convegno Raccontare il passato, tra finzione storia, Pesaro 14-15 marzo 2015)

Il mio intervento sarà articolato in 4 punti: 1. *Breve preambolo*; 2. *Qualche osservazione di carattere generale su fonti narrative e filmiche*; 3. *Qualche osservazione a proposito di un mio recente percorso di ricerca*; 4. *Postilla finale*.

1. Non per una sorta di *captatio benevolentiae* inizio chiedendovi scusa. Innanzitutto perché leggerò il testo che ho tra le mani (mentre so per esperienza che è più gradevole sentire una persona parlare che sentirla leggere) e poi perché quanto dirò vi sembrerà probabilmente un po' astratto. In effetti è esposto da una persona distante dai problemi che affollano la vostra quotidiana attività. Io sono qua un po' per caso. In poche parole perché di recente ho scritto un libro (*I donchisciotte del tavolino, Nei dintorni della burocrazia*, edito da Viella) che Cristina Cocilovo e Ivo Mattozzi hanno ritenuto di qualche interesse per la tematica del convegno odierno.

Io non conosco, se non per rapide incursioni, né il mondo della scuola, né il mondo dell'insegnamento universitario. Il mondo in cui ho a lungo lavorato è stato il mondo degli archivi, un mondo, secondo alcuni, vecchiotto, grigio, una cosa d'altri tempi. Lo è anche. Ma io non l'ho vissuto come un mondo chiuso, polveroso, accessibile soltanto a dotti o a storici con galloni. L'ho piuttosto vissuto come un mondo che doveva aprirsi verso l'esterno e che doveva confrontarsi con altre istituzioni, con altri ambienti. Così mi piace farvelo immaginare sul filo delle espressioni usate da Giorgio Manganelli. Giorgio Manganelli è stato un personaggio poliedrico: è stato infatti scrittore, saggista, giornalista, poeta, traduttore, e tante altre cose ancora.

Scriva Manganelli, e lo scrive pensando a una biblioteca, ma ciò che dice è estensibile, a mio parere, anche a un archivio. L'archivio dunque è stato ed è rimasto per me, cito:

molte, strane, inquietanti cose; è [...] un incantesimo, una magheria, un viaggio per la terra, un viaggio al centro della terra [...]; è silenzio, ed è una moltitudine di voci; è sussurro ed è urlo; [...] è un discorso delle cose ultime, è memoria, è riso, è profezia, è soprattutto un infinito labirinto, ed un enigma che non vogliamo sciogliere, perché la sua misteriosa grandezza dà un oscuro senso alla vita.

Manganelli, come avete sentito, usa espressioni immaginifiche e un po' visionarie, ma senza dubbio termini come enigma, memoria, labirinto, silenzio, voci sono adattabili sia a molte delle fonti che vengono utilizzate in ricerche storiche, sia ai vari modi di fare e di scrivere storia.

2. Le fonti hanno sempre avuto una grande importanza per lo storico. Il rapporto tra storiografia e fonti è peraltro via via cambiato nel corso del tempo; è cambiato da quando, soprattutto a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso, si è andata imponendo una diversificata varietà di forme storiografiche. Da qualche decennio, come voi ben sapete, non si è parlato tanto di *Storia* con la maiuscola, quanto di *storie* con la minuscola; termine quest'ultimo spesso seguito da determinate specificazione: della mentalità, del quotidiano, delle culture popolari, della scrittura, dei sentimenti, delle donne, delle persone qualunque, eccetera (l'elenco ovviamente potrebbe continuare a lungo). Seguire questi itinerari di indagine ha favorito la ricerca di fonti, in precedenza poco o niente affatto frequentate. E anche a rileggere, secondo nuovi approcci, fonti già note.

Difficile dire cosa accadrà in futuro. Posso solo accennare al fatto che – e l'invito viene da ambienti anglo-sassoni - ci sono oggi storici che propongono una netta inversione di tendenza. Siamo, affermano, in tempi di inarrestabili globalizzazioni. Bisogna pertanto accantonare la dimensione dello *short past* e ripensare al *long past*. Sarebbe pertanto opportuno abbandonare circoscritti casi di studio e limitati archi cronologici, e ritornare a grandi temi, a grandi problemi, a fonti di tipo soprattutto quantitativo e digitale¹.

Come che sia, la letteratura storiografica ha preso a dialogare, con maggiore frequenza rispetto a quanto era accaduto in precedenza con altre discipline umanistiche. E di conseguenza a sconfinare nei loro territori. Mi limito a ricordare ad esempio – dato il tema del convegno odierno - le discussioni su convergenze o differenze tra storiografia e narrativa, soprattutto dopo il saggio dal titolo *The Revival of Narrative*, pubblicato nel 1979 dallo storico Laurence Stone sulla rivista inglese "Past and Present".

Da allora si è dedicata maggiore attenzione alla possibile utilizzazione di romanzi come fonte storica, in quanto ritenuti rappresentazioni di *vissuti* o di determinati spaccati di *realtà*. Alla narrativa, e non solo ottocentesca, o meglio ai suoi modelli e forme di scrittura, gli storici hanno continuato in seguito a guardare con interesse. Vasta è la letteratura storiografica che si è andata accumulando nel corso del tempo al riguardo. E in anni a noi più vicini il dibattito tra storiografia e letteratura si è fatto particolarmente vivace².

E' probabile che gli storici, al di là delle recenti suggestioni che ci vengono da ambienti francesi, continueranno ad avvicinarsi ai romanzi secondo modi e approcci diversificati. Per dirla in breve e con il massimo di concisione, direi che ci sono stati, e ci sono, storici che usano i romanzi senza porsi troppi

¹ Cfr. *The History Manifesto* di Jo Guldi and David Armitage, Cambridge University Press 2014 <historymanifesto.cambridge.org/files/6114/1227/7857/historymanifesto.pdf>.

² Cfr. in particolare i saggi pubblicati sotto il titolo *Savoirs de la littérature*, in "Annales, Histoire, Sciences sociales", n. 2, 2010 e *L'Histoire saisie par la fiction*, in "Le Débat", n. 165, 2011; sui saggi pubblicati su quest'ultima rivista, si veda Ernesto Perillo, Marco Pilosu, Sara Rabuiti, *Storici e romanzieri, I contributi della rivista francese Le Débat*, in *I Quaderni di Clio '92*, n. 14, 2015, pp. 33-48.

problemi circa una loro peraltro non trascurabile specificità; così, nello scrivere di storia, passano senza soluzioni di continuità da un tipo all'altro di fonti. Ci sono storici che considerano i romanzi dei *prodotti*, di cui è possibile ricalcare determinati espedienti narrativi o artifici letterari. E ce ne sono altri che li considerano *fonti* importanti, da analizzare in base a rigorose analisi filologiche in quanto essi contengono informazioni interessanti, ma da confrontare con altre di altro tipo. Ci sono storici che li considerano fonti in se stesse significative, in quanto possono fornire informazioni sulla sfera privata delle persone, sui loro sentimenti, emozioni, pensieri, fantasie, eccetera. Ci sono storici che, pur sapendo "quanto la storia sia 'scienza del contesto' "non ritengono che si debba prestare attenzione "ai singoli specifici contesti nei quali un autore ha operato, o un testo è stato pubblicato, o ha cominciato a circolare"³. E ci sono storici che assumono i romanzi come testimonianze di vissuti personali propri di determinati ambienti, epoche, culture o anche, come scrive lo storico francese Boucheron, come "une tentative littéraire de représenter ce qui est devenu pour nous irrepresentable"⁴. L'esemplificazione potrebbe continuare.

In generale si può notare che la maggior parte degli storici, nel prendere in considerazione questo o quel romanzo, non ha inteso annullare la distinzione tra letteratura e storiografia, tra racconto di finzione e racconto storico, o anche tra retorica e verità, come andava proponendo negli anni Settanta del secolo scorso Hayden White, un importante storico-filosofo statunitense⁵. Ma la maggior parte degli storici non si è neppure limitata a ribadire le differenze tra romanzi e saggi storici, respingendo qualsiasi possibilità di confronto tra i due ambiti. Gli storici piuttosto, nel confrontarsi con i letterati, hanno cercato di accertare quali possibilità conoscitive potevano ricavare dai letterati e hanno riflettuto su come la storiografia possa utilizzare tecniche e modalità proprie della scrittura narrativa.

L'attenzione degli storici è stata vigile anche sul possibile utilizzo di film come fonti. I film sono un tipo di fonte che ha una loro peculiare specificità; una specificità peraltro non facile da esaminare nella sua complessità, e non semplice da comprendere e interpretare. Nei film infatti è utilizzato un tipo di linguaggio, appunto il linguaggio cinematografico, che spesso mescola - come osserva Rondolino - "realtà e finzione, sostanza e apparenza, informazione e interpretazione"⁶. I film, proprio per la loro intrinseca

³ Alberto Mario Banti, *L'onore della nazione, Identità sessuali e violenza nel nazionalismo europeo dal XVIII secolo alla Grande Guerra*, Torino, Einaudi, 2005, pp. XI-XII.

⁴ Così scrive Patrick Boucheron, *Toute littérature est assaut contre la frontière*, Note sur les embarras historiques d'une rentrée littéraire, in "Annales, Histoire, Sciences sociales", n.2, 2010, p. 462.

⁵ Hayden White, *Metahistory, The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973; trad. it. *Retorica e Storia*, Guida, Napoli, 1978.

⁶ Gianni Rondolino, *Il cinema*, in *La storia al cinema, Ricostruzione del passato/interpretazione del presente*, a cura di Miro Gori, Bulzoni, Roma, 1994, p. 69 (per l'intero saggio, pp. 159-182).

“ambiguità, tra reale e fantastico, fra realtà e finzione, [...] fra racconto e riproduzione, tra ‘arte’ e ‘industria’ ”⁷, possono essere fonti particolarmente interessanti.

Guardare un film con gli occhi dello storico intenzionato a utilizzarlo come fonte è ovviamente cosa diversa dal guardarlo con gli occhi di un semplice spettatore. Basti pensare alla difficoltà di analizzare, nella loro intricata complessità, le vicende, i personaggi, gli ambienti, in breve le tante sfaccettature del racconto narrato in un film; basti pensare altresì alla difficoltà di descriverlo utilizzando il comune linguaggio verbale. Il linguaggio verbale è infatti un linguaggio del tutto diverso da quello iconico, proprio delle immagini che scorrono sullo schermo. Nelle immagini filmiche il rapporto forma-contenuto ha una densa rilevanza; ma “è impossibile riprodurla o tradurla con sole parole, ossia con mezzi *semantici* diversi da quello filmico”⁸. Che succede se traduciamo il linguaggio cinematografico in linguaggio comune? Certamente lo impoveriamo. Molte cose perdono la loro importanza. Ne ricordo alcune. Si perde, ad esempio, la mimica e la gestualità degli attori, la composizione delle singole inquadrature, il significato dei primi piani e dei campi lunghi, il ritmo delle varie sequenze, il commento musicale, i rumori, o per contro i silenzi.

2. Nel parlarvi di un mio recente percorso di ricerca, non voglio ovviamente raccontarvi un tratto della mia ego-histoire (anche se l’ego-histoire da qualche tempo va di moda) quanto tener conto di un suggerimento di March Bloch, che ha detto: “lo spettacolo della ricerca, con i suoi successi e le sue traversie, raramente annoia. E’ il bell’e fatto che diffonde il gelo e la noia”⁹. Della mia ricerca tratteggerò e in modo rapido pochi aspetti; vi esporrò soltanto qualche frammento di più ampie riflessioni o addirittura confusi pensieri in libertà. Sarà comunque uno *spettacolo*, probabilmente non così piacevole come quello che ci attende stasera, grazie a Emilio Franzina.

Non pochi amici storici, a lettura terminata del libro *I donchisciotte del tavolino* o mentre ci stavo lavorando, mi hanno chiesto con tono di stupore come mai avessi abbandonato i miei precedenti settori di studio. Le risposte potevano e possono essere tante. Forse un po’ in tutte si potrebbe intravedere una certa curiosità a sconfinare in territori diversi da quelli che ho frequentato in passato e il desiderio di confrontarmi con tipologie di fonti per me desuete. Uscire dal mio orticello, mi è sembrata in effetti una possibilità da non scartare, anzi una sorta di sfida da raccogliere.

⁷ Peppino Ortoleva, *Cinema e storia, Scene del passato*, Loescher, Torino, 1991, p. 9 e per osservazioni più approfondite a proposito di *reale* e *immaginario* nei film, pp. 76-80.

⁸ Sempre utile rileggere Galvano Della Volpe, *Il verosimile filmico (Note sul rapporto forma e contenuto nell’immagine filmica)*, in G. Della Volpe, *Il verosimile filmico e altri scritti di estetica*, nuova ed. corretta e ampliata a cura di Edoardo Bruno, Samonà e Savelli, Roma, 1971, pp. 48-55 (la cit. sopra riportata è a p. 46).

⁹ Marc Bloch, *Apologia della storia o Mestiere dello storico*, Torino, Einaudi, 1998, p. 56.

Nei tentativi di incursioni fatti nell'ambito di alcune fonti narrative e filmiche hanno certamente pesato mie precedenti esperienze nell'ambito delle fonti d'archivio. Per esempio quelle connesse all'opportunità di ricondurre le fonti all'interno dei loro specifici contesti di appartenenza. E poi ho tenuto presenti le a volte lineari, a volte invece segmentate e intricate vicende che hanno caratterizzato la formazione e le diverse stratificazioni proprie di quelle che ho preso in considerazione.

A mio parere cercare di individuare, relativamente alle fonti che si intendono utilizzare, i rispettivi contesti di produzione, significa ampliare le possibilità di conoscerle meglio; e quindi di meglio utilizzarle e meglio confrontarle e intrecciarle con quelle appartenenti ad altri contesti. L'esame ravvicinato delle fonti ci mostra altresì, a seconda dei casi in modo esplicito o implicito, che esse sono, per così dire, *mute* e mute rimangono se non sono sottoposte a domande, siano esse precise o approssimative. E ci consentirà altresì di toccare con mano che nessuna di esse è oggettiva, neutra e del tutto veritiera. Le fonti sono sempre soggettive, opache, lacunose.

Non è un caso che abbia scelto di confrontarmi con romanzi e film che trattano temi, problemi, e persone appartenenti al mondo burocratico. Quest'ultimo mi era infatti, sotto certi aspetti, noto. Lo era dato il mestiere di archivista che ho per lungo tempo praticato, e lo era in quanto avevo avuto già occasione di occuparmi in veste di storica di apparati amministrativi e istituzionali. Volevo soprattutto indagare su figure di impiegati di basso livello e buttare un occhio sulla loro attività lavorativa e, se possibile, sulla loro vita privata.

Quanto all'attività lavorativa non è difficile, in linea di massima, trovare negli archivi di amministrazioni pubbliche notizie di impiegati di livello medio-alto. Più difficile invece trovare notizie su impiegati di basso livello. Su quanti, nella seconda metà dell'Ottocento e nella prima metà del Novecento, svolgevano attività di scrittura; e cioè su scrivani, copisti, segretari, addetti in genere a mansioni, diciamo così, di tipo esecutive. E che molto hanno scritto, non c'è dubbio. Basti pensare alle grandi masse documentarie prodotte da organi amministrativo-burocratici oggi conservate nei nostri archivi. Ma essi hanno quasi sempre scritto di *altri* e per *altri*. Non hanno lasciato di sé che poche o nessuna traccia. Quanto alla vita privata, alla vita quotidiana, alla sfera dei pensieri, delle emozioni, degli affetti, delle passioni, ben poco o nulla si trova nelle fonti d'archivio.

Così mi sono chiesta se era possibile ridimensionare i silenzi, colmare i vuoti, le assenze, decifrare l'inespresso delle carte d'archivio. Così mi sono messa a cercare altre fonti. Ho finito col prendere in considerazione tre romanzi e due film. I romanzi sono *Demetrio Pianelli* di Emilio De Marchi edito nel 1890; *le Resultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi* di Piero Jahier, edito nel 1915 e, con qualche modifica, riedito nel 1966; *Incendio al catasto* di Carlo Montella, pubblicato nel 1956. I film sono: *Le miserie del signor Travet*

del 1946 e *Policarpo, ufficiale di scrittura* del 1959. La regia di entrambi è di Mario Soldati.

Forse perché la mia formazione culturale è imbevuta di studi filologici e di cultura storico-erudita, non ho seguito, nell'avvicinarmi a dei romanzi, le orme di quanti, nell'esaminare dei testi letterari, negano che sia necessario o perlomeno opportuno occuparsi anche dei relativi autori e dei contesti storico-culturali in cui sono stati scritti (mi limito a ricordare l'eco suscitato dalla conferenza tenuta da Michel Foucault nel febbraio del 1969 presso il College de France dal titolo *Qu'est ce qu'un auteur?*). Ho piuttosto tenuto presente i lavori di McKenzie, uno studioso che si è occupato di *sociologia dei testi*; una disciplina questa che - cito - "studia i testi, come forme registrate, e i processi della loro trasmissione, ivi comprese la produzione e la ricezione". E' importante cioè studiare i testi non solo per il loro contenuto, ma anche come oggetti materiali e come prodotti di quanti (autori, stampatori, librari o editori, ecc) hanno contribuito a costruirli. E' altresì importante tenere presente le relative vicende storiche, le forme che hanno conosciuto, e, quando possibile, gli usi che ne hanno fatto i lettori, e via dicendo. La forma fisica che viene data ai testi, la loro morfologia materiale, peraltro variabile nel tempo, incide, almeno in parte, sul senso, sul significato nonché sulle modalità di ricezione dei relativi contenuti ¹⁰.

Così, una volta letti e appuntati i romanzi che ho poco fa ricordato, ho cercato ulteriori informazioni. E cioè informazioni relativamente a: le biografie dei singoli autori, gli ambienti culturali cui appartenevano, quale conoscenza diretta o meno essi avessero dei luoghi burocratici che hanno rappresentato nelle loro opere, quale sia stata appunto la *forma* materiale scelta per comunicare ai lettori i loro prodotti, le eventuali modifiche che questi prodotti hanno conosciuto, per esempio nel caso dei romanzi, nei passaggi dalla prima edizione a quelle successive, eccetera.

Ho fatto operazioni abbastanza simili anche riguardo ai due film che ho preso in considerazione. Mi è sembrato opportuno infatti raccogliere su Mario Soldati determinate informazioni. Soldati, va ricordato, non è stato soltanto un regista e un ideatore e conduttore di trasmissioni televisive, ma anche scrittore di romanzi. Anzi la sua fama di scrittore ha a lungo offuscato o messo in secondo piano la sua produzione cinematografica. Ho così cercato di informarmi su quale era la sua idea di cinema. Tra le non poche annotazioni fatte in proposito, mi limito a citarne una sola, che forse riassume e certamente ne condensa tante altre : "il cinematografo - scrive Soldati -

¹⁰ Tra gli scritti di D. F. McKenzie, è almeno da ricordare *Bibliography and Sociology of Texts*, London, The British Library, 1986; trad. it., Milano, Ed. Sylvestre Bonnard, 2005 (la citazione riportata nel testo è a p. 19).

talvolta è arte, ma è *sempre* industria”, un termine quest’ultimo che non ha, a suo parere, alcun “senso peggiorativo”¹¹.

Nei caso di *Travet* e di *Policarpo* mi è sembrato inoltre utile verificare come era stata fatta la trasposizione da testi scritti a immagini in movimento. Perché se è vero - come ho prima accennato - che nel passare dal linguaggio iconico al linguaggio verbale si perdono alcune connotazioni particolari del primo, è altrettanto vero che, nel riscrivere un testo per farne un soggetto cinematografico, parti di esso vengono ampiamente modificate e parti vengono lasciate sulla carta. Qui mi limito a ricordare che il soggetto di *Le miserie del signor Travet* è tratto dalla commedia *Monsù Travet* di Vittorio Bersezio, rappresentata per la prima volta a Torino nel 1863; il soggetto di *Policarpo* è tratto dal racconto *La famiglia De Tappetti* di Gandolin (pseudonimo del giornalista e scrittore umoristico Luigi Arnaldo Vassallo) pubblicato nel 1903.

Ho cercato altresì di sapere come i due film sono stati accolti dalla critica e dal pubblico di sala; se e come gli spettatori potevano in qualche modo riconoscersi nei personaggi che comparivano sullo schermo, personaggi di altri tempi (gli anni Sessanta nell’Ottocento in un caso, gli anni del primo Novecento, la cosiddetta età umbertina, nell’altro). E mi sono chiesta, senza peraltro cercare precise risposte - se le facce dei due attori-protagonisti principali, Carlo Campanini come Travet e Renato Rascel come Policarpo, abbiano ben rappresentato o invece stravolto i tratti descritti nei testi ai quali i film si sono ispirati. La fisionomia dell’attore-interprete non è, a mio parere, priva di significato; talvolta, anzi, finisce col sovrapporsi, senza peraltro scaltarla, alla fisionomia, sia essa sfuggente o precisa, del rispettivo personaggio di carta, quello cioè che troviamo nei relativi testi scritti.

4. Il tempo concessomi sta oramai per scadere. E quindi mi avvio verso la fine della mia esposizione. Un’esposizione certamente frammentata e piena di buchi. Spero comunque di avervi dato qualche informazione su 1) quale è stato l’approccio con cui mi sono avvicinata ai prodotti letterari e cinematografici che ho preso in esame, e cioè verificare se e come potevano essere utilizzati come fonti storiche; 2) se e come sia possibile mettere in relazione e fare confronti tra settori diversi - come la storiografia, la narrativa, il cinema - superando la rigidità dei loro rispettivi confini, senza però confonderli e tanto meno abatterli del tutto.

Questi due tipi di tematiche e di relative problematiche possono ovviamente essere indagate partendo da diversificati punti di vista. Disse una volta Bertold Brecht all’amico Walter Benjamin: “non dobbiamo partire dalle buone cose vecchie, ma dalle cattive cose nuove”. E’ una frase densa di significati e

¹¹ Mario Soldati, *24 ore in uno studio cinematografico*, Sellerio, Palermo, 1985, pp. 47 e 48 (l’opera, sotto lo pseudonimo di Franco Pallavera, è stata pubblicata per la prima volta nel 1935 presso l’editore Conticelli di Milano).

che apre la strada a varie interpretazioni. Parafrasandola sarei portata a dire che, per quanto mi riguarda, sono curiosa delle cose nuove anche se cattive, ma non mi riesce di cancellare del tutto le cose vecchie, specie se le ritengo buone.

A tutt'oggi scrivere di storia e su storie significa per me lavorare nell'ambito di un settore che ha un proprio statuto disciplinare e proprie metodologie di lavoro. E così continuo a scrivere, quando riesco a farlo, saggi seriosi, forse noiosi, quando possibile corredati da densi apparati di note. Memore di un avvertimento di Bloch che ha scritto: a parte i "liberi giochi della fantasia" le affermazioni che si fanno devono poter essere verificate; uno storico, se usa una fonte, deve indicarne "la collocazione", perché "il modo di ritrovarlo non equivale ad altro che a sottoporsi a una regola universale di probità"¹².

Ma so che si può scrivere di storia in altri modi, in altre forme, con altri linguaggi. Tra poco Emilio Franzina ce ne darà, credo, una suggestiva testimonianza. E poi oggi si ha a disposizione l'affascinante mondo di internet e possiamo servirci delle enormi possibilità che ci offrono le nuove tecnologie. Basti pensare all'abbondanza di riproduzioni digitalizzate e ai tanti tipi di fonti, presenti nei vari siti web, che possono essere, e con profitto, utilizzati¹³.

Tutte queste cose lo sanno, molto meglio di me, coloro che si occupano, come voi che mi state ascoltando, di didattica della storia o di quello che è stata chiamata *public history*. Confesso di nutrire un pizzico di invidia per chi pratica nuovi modi di fare e di comunicare storia, perché io non so farlo. Certamente non potrei improvvisarmi scrittrice di romanzi storici, di storie romanzate, o cose simili. Non faccio, sia ben chiaro, nessuna graduatoria di rilevanza e di importanza tra i vecchi e i nuovi modi di fare e comunicare storia. Penso che gli uni e gli altri possano essere accettati, purché la finalità che intendono perseguire sia quella di suscitare osservazioni critiche e meditate riflessioni, non passivo consenso o mero divertimento. A mio parere l'immaginazione, la fantasia, il possibile, il verosimile, le congetture eccetera ampliano e moltiplicano i modi e le forme per conoscere il passato. Ma ciò non significa trascurare che una data *realtà* nel passato c'è comunque stata.

Termino con due osservazioni. Sono state fatte da due allievi di scuola media dopo avere visitato alcuni locali dell'Archivio di Stato di Bologna. Negli anni Ottanta abbiamo fatto, nell'Archivio bolognese, una sorta di sperimentazione con scolaresche di scuola inferiore e superiore, che avevamo denominato *didattica degli archivi e negli archivi*¹⁴. L'incontro con le scolaresche

¹² Marc Bloch, *Apologia della storia*, cit., p. 68.

¹³ Un esempio è *Fare l'Italia, fare gli italiani: il processo di unificazione nazionale* www.didasfera.it/didattica/home, su cui si veda: Silvana Citterio, *Quali fonti per imparare la storia in ambiente digitale* in "I Quaderni di Clio '92", n. 14, 2015, pp. 87-98.

¹⁴ Un' esaustiva rassegna sulle esperienze, riflessioni, dibattiti, pubblicazioni che sono stati fatti a proposito delle diversificate collaborazioni intercorse fra il mondo della scuola e il mondo degli archivi dagli anni Ottanta del secolo scorso ad oggi, è quella di Francesca Cavazzana Romanelli e

prevedeva anche una visita guidata in alcuni locali di deposito. I ragazzi, nei giorni successivi alla visita, compilavano in classe, e sotto la guida delle loro insegnanti, un breve questionario. Tra le domande ve n'era una relativa alle impressioni che l'incontro-visita aveva in loro suscitato. In un caso un ragazzo ha lasciato scritto che aveva scoperto, cito, "che il passato è avvenuto veramente", un altro ha osservato di avere capito che "la storia non è una cosa inventata".

Molto tempo è passato da quando dei ragazzi sono rimasti incantati, per riprendere ciò che ho detto all'inizio, dal labirinto della memoria cartacea che si presentava ai loro occhi. Oggi non so se dei giovani potrebbero manifestare analoghe impressioni. O se ne manifesterebbero altre e di segno opposto. Abituati a convivere quotidianamente a contatto con una variegata e coinvolgente realtà virtuale, forse come nel film *Blade Runner* di Ridley Scott, di fronte alla materialità delle enormi masse cartacee che il passato ci ha trasmesso direbbero che in esse c'è una storia di replicanti e che la storia vera è un'altra.