



ARCHIVIO FOTOSTORICO FELTRINO

<http://fotostorica.feltrino.bl.it>

La fotografia come fonte di Storia e di storie. L'esperienza dell'Archivio Fotostorico Feltrino applicata all'emigrazione

Intervento di Francesco Padovani - Dudelange, CDMH, 9 maggio 2009

Premessa: la ricerca-fotostorica in Italia

Non conosco la situazione della ricerca storico-fotografica in territorio lussemburghese, se non in forma molto superficiale, attraverso le interessanti pubblicazioni del Centre de Documentation sur les Migrations Humaines. La immagino peraltro molto dinamica, e attenta a cogliere le trasformazioni del proprio tessuto sociale e delle varie componenti migratorie, che tanta parte hanno avuto e continuano ad avere nello sviluppo del paese.

Può dunque apparire un paradosso che sia io, in quanto proveniente dall'Italia e dotato di esperienze molto particolari e tutto sommato limitate, a dover intervenire su un tema così ampio e complesso come "fotografia e storia". Il mio Paese di provenienza sconta infatti gravi ritardi nella tutela del patrimonio fotografico, almeno a livello legislativo: risale al 27 dicembre 1999, il Testo Unico che riconosce per la prima volta alla fotografia lo statuto di "bene culturale", in quanto "testimonianza avente valore di civiltà"; peraltro ai benefici della legge in termini di conservazione e pubblica fruizione, sono ammesse solo le foto "aventi carattere di rarità e di pregio artistico e storico", che risalgano ad oltre 50 anni.

Il panorama degli archivi fotostorici in Italia è tuttavia molto ricco e articolato, comprendendovi sia raccolte a carattere pubblico (quali per es. la Fototeca Nazionale dipendente dall'ICCD, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione di Roma, che possiede oltre 1 milione di immagini; l'Istituto Luce con circa 3 milioni di fotografie; il Civico Archivio Fotografico di Milano che dispone di 600.000 fototipi; l'Archivio Fotografico Toscano che ne conta 60.000); sia raccolte private (la più nota delle quali è l'Archivio Fotografico Alinari, fondato nel 1852 che dispone di un patrimonio di 3.500.000 immagini). In quest'ultima categoria dovrebbero essere incluse le raccolte delle agenzie fotografiche (quali l'Agenzia Contrasto, fondata nel 1980), delle agenzie giornalistiche e delle case editrici, che svolgono peraltro funzioni specifiche, in cui la documentazione storiografica non è prevalente.

Anche la regione da cui provengo, il Veneto, presenta in tal senso una notevole vitalità: un recente censimento pubblicato nel 2006 e ora disponibile su Internet nel sito ufficiale della Regione Veneto, ha portato all'individuazione di quasi 200 fondi fotografici, di varia consistenza e rilevanza storico-artistica, dipendenti per lo più da Biblioteche e Musei. La collezione più significativa dal punto di vista storiografico è quella del FAST, Foto Archivio Storico Trevigiano, dipendente dall'Amministrazione Provinciale, con oltre 160.000 foto.

Il fatto è che tutti questi archivi agiscono isolatamente, senza collegamento fra loro, con forme di gestione, funzioni, sistemi catalografici, modalità conservative e regolamenti di accesso al pubblico diversi. L'unico aspetto che li accomuna, oltre al fatto di raccogliere immagini storiche, è il comune ricorso alla digitalizzazione che oltre a favorire l'analisi del materiale iconografico senza dover manipolare gli originali, consente di diffonderlo su ampia scala mediante l'inserimento sui siti Internet.

Ultima ad apparire, in ordine di tempo, è il FASF, FotoArchivio Storico Feltrino, istituito nel febbraio 2008 dalla Comunità Montana Feltrina come nuovo servizio pubblico, destinato "a salvaguardare e valorizzare il patrimonio fotografico locale, in quanto insostituibile fonte di documentazione storica, ambientale, artistica e culturale del territorio". Di tale servizio mi trovo ad essere attualmente il coordinatore responsabile. Pur essendo di recente costituzione e dotato di un patrimonio ancora limitato (15.000 immagini), sono per riconoscergli alcuni caratteri originali. Primo fra tutti quello di essere nato non attraverso l'acquisizione di raccolte d'autore precostituite (collezioni di fotografi professionisti) come avviene nella maggior parte degli archivi fotostorici, ma su "base popolare", attingendo alle "fonti vernacolari", per usare una felice espressione dell'antropologo Francesco Faeta, ovvero agli "album di famiglia", alle collezioni di singoli privati, associazioni ed enti locali che le hanno raccolte per mantenere la memoria della comunità o del gruppo familiare di appartenenza. Foto queste per lo più realizzate da piccoli e oscuri artigiani, più o meno abili mestieranti, talvolta sprovvisti anche dello studio fotografico, in qualità di ambulanti o in taluni casi autoprodotte nel corso delle proprie vicende personali dagli stessi protagonisti¹.

Inutile dire che la raccolta di tali materiali risulta molto impegnativa e dispendiosa di tempo ed energie dovendo operare nel territorio in forma capillare, paese per paese e talvolta famiglia per famiglia. Così sono state realizzate alcune delle iniziative che hanno preceduto l'istituzione dell'Archivio Fotostorico Feltrino: per citare solo le più significative, nel 1982 la mostra "Pedavena de na olta" storia di una comunità (1785 fototipi raccolti – 4.000 visitatori); nel 1997 la mostra "Fabbrica di Birra Pedavena: cent'anni storia" (2350 foto – 42.000 visitatori); nel 2002-2004 la Mostra itinerante "Bambini d'un tempo: l'infanzia nel Feltrino dal 1900 al 1950 (2150 foto – 12 allestimenti 33.000 visitatori); nel 2004-2009 la mostra "Con la Valigia in mano: l'emigrazione feltrina dalla fine dell'800 al 1970" (3154 fototipi raccolti + 1.200 successivamente nel corso delle esposizioni – 17 allestimenti 45.000 visitatori). L'ultima in ordine di tempo è "Schegge di memoria: immagini dal Feltrino" inaugurata nel febbraio 2009 ha già richiamato 3.000 visitatori e si appresta a divenire itinerante.

Tutte queste iniziative sono state accompagnate da studi storico-antropologici, con l'intervento di un'equipe di ricercatori locali: in tre casi (Fabbrica di Birra Pedavena, Bambini d'un tempo e Con la

¹ La diffusione delle foto amatoriali è nella zona piuttosto tardiva: pur essendo disponibile la tecnologia fin dal 1882 (con l'introduzione nel mercato di macchine automatiche e procedimenti di sviluppo e stampa industriali). Nel Feltrino prenderà piede solo nel secondo dopoguerra con l'elevamento del reddito pro capite e la riduzione dei costi delle apparecchiature.

Valigia in mano) si è giunti a pubblicare anche un corposo catalogo con testi e immagini. Queste mostre sono state organizzate su iniziativa della Biblioteca Civica di Pedavena, in collaborazione alla CMF, con il contributo della Regione Veneto e degli altri Comuni associati. La Biblioteca ha curato in particolare la riproduzione digitale delle immagini e la composizione dei pannelli delle mostre, dei cataloghi e di tutto il materiale promozionale. Attualmente la Biblioteca di Pedavena, che dirigo personalmente da trent'anni, è divenuta la sede operativa dell'Archivio Fotostorico Feltrino.

Il FASF è nato dunque con l'intento di dare maggiore sistematicità alle attività storico-fotografiche che da tempo si conducevano nel territorio, e soprattutto quello di garantire la fruizione pubblica dei materiali a scopo culturale, didattico e di ricerca... Dalla sua istituzione si è reso promotore di un censimento sistematico di tutte le raccolte disponibili nel territorio a carattere pubblico (musei, biblioteche, scuole), associativo (club fotografici, pro loco, comitati di quartiere) e privato (fotografi e collezionisti): a tutt'oggi sono state censite 54 raccolte, di cui 33 integralmente riprodotte in formato digitale, per un totale complessivo di 15.000 immagini. Ma il lavoro è tuttora in corso: altre 13.000 immagini già individuate attendono di essere digitalizzate. Siamo in attesa di un contributo della Regione per potervi fare fronte con un'adeguata struttura organizzativa. Tale lavoro è infatti al momento affidato al personale della Biblioteca civica di Pedavena (2 unità) con il supporto del Servizio informatico della CMF. Dal febbraio del 2009 è stato creato un sito Internet – <http://fotostorica.feltrino.bl.it> - dove sono pubblicate le schede descrittive delle varie raccolte, con una campionatura significativa di immagini (attualmente circa un migliaio). Il sito in poco più di due mesi ha già raggiunto 4.700 contatti (il 40% dall'estero) a testimonianza di un interesse diffuso per i materiali proposti. Quale ulteriore iniziativa promozionale è stata allestita la mostra "Sceglie di memoria" destinata a divenire itinerante in tutto il territorio, al fine di stimolare la consegna di ulteriori materiali da parte di privati e associazioni. Si presume infatti che oltre alle raccolte già censite, ne esistano allo stato latente molte altre, per un totale complessivo di oltre 50.000 foto ancora disponibili, senza tener conto delle migliaia che nel frattempo sono andate distrutte o disperse.

Perché tante immagini nel Feltrino?

Una domanda viene spontanea a questo punto. Come può un territorio come il Feltrino, posto nella parte sudoccidentale della Val Belluna, nella parte mediana del Piave, a ridosso delle Dolomiti Bellunesi, con una superficie di 605 kmq e una popolazione attuale di ca. 57.000 abitanti, come può un territorio non particolarmente esteso e densamente abitato come questo disporre di un patrimonio di immagini così ingente? Tenendo conto peraltro che la maggior parte della popolazione locale era costretta a vivere in condizioni di mera sopravvivenza, basandosi su un'economia povera, a base agro-silvo-pastorale, com'è tipico delle zone montane e pedemontane: in tale contesto anche la spesa tutto sommato contenuta di una riproduzione fotografica poteva risultare rilevante. Cosa spingeva tante famiglie contadine a ricorrere alle prestazioni del fotografo ?

La risposta è in due fenomeni storico-sociali che hanno investito pesantemente la popolazione della zona: le guerre e l'emigrazione. Non va dimenticato che durante la prima guerra mondiale il Feltrino è stata zona di prima linea, divenendo teatro di dure battaglie (basti pensare al Monte Grappa e al Piave). Sono seguiti altri eventi bellici che hanno assorbito un grande numero di componenti maschili, strappandoli alle loro famiglie: le Guerre d'Africa, la Seconda Guerra

mondiale, la lotta di Liberazione (dopo l'8 settembre 1943 la zona era infatti divenuta provincia tedesca, con l'istituzione dell'AlpenVorland).

L'altro evento che ha spaccato le famiglie è naturalmente l'emigrazione, di cui è stata fornita ampia testimonianza proprio nella Mostra "Con la valigia in mano": a parte alcune forme tutto sommato marginali di emigrazione a carattere definitivo, dirette soprattutto nel sud del Brasile, che coinvolsero dal 1875 famiglie intere, l'emigrazione feltrina fu soprattutto temporanea sia che fosse diretta nei paesi del centr'Europa, secondo una tradizione radicata già nel '700, sia in altre regioni italiane (nell'emigrazione cosiddetta interna), sia in paesi transoceanici (Nordamerica, Africa, Medioriente). Questo tipo di emigrazione coinvolse non solo i maschi, ma in modo consistente anche le donne. Il risultato è stato comunque, ancora una volta la spaccatura dell'unità familiare, ben sottolineato nello spettacolo "Migranti" del Gruppo Cantalaora: "un par de qua, un par de là...".

Proprio queste forme laceranti di separazione familiare hanno contribuito a sviluppare l'uso della fotografia e parallelamente quello della scrittura: due linguaggi che spesso hanno viaggiato insieme, nel comune intento di ricostituire i legami che si erano spezzati e ricreare, sia pur fittiziamente, l'unità che si era frantumata... Se in un primo momento, con il diffuso analfabetismo la foto poteva sopperire all'incapacità di scrittura e lettura, con lo sviluppo della scolarizzazione (nel Feltrino verso la fine dell'Ottocento) la foto era spesso allegata alla lettera, e riportava scritte sul retro. Una particolare forma di sintesi fu il formato "Carte postale", una fotografia formato cartolina che sul retro riportava appositi spazi per l'affrancatura, l'indirizzo del destinatario e brevi messaggi di saluto: ebbe grande diffusione negli anni Venti e Trenta del secolo scorso, con la diffusione dei mezzi di trasporto e delle linee di comunicazione.

Fotografia come documento storico

Che ci sia nel Feltrino una grande quantità di immagini, possiamo dunque in qualche modo giustificarcelo: patrimonio questo in gran parte inesplorato che costituisce un forte stimolo d'azione per il neonato archivio Fotostorico. Il problema è: può questo patrimonio tornare utile a documentare alcuni aspetti della storia locale ?

Giungiamo così al "focus" del nostro discorso: la fotografia come fonte di Storia e di storie. Riteniamo infatti di dover distinguere due livelli di analisi. Nel primo, l'immagine è assunta come elemento di un quadro più generale, frammento di una memoria collettiva, che assieme ad altri simili frammenti, contribuisce a ricostruire il particolare contesto storico-sociale. Nel secondo caso, come fonte di storie, l'immagine costituisce soprattutto "una testimonianza di vita", dalle forti implicazioni emotive per chi la possiede, legata strettamente alla dimensione privata del ricordo: proprio per questa sua capacità rievocativa, la fotografia estratta dall'album familiare diventa anche fonte di storie nel senso narrativo del termine, *tool for storytelling*, com'è stata definita da antropologi americani, attrezzo per cantastorie, quasi come i tabelloni disegnati dai raccontatori della tradizione popolare, diffusi soprattutto nel sud e centro Italia. Visivo e orale diventano così due pratiche comunicative interdipendenti, come risulta evidente dalle *photo-interviews* con i possessori di tale immagini, spesso testimoni diretti o indiretti delle vicende umane che esse riportano. A centinaia ne sono state realizzate, di queste interviste, nel territorio feltrino, al fine di determinare il contesto e il reale valore documentale di queste foto (trasformarle cioè in fonte di Storia con la "S" maiuscola), ed è come se ogni volta le figure oramai sbiadite dal tempo che esse mostravano trovassero nuova vividezza, attraverso la voce dei testimoni, nel racconto della memoria. Scrive Gabriel Garcia Marquez: "La vita non è quella che si è vissuta, ma quella che si ricorda e come la si ricorda per raccontarla".

La “diffidenza” degli storici

Ci si può chiedere tuttavia quale attendibilità possano avere sul piano storiografico questi racconti affidati al ricordo della gente. Si tocca qui un punto cruciale: se la fotografia possa o meno essere assunta come documento, ovvero come prova certa di fatti storici. La questione è complessa ed ha originato un ampio dibattito nell’ambito della critica storiografica: i principali interlocutori in Italia sono stati Peppino Ortoleva², Giovanni De Luna³, Gabriele D’Autilia⁴, Adolfo Mignemi⁵. Cercherò qui di riassumere alcune delle loro tesi, ben sapendo che tratterò argomenti già noti a quanti si occupano professionalmente di ricerca fotostorica. Ma tant’è: *repetita juvant*.

A differenza delle scienze antropologiche, che hanno visto da subito nella fotografia uno straordinario strumento di indagine sociale, oltre che come forma di rappresentazione, anche come registrazione di aspetti fenomenologici (produzione di fotoreportage, film e videodocumentari), tanto da istituire discipline specifiche, come l’antropologia visuale e l’etnografia visiva; la ricerca storica ha guardato con diffuso sospetto e diffidenza le immagini fotografiche, oltre che per l’eccesso di materiali iconografici disponibili (responsabile a detta di molti ricercatori della perdita di “senso storico” della società contemporanea), anche per la complessità di analisi di tali materiali e la difficoltà a discernere elementi obiettivi da quelli intenzionali nel processo di produzione fotografica.

Se è infatti innegabile che nelle fotografie rimangano alcune “tracce” della realtà, fissate indelebilmente sul supporto sensibile, nessuno ormai sarebbe disposto a credere, dopo 170 anni di storia fotografica⁶, che esse possano costituire la semplice e pura registrazione visiva delle cose esperibili. Una convinzione questa radicata alle sue origini, che vedeva nelle dichiarazioni dei pionieri, esaltare gli “automatismi” del processo fotografico. “Fotografare significa riprodurre immagini del mondo reale, senza l’intervento della mano umana – sosteneva Louis Jacques Mandé Daguerre – mediante l’azione spontanea della luce”. Oppure più poeticamente si diceva: “la fotografia è figlia di un raggio di sole e di un veleno”, facendo riferimento alle sostanze fotosensibili (sali d’argento), che permettevano di trattenere le immagini, riprodotte nella camera oscura (quest’ultima già nota in epoca alto medievale).

Ma col tempo si è evidenziata sempre più la rilevanza dell’apporto umano. Innanzitutto quella del fotografo, che decide in primis la “scelta di campo” ovvero quale porzione di spazio delimitare, il soggetto da riprodurre, e soprattutto le modalità della ripresa, il taglio dell’inquadratura, la

² In particolare: Peppino Ortoleva *La Fotografia in Il mondo contemporaneo, vol. X, Gli strumenti della Ricerca*, La Nuova Italia, Firenze 1983.

³ Giovanni De Luna, *L’occhio e l’orecchio dello storico. Le fonti audiovisive nella ricerca e nella didattica della storia*, La Nuova Italia, Firenze 1993. Si ricorda inoltre la poderosa opera in quattro volumi *L’Italia del Novecento. Le fotografie e la storia*, a cura di Giovanni De Luna, Gabriele D’Autilia, Luca Crescenti, Einaudi Torino 2005-2206: tomo I *Il potere da Giolitti a Mussolini (1900-1945)*, tomo II *Il potere da De Gasperi a Berlusconi (1945-2000)*, tomo III *La società in posa*, tomo IV *Gli album di famiglia*.

⁴ Gabriele D’Autilia, *L’indizio e la prova. La Storia nella fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 2005.

⁵ Adolfo Mignemi, *Lo sguardo e l’immagine. La fotografia come documento storico*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

⁶ Assumiamo qui convenzionalmente come data di nascita della fotografia il 19 agosto 1839 con la presentazione ufficiale di François Arago del processo dagherrotipo, da lui definito “splendida invenzione” dinanzi all’Académie de Sciences e l’Académie de Beaux Arts, in riunione congiunta all’Institut de France a Parigi.

composizione dell'immagine, e la qualità iconografica della riproduzione (la profondità di campo, l'illuminazione, il contrasto). In queste scelte egli è peraltro condizionato dalla tecnologia a sua disposizione e dal livello di competenza professionale in suo possesso.

Agiscono inoltre prepotentemente su di lui i modelli di rappresentazione della sua epoca, gli stereotipi visivi, determinati da fattori culturali e dalle "mode" imposte dal mercato. Si pensi in tal senso all'influenza dei "generi fotografici", particolarmente evidenti nelle foto-ritratto: foto di matrimoni, battesimi, prime Comunioni, foto di scuola, gruppi famigliari a base più o meno allargata, perfino funerali. Queste immagini contrappuntavano il ciclo della vita umana, scandito dai suoi "riti di passaggio" (Mignemi).

E se tutto questo ancora non bastasse a definire la "parzialità" dello sguardo del fotografo, intervenivano in aggiunta le indicazioni del committente e dello stesso soggetto (in taluni casi queste due figure coincidevano), a loro volta condizionati dai modelli di rappresentazione corrente o di autorappresentazione. Il soggetto in particolare non era mai elemento passivo della ripresa, assumendo "pose" ed atteggiamenti funzionali all'immagine che voleva dare di sé. Particolare rilevanza acquisiva in tal senso il destinatario dell'immagine, il principale fruitore di riferimento: nelle foto degli emigranti, per esempio - che è il nostro specifico campo di indagine in quest'occasione - è palese, da un lato, l'orgoglio del soggetto rappresentato, che vuole dare un'impressione positiva di sé, di essere riuscito nella sua impresa, di guadagnare un certo livello di benessere economico (vedi a tal proposito lo sfoggio di vestiti eleganti, la presenza sullo sfondo di belle abitazioni, sontuose automobili, moto, biciclette o altri oggetti, considerati all'epoca *status-symbols*), dall'altro, l'intento di assicurare i congiunti rimasti a casa sulle proprie condizioni di vita. Questa è la percezione che probabilmente essi provavano, pur intuendo che la verità dei fatti era forse stata un po' "addomesticata", e che l'agiatazza palesata era comunque costata notevoli sacrifici: lo denunciano i volti degli stessi emigranti, segnati dalle fatiche, gli sguardi stanchi ed assenti, i sorrisi sforzati, piuttosto rari del resto.

Il tempo passa, le generazioni si succedono l'una all'altra ed ogni nuovo fruitore rivedendo quelle stesse immagini prova sensazioni diverse: non può che essere così. La nostra esperienza visiva è cambiata, così come sono cambiati i modelli culturali di riferimento. Ci sono immagini che non ci dicono più niente, altre che ci dischiudono nuovi universi di significato.

Verso un metodo interpretativo

Come districarsi in questo complesso sistema di relazioni che si instaura con l'oggetto fotografico? Ogni immagine può essere considerato l'incrocio di sguardi diversi, quello del fotografo, quello del committente, quello del soggetto fotografato e infine quello dei successivi fruitori. Non dunque una visione univoca, ma una molteplicità di punti di vista. Non c'è da stupirsi se gli storici fanno fatica ad attribuirle un valore obiettivo, come prova documentale. Del resto non va dimenticato che il termine "storico" deriva dalla radice greca "istor" che significa "colui che vede", ovvero il testimone, poiché la prima forma di conoscenza è stata quella visiva. È facile notare come la nostra civiltà, dopo una lunga storia basata sulla cultura materiale, orale e scritta, è tornata ad esprimersi soprattutto con la comunicazione visiva. Bisogna dunque ritornare a guardare, cercando di capire cosa c'è dentro/dietro le immagini, per darsi una ragione del nostro modo d'essere.

Mi ha colpito una frase dell'antropologa Margaret Mead⁷: "La fotografia non è uno strumento per registrare la verità che sta fuori, bensì la verità di ciò che sta dentro: nella mente del fotografo" e di

⁷ Margaret Mead, *L'antropologia visiva in una disciplina di parole*, in *La Ricerca Folklorica*, 2 (1980)

quanti – aggiungiamo noi – hanno partecipato al processo di produzione fotografica (committenti, soggetti, fruitori). In tal senso non è importante “cosa” viene fotografato, ma “come”. Dal confronto infatti con altre immagini dalle stesse caratteristiche iconografiche, analizzando “corpus fotografici” omogenei per tematiche, soggetti, tecniche utilizzate, è possibile ricavare informazioni sulle modalità di visione, sui codici di rappresentazione e i sistemi relazionali di un’epoca o di una determinata società.

Del resto i nuovi orientamenti storiografici, con l’apporto decisivo di studiosi come Philippe Ariès, Michel Vovelle, Jacques Le Goff, riportati negli “Annales”, hanno individuato come fondamentale oggetto di studio, non più il racconto di avvenimenti e la storia dei personaggi, ma l’analisi delle relazioni sociali, dei processi, delle diverse culture e mentalità: dunque anche dei modelli di rappresentazione visiva.

Lo studio dell’immagine ai fini documentali

È giunto il momento di abbandonare il livello di riflessione teorica, pur necessaria per definire dei punti di riferimento nell’analisi iconografica, per calarci su un piano più operativo, che oltretutto mi è più congeniale per esperienza personale e professionale.

Risulta ormai evidente che per cogliere il significato documentale di una fotografia è necessario trattarla come un testo da decodificare. Nonostante il luogo comune secondo cui *le immagini parlano da sole*, per esplicitare appieno la loro efficacia rappresentativa esse devono essere interpretate.

Non esiste però una metodologia definitiva, come per altri ambiti di ricerca, ma piuttosto una varietà di metodi d’approccio. Fra i tanti esperibili, vi indichiamo quello che siamo andati definendo nel corso del nostro lavoro di ricerca, confrontandoci peraltro con il *modus operandi* di altri storici e foto-archivisti.

Queste, dunque le successive operazioni che riteniamo necessario affrontare nello studio dell’immagine ai fini documentali:

1) analisi iconografica dell’immagine. Occorre evidenziarne le caratteristiche tecniche, materiali e formali: innanzitutto il tipo di supporto (matrice negativa o stampa su carta, diapositiva), le dimensioni, il procedimento fotografico utilizzato. Nel nostro caso, trattando soprattutto materiali datati dalla fine dell’Ottocento alla metà del Novecento, i procedimenti sono abbastanza uniformi: negativi da lastra di vetro o pellicola alla bromuro gelatina e stampe cartacee sensibilizzate con gelatina sempre ai sali d’argento. Si tratta per lo più di foto in B/N, talvolta sottoposte a viraggi di varie tonalità). Per gli aspetti formali vanno rilevati: la modalità di ripresa (interno o esterno), il taglio dell’inquadratura, le tecniche compositive, la profondità di campo (se tutti i dettagli dell’immagine sono a fuoco o solo quelli in primo piano), le caratteristiche dell’illuminazione.

Si passa poi a considerare i contenuti denotativi dell’immagine, ciò che rappresentano, facendo molta attenzione ai dettagli: in tal senso oggi si è assistiti dalla tecnica di riproduzione digitale che consente anche ingrandimenti spinti. Sono questi gli “indizi” (D’Autilia) che consentono di cogliere aspetti significativi dell’immagine: un particolare dell’abbigliamento, un oggetto (magari uno strumento di lavoro che aiuta a determinare la professione), uno sguardo...

2) Analisi delle fonti fotografiche: occorre individuare l’autore, l’eventuale committente, la data, il luogo, l’evento, i personaggi ritratti, i possibili destinatari. Ora è evidente che non sempre, anzi

quasi mai la foto di per sé fornisce questo tipo di informazioni (talvolta sul retro della foto appare il logo del fotografo, o alcune scritte che identificano la data, l'evento ripreso, il nome dei soggetti fotografati). Per ricavare questi dati, essenziali ai fini della documentazione storica, occorre procedere alla successiva operazione.

3) Confronto con altre fonti storiche. Si evidenzia qui la natura “referenziale” della fotografia (ragione per cui alcuni storici si rifiutano di assumerla come fonte primaria di storia). Le fotografie – sostiene Kracauer⁸ – soprattutto se prese singolarmente, non contengono elementi sufficienti per l'analisi storica, poiché “trasmettono materiale grezzo senza definirlo”. In questo consiste l'ambiguità della fotografia, nell'inviare una molteplicità di messaggi comunicativi, talvolta contraddittori. Ogni foto è un coacervo di significati diversi, che vanno precisati per poter attribuirle attendibilità storica. Bisogna dunque raffrontarla con altre fonti esterne, orali, cartacee, materiali, audiovisive. Va peraltro accertato il “grado di veridicità” di tali fonti: già s'è detto dei racconti degli informatori, dei possessori delle foto, di come questi siano relativamente plausibili, a seconda se siano essi testimoni diretti o meno degli eventi fotografati. Documenti ufficiali, come nel caso degli emigranti, passaporti, permessi di soggiorno, contratti di lavoro, possono fornire dati certi e incontrovertibili su date, luoghi e tipologie professionali. Lettere, diari, pur nascendo come documenti privati, a carattere fortemente soggettivo, possono riportare importanti dati biografici sui soggetti e sull'evento rappresentato. Oggetti materiali (strumenti di lavoro, capi di abbigliamento) possono chiarire le modalità del lavoro (vedi per esempio le “cassèle” delle *chromère*), e le mode in uso all'epoca. Altri documenti audiovisivi (filmati, documentari) possono ricostruire le “atmosfera” dei vari contesti sociali.

4) Confronto con altri documenti fotografici. “Una singola fotografia – scrive Margaret Bourke-White, autrice di sconvolgenti immagini scattate nei campi di concentramento subito dopo la liberazione – può darsi che menta, ma un gruppo di fotografie non può mentire. La loro somma costituisce un'interpretazione vera”. L'analisi seriale consente di ricondurre l'indeterminatezza dei frammenti a sistema (G. D'Autilia). Ricordiamo che il recente ritrovamento delle pellicole riprese da Robert Capa nel 1936 durante la guerra civile in Spagna ha consentito di accertare la veridicità della famosa foto dell'uccisione del miliziano, divenuta ormai un'“icona” del fotogiornalismo. Più in generale bisogna cercare di raggruppare le foto per affinità tematiche, per unità cronologiche e contesto geografico e sociale (per es. le foto degli emigranti italiani in Lussemburgo nei primi decenni del '900 o dei minatori in Belgio dal 1946 al 1956) per cogliere i modelli correnti di rappresentazione, e quegli elementi di continuità e discontinuità che ognuna di esse può presentare: talvolta infatti emergono caratteri “trasgressivi” che propongono, più o meno consapevolmente, modalità originali di rappresentazione.

5) analisi iconologica dell'immagine. Siamo giunti all'ultima fase nell'esame del documento fotografico, al livello connotativo, dei significati più reconditi e approfonditi dell'immagine. Attraverso le procedure fin qui elencate, va determinato il contenuto simbolico dell'immagine. Qui si esplica appieno la funzione storica della fotografia, nel descrivere non tanto i fatti, le situazioni particolari, ma il rapporto delle persone (fotografi, soggetti, committenti, fruitori...) con quei fatti, mediato da modelli culturali e visivi (codici di rappresentazione e autorappresentazione). La fotografia diventa così significativa sul piano storico non tanto per quello che mostra, a livello denotativo, ma piuttosto per quanto “allude” attraverso le diverse modalità di rappresentazione. *Ad absurdum*, spingendo il nostro ragionamento ai confini estremi della significazione fotografica, potremmo affermare che l'immagine acquista rilevanza anche e soprattutto per quello che non

⁸ Sigfried Kracauer, *Teoria del film*, Il Saggiatore, Milano, 1995

mostra, il cosiddetto “fuori campo”, lo spazio non rappresentato o non rappresentabile in base ai pregiudizi culturali, ai tabù sociali o semplicemente alle convenzioni estetiche del suo tempo (vedi in tal senso le foto di lavoro che raramente mostrano l’operaio o il manovale nell’atto di esercitare fisicamente il proprio mestiere: sarebbe apparso qui “antiestetico”, scomposto nei movimenti, sporco, sudato, affaticato, brutto a vedersi. Molto meglio dunque “posare” da lavoratore, mostrando con aria baldanzosa gli strumenti del proprio mestiere, esaltando la propria forza muscolare e la tempra del proprio carattere, per assumere una certa dignità e decenza agli occhi degli altri).

I presupposti epistemologici dell’analisi fotografica

Al termine di questo percorso metodologico risulta con chiarezza che per poter procedere proficuamente con l’analisi fotografica occorrono delle basi conoscitive, possedere cioè alcuni strumenti epistemologici necessari per leggere criticamente i vari indizi iconografici:

- a) la conoscenza della storia della fotografia e delle tecniche fotografiche.
- b) la conoscenza dei contesti storici generali e locali.
- c) la conoscenza dei modelli di rappresentazione visiva per ogni contesto nel particolare periodo storico analizzato.

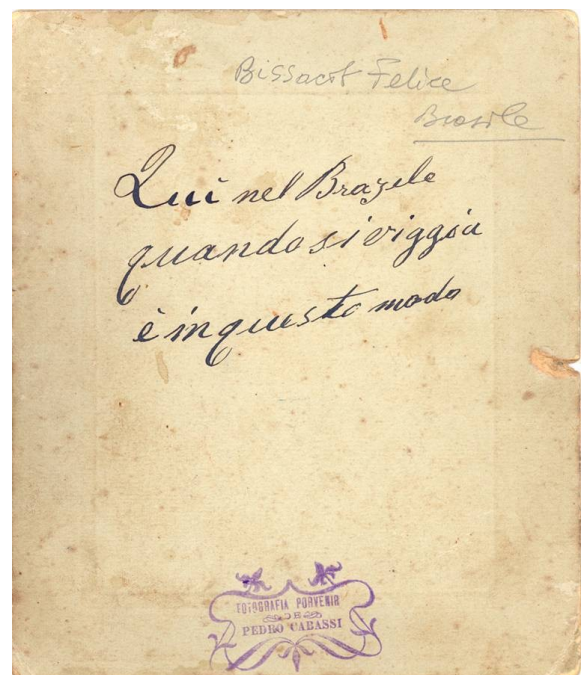
Purtroppo la carenza di questo tipo di informazioni in ambito storiografico, ma anche e soprattutto a livello didattico (almeno per quel che riguarda la scuola italiana, dove lo studio dell’immagine, quando viene affrontato, è per lo più delegato all’educazione artistica), non favorisce certo lo sviluppo dell’indagine in questo campo, ma anzi un progressivo distanziamento dalla materia, ritenuta di per sé troppo delicata e complessa da definire.

Non vorremmo peraltro scoraggiare quanti si apprestano ad affrontare per la prima volta questo settore, che riserva altresì grandi soddisfazioni ai ricercatori nello sviluppo delle loro indagini storiografiche e soprattutto agli insegnanti che possono trovare nella fotografia uno straordinario strumento di divulgazione storico-scientifica. La pratica nell’applicazione dei procedimenti analitici dell’immagine consente di affinare progressivamente gli strumenti di lettura ed interpretazione fotografica, velocizzando col tempo le modalità di riconoscimento di tutti quegli elementi dell’immagine che risultano pertinenti con il proprio oggetto di studio.

Il rischio, se mai, è di ancorarsi a delle tesi precostituite, fornendo delle interpretazioni artificiose agli indizi fotografici, o addirittura alienanti rispetto alla realtà rappresentata. Occorre dunque una certa cautela a trattare un oggetto di studio così “fluido” come la fotografia, aperto come abbiamo visto a diverse significazioni. Resistere soprattutto alla tentazione di applicare modelli culturali e categorie visive del nostro tempo a testimonianze di vita nate in contesti storico-sociali notevolmente diversi. Un certo distacco è dunque d’obbligo, anche quando l’argomento di studio favorisce legami “empatici”, come nel caso dell’emigrazione. Senza paura di essere smentiti nelle nostre conclusioni da nuovi elementi documentali. Uno storico delle immagini deve essere sempre pronto a ridiscutersi...

Scheda-tipo di analisi fotografica		
Tema d'indagine: Emigrazione Feltrina nel sud del Brasile		
Dati iconografici a) tecnici:	Positivo, b/n, virato seppia Stampa su carta, gelatina ai sali d'argento, montata su cartoncino. Dimensioni foto 18 x 22, con cornice 25 x 30	
Dati iconografici b) formali:	Foto in esterni, illuminazione diffusa. Figura intera, ripresa a tre quarti. Messa a fuoco: totale	
Soggetto:	Uomo a cavallo in tipico costume gaucho (poncho, stivali e cappello a tesa larga). Sullo sfondo un'abitazione in muratura, con porta d'ingresso e breve scalinata d'accesso. In	

	PP. piante esotiche. Nominativo: Felice Bissaccotti, originario di San Gregorio nelle Alpi (1875-?) partito in Brasile con la famiglia nel 1892 [da informatore]
Luogo:	Donna Francesca nella Colonia di Santa Maria (Rio Grande do sul – Brasile) [Da fonte esterna: informatore]
Anno:	Primi del Novecento [Da fonte esterna: informatore]
Autore	Fotografo professionista: Pedro Cabassi [logo sul retro]
Committente:	Probabilmente lo stesso soggetto
Destinatari:	Parenti rimasti in Italia
Proprietario:	Francisco Dirceu Bissaccotti di Porto Alegre, nipote di Felice.
Note autografe:	Sul retro: "Qui nel Brasile quando si <i>viggia</i> è in questo modo". Aggiunta posteriore:: Bissacot Felice Brasile.
Corpus fotografico	Raccolta sull'emigrazione feltrina "Con la Valigia in mano". Fondo Emigrazione feltrina nel sud del Brasile – Famiglia Bissaccotti.
Rilevatore:	Daniele Gazzi , storico locale. La foto fa parte di un corpus omogeneo di foto, lettere, e documenti, a lui consegnate, ed ora depositate al Museo Etnografico della Provincia di Belluno
Aspetti iconologici:	La foto riproduce un classico modello di rappresentazione dei primi coloni veneti in terra brasiliana. L'abbigliamento gaucho e la cavalcatura sta ad indicare l'adeguamento ai sistemi di vita locale. La scritta peraltro allude al particolare mezzo di trasporto necessario per la scarsità all'epoca di vie di comunicazione: le strade erano ancora in fase di costruzione e



	limitate a carrarecce fangose. Significativa anche la sgrammaticatura della scritta che evidenzia il ridotto livello di alfabetizzazione.	
--	---	--

L'applicazione dell'analisi fotografica alla storia dell'emigrazione feltrina

Dopo questo breve excursus a carattere teorico-metodologico, passiamo alla fase applicativa, in riferimento ai materiali fotografici che compongono la Mostra "Con la valigia in mano". Ci sembra qui utile ai fini didascalici del nostro intervento ripercorrere le tappe principali del lavoro organizzativo e di ricerca che ci hanno portato all'allestimento della mostra e alla pubblicazione del relativo catalogo⁹.

Come già ricordato il materiale raccolto nel corso del 2002-2003 era piuttosto esteso - 2300 fotografie, 650 documenti cartacei (passaporti, permessi di soggiorno, contratti di lavoro, lettere, diari), e 450 oggetti (strumenti di lavoro, capi di abbigliamento, valigie, ecc.) - ed è andato arricchendosi con i successivi allestimenti della mostra nel territorio (altri 1200 fototipi), ed è tuttora in fase di espansione, avendo istituito in loco un archivio permanente sul tema migratorio (oggi parte dell'Archivio Fotostorico Feltrino).

È significativo che già nella fase di raccolta si sia deciso di attingere a fonti diverse (visive, scritte, materiali), cui si sono aggiunte oltre 300 foto-interviste (fonte orale), per ricostruire le singole vicende migratorie nell'ambito dei gruppi famigliari: si sono così poste le basi per lo studio incrociato delle fonti, che abbiamo visto essere uno dei punti fondanti della lettura critica delle immagini. La raccolta è avvenuta attraverso una capillare campagna di informazione (diffusione di dépliant, manifesti, comunicati stampa, annunci radiotelevisivi), contattando direttamente enti e associazioni del territorio e per consegna spontanea da parte dei privati possessori, attraverso la rete diffusa delle biblioteche pubbliche. A tal fine erano state predisposte apposite schede di raccolta, con ricevute e liberatorie d'uso da far controfirmare ai vari consegnatari nel rispetto dei diritti della privacy. Tutto il materiale messo insieme è stato riprodotto digitalmente dal personale della Biblioteca Civica di Pedavena, supportato da alcuni volontari.

A fronte della vasta mole di materiale raccolto e della sua grande eterogeneità, era necessario procedere ad un'accurata selezione, per estrapolare i documenti (visivi, cartacei e materiali) più rappresentativi ai fini di una articolata esposizione del fenomeno migratorio nel Feltrino: a questo scopo è stata costituita un'apposita commissione di esperti, composta da storici locali, antropologi e sociologi accreditati a livello provinciale e nazionale¹⁰, integrata da figure competenti in ambito storico-fotografico e da alcuni testimoni diretti, ex-emigranti con diverse esperienze professionali

⁹ Francesco Padovani (a cura di), *Con la Valigia in mano. L'Emigrazione nel Feltrino dalla fine dell'Ottocento al 1970*, Libreria Agorà Editrice, Feltre 2004.

¹⁰ Importante nell'analisi dei materiali è stata la consulenza del prof. Emilio Franzina, titolare della cattedra di Storia contemporanea all'Università di Verona, uno dei massimi esperti di emigrazione a livello nazionale, che ha curato anche la prefazione del catalogo.

all'estero. Il lavoro di analisi dei materiali è stato lungo e minuzioso, avvalendosi anche delle prerogative offerte dalle moderne tecnologie, in particolare l'ingrandimento tramite videoproiezione che ha consentito di cogliere i dettagli più minuti delle immagini. Una volta identificati i singoli materiali, contestualizzandoli opportunamente sul piano storico e geografico, si è proceduto alla loro organizzazione per gruppi omogenei.

Si è preferito ricorrere alla classica tripartizione in emigrazione extraeuropea, europea ed interna¹¹, essendo la località di destinazione il dato più diffuso e facilmente determinabile, pur nella consapevolezza del carattere meccanicistico e fortemente semplificatorio di questo modello. Gli stessi documenti raccolti hanno infatti evidenziato, che diversi emigranti avevano sperimentato nella loro esistenza tutte e tre queste forme di emigrazione, cambiando frequentemente l'attività lavorativa così come il paese di destinazione. Sembra di poter affermare a tal proposito che sin dalla fine dell'Ottocento il mercato del lavoro risultasse già globalizzato su scala mondiale, richiamando masse di lavoratori laddove sussistevano migliori condizioni economiche e più concrete garanzie di guadagno, indipendentemente o quasi dalla distanza dal luogo di provenienza. Situazione questa sostenuta, oltre che dallo sviluppo dei mezzi di trasporto e dall'abbassamento dei loro costi, da una fitta rete di contatti fra emigranti, che garantivano una rapida circolazione delle informazioni sull'offerta lavorativa.

Nell'ambito delle tre sezioni tematiche individuate, per ragioni di chiarezza espositiva e coerentemente agli obiettivi didattico-divulgativi della ricerca, i materiali sono stati poi ordinati in base alle diverse attività professionali e alla successione cronologica degli eventi rappresentati. A questa tripartizione sono state aggiunte alcune sezioni a carattere trasversale sul piano spazio-temporale (prima della partenza, viaggio, contatti da casa, religione, tempo libero) in quanto i materiali di riferimento non erano facilmente collocabili secondo le aree di destinazione. A questa tipologia ci atterremo anche in questa sede, pur con alcune inevitabili semplificazioni e omissioni, causa gli inevitabili limiti di tempo a disposizione. Per questo stesso motivo ci limiteremo ad evidenziare solo alcuni degli aspetti iconografici e iconologici delle immagini che vi verranno proposte, in quanto emblematiche di particolari modelli di rappresentazione relativi alla storia dell'emigrazione feltrina.

Prima della partenza

Un "topos" molto diffuso tra gli emigranti era la foto scattata prima della partenza. La sua funzione era eminentemente comunicativa: quella di lasciare un ricordo di sé ai propri famigliari. Spesso la foto era ripresa insieme a loro (foto 2 e 3) per conservare durante il distacco lavorativo un'immagine della famiglia unita, quale "surrogato visivo" (Paola Corti¹²) della sua esistenza. Spesso appariva come oggetto-simbolo la valigia (foto 1, 8). Curioso l'accostamento nella prima foto del fondale con una libreria che attribuisce al contesto un'atmosfera surreale. Lo scopo era forse di dare un tocco "intellettuale" ai partenti. Nella foto 3, la figura tagliata sta probabilmente ad indicare la morte di un componente della famiglia (la sua immagine forse è servita per una lapide tombale o per un cameo: mancano riferimenti extratestuali). Le fotografie spesso subivano

¹¹ Criterio questo già adottato dalla Divisione Generale di Statistica nel 1904 per definire il fenomeno migratorio in Italia nel suo complesso. Più precisamente si distinse allora in emigrazione transoceanica, mediterranea ed europea risultando difficile rilevare quella interna per mancanza di fonti ufficiali sugli spostamenti interregionali.

¹² Paola Corti, *L'emigrazione*, Editori riuniti, Roma 1999

successive manipolazioni da parte dei possessori, a testimoniare la forte carica emotiva che esse suscitavano.

Nella foto 4, che ritrae un gruppo di ragazze di Servo in partenza per il Trentino (allora austriaco) come *ciòde* (lavoratrici salariate), da notare il particolare del fazzoletto che richiama il pianto disperato di una di esse, non certo contenta di lasciare la famiglia. Sono molto frequenti le foto di gruppo, per lo più di compaesani, che decidevano di partire insieme per la stessa destinazione (foto 5, 6, 7): le immagini testimoniano in tal senso che le partenze erano organizzate, con una precisa idea della destinazione e del lavoro che si sarebbe trovato nella nuova località, al di là del mito romantico che voleva l'emigrante sprovveduto, partire da solo a la "ventura". Più rare e recenti le foto di partenze individuali (foto 8).

Viaggi

La serie inizia con alcune immagini di viaggi fantastici: una cartolina disegnata a carattere agiografico (n. 9) sul cammino degli emigranti (con una ragazza che si volta indietro per gettare un ultimo sguardo ai luoghi natii); poi alcune foto (n. 10, 11, 12, 13) realizzate in studio o nelle fiere cittadine attorno agli anni venti, che ritraggono gli emigranti feltrini in posa su sagome disegnate e fondali, riproducenti improbabili mezzi di trasporto (aerei, ancora poco utilizzati nel trasporto civile e comunque dai prezzi improponibili; moto con side-car e rimorchio; carro trainato da un asino). L'effetto è piuttosto spiritoso, nonostante, o forse ancor di più, per l'atteggiamento serio dei viaggiatori. L'intento qui era forse di far sorridere parenti ed amici rimasti a casa. Molto interessante la foto n. 14 con gli emigranti di Trichiana che affrontano il viaggio di lavoro in bicicletta, diretti nella "vicina" Austria. La situazione pare fosse piuttosto diffusa nei primi decenni del Novecento e sono documentati (non visivamente) anche numerosi viaggi affrontati a piedi, in Germania, Svizzera, persino in Francia.

Le foto più numerose riguardano peraltro i percorsi in nave, nelle più lontane destinazioni oltreoceano (Sudamerica, Stati Uniti, Medio Oriente, Australia). L'eccezionalità di tali imprese, spesso compiute senza prospettive di ritorno, come nel caso dei viaggi nel Sud del Brasile di fine Ottocento, rendevano tali occasioni meritevoli di essere immortalate dal fotografo, che era spesso previsto tra il personale di bordo. Le immagini proposte alternano locandine pubblicitarie (foto n. 15, 18 e 27), a dimostrazione del notevole sforzo propagandistico delle compagnie di navigazione, ai documenti di trasporto (foto n. 22), alle vedute integrali dei bastimenti a vapore (foto n. 16 e 19), che ne mettevano in evidenza la imponenza di grandi città galleggianti, alle foto degli emigranti, riprese sulle tolde delle motonavi. Fra quest'ultime vanno qui distinte le immagini di taglio giornalistico (foto n. 17) che cercavano di sottolineare le condizioni miserevoli dei partenti, con un taglio socio-antropologico di impronta dickesiana, dalle foto commissionate dagli stessi emigranti (foto n. 20, 22, 23, 24, 25, 26), che li mostravano in atteggiamento senza dubbio più sereno e dignitoso. Va peraltro tenuto conto che le immagini a noi pervenute risalgono agli anni Venti e Trenta, in cui la condizione dei viaggi era decisamente migliorata rispetto alla fine dell'800-primi del '900. Analizzare i dettagli di tali immagini può riservare delle interessanti sorprese: vedi nella foto 21 il particolare del bambino dall'aria imbarazzata, ma anche forse un po' divertita dalle circostanze, o nella foto 23 i gesti di alcuni emigranti che si richiamano a simboli ideologici (saluto romano, nazista e comunista): come interpretare quest'ultima foto? Probabilmente in senso ironico: addio Europa, ti abbandoniamo con tutti i tuoi conflitti politici. La bella foto n. 23 contiene un elemento ambiguo: la scritta "Whashington", apposta sul salvagente al centro del gruppo, risulta nell'ingrandimento essere non la destinazione della nave, ma la sua denominazione "Martha Washington". La sua rotta, con partenza da Trieste (sullo stesso salvagente), era infatti diretta in Medio Oriente. Il particolare taglio dell'inquadratura dall'alto in basso suggerisce il senso

drammatico di un futuro incombente. Particolare anche la foto n. 27 che mostra una nave in un porto libico con due ritratti sovrapposti (non si tratta di fotomontaggio): quello di un soldato con baschetto coloniale e quello della fidanzata, entrambi originari da Sovramonte. Scopriamo da un informatore che il soldato si fermerà per un certo periodo nel territorio coloniale a lavorare come muratore (esperienza pare piuttosto comune nelle guerre d'Africa), la fidanzata invece svolgeva stagionalmente il lavoro di *cròmera*, venditrice ambulante.

Più rare sono le foto di viaggi in treno, molto frequenti nell'emigrazione europea e interna a carattere temporaneo, ritenuti più comuni e quindi privi dell'aura mitica del viaggio in nave. Le foto n. 28 e 29 sono tratte da fotoreportages a carattere giornalistico e mostrano il movimento di emigranti diretti in Belgio come minatori; la foto n. 30 è invece un'immagine amatoriale di un capocantiere di Santa Giustina diretto a Salonicco a metà degli anni '50. Le due ultime foto della serie (n. 31 e 32) ci mostrano le mutate condizioni di viaggio degli emigranti nell'ultima fase dell'emigrazione (fine anni cinquanta-primi anni sessanta): la prima, di emigranti di Fonzaso nella sala mensa della nave Vulcania diretta in Canada, la seconda in un aeroporto di un gruppo di tecnici da Rocca d'Arsiè, in attesa del volo per il Libano. Questa volta l'aereo è reale e non dipinto e l'atmosfera è decisamente più rilassata.

In Brasile

I Feltrini hanno partecipato alle prime ondate migratorie nel Sud del Brasile, fin dal 1875, alla ricerca di nuove terre da coltivare che il governo brasiliano prometteva a prezzo vantaggioso: vedi i casi ormai famosi del paese di Fastro¹³, nel Comune d'Arsiè, dove l'intera comunità, parroco in testa, ha affrontato il periglioso viaggio verso il nuovo continente, o quello di Anna Pauletti Rech, partita vedova da Pedavena con sette figli per fondare nei pressi di Caxias do Sul una locanda, intorno alla quale si è aggregato un villaggio che ha preso il suo nome. La sua immagine (foto n. 42) è diventata ormai un'icona dell'emigrazione veneta in Brasile, tanto da ispirare un monumento scultoreo posto davanti alla chiesa parrocchiale. Molti altri comuni feltrini hanno fornito un sostanzioso contributo all'emigrazione brasiliana, diretti per lo più negli Stati del Rio Grande do Sul, di Santa Caterina e Paranà: Seren del Grappa¹⁴, Fonzaso, Cesiomaggiore, Santa Giustina, San Gregorio... Molto ricco infatti è il patrimonio di fotografie che ci è stato trasmesso, tramite l'invio ai parenti rimasti in Italia, ma più spesso tramite le copie conservate dagli oriundi italiani in Brasile. Molte di queste ci mostrano gli sforzi di adattamento dei nostri coloni alle difficili condizioni ambientali trovate al loro arrivo: terreni occupati dal *mato*, la foresta vergine di araucarie, che era necessario disboscare per renderli produttivi.

Significativa la foto n. 33, che apre la serie, con un colono originario di San Gregorio, montato a cavallo in vesti "gaucho", a testimoniare l'integrazione con il costume locale, significativa soprattutto per la scritta sul retro: "Qui nel Brasile quando si *viggia* [sic] è in questo modo". La spiegazione la troviamo nella foto successiva (foto n. 34, tratta dall'Archivio Fotostorico di Caxias do Sul): non esistevano nella prima fase coloniale delle vere e proprie strade, ma solo carrarecce, che con le prime piogge si trasformavano in fiumi di fango. Il cavallo costituiva così il più conveniente mezzo di trasporto.

La maggior parte delle foto peraltro riproduce gruppi di famiglia a testimoniare l'importanza che essa assumeva nelle nuove condizioni socio-economiche, a contatto con un natura ancora selvaggia; foto per lo più riprese in esterni da fotografi ambulanti, mancando nel territorio ancora laboratori fotografici. La disposizione dei vari componenti famigliari rispetta la rigidità dei modelli

¹³ Riportato da Emilio Franzina in *La Grande emigrazione*, Marsilio 1976

¹⁴ Andrea Zannini e Daniele Gazzi, *Contadini, emigranti, "colono" tra le Prealpi venete e il Brasile meridionale: storia e demografia, 1780-1910 nel Rio Grande do Sul*, Canova 2003

gerarchici, già presente nelle analoghe foto dei paesi d'origine: padre al centro, moglie al fianco, figli davanti i più piccoli, dietro i più grandi o ai lati, degradanti verso l'esterno in base all'età e all'altezza.

Nella foto n. 36 la famiglia esibisce con orgoglio i primi attrezzi da lavoro, molto ricercati durante i primi insediamenti per l'assenza di fonti di approvvigionamento: dovevano essere per lo più importati dall'Europa. Le successive foto rappresentano gruppi di famiglia con prole molto numerosa (fino a 13/15 figli), situazione già diffusa nei paesi d'origine, ma qui ancor più accentuata dalla minore mortalità infantile (per le migliorate condizioni alimentari) e per l'accresciuto fabbisogno di braccia lavorative. La foto n. 38 riproduce la classica situazione di un matrimonio, festeggiato davanti alla prima abitazione dei genitori, costruita ancora in legno di araucaria. Le case saranno in seguito edificate più solidamente in sassi e muratura. La n. 39 rappresenta invece, nell'abbigliamento dei vari componenti famigliari, l'incontro di diverse culture: quella europea nei vestitini alla marinaretta dei bambini, quella gaucha-lusitana nelle vesti della mamma e della bambina, caratterizzata da lunghe gonne a fiori. Ancora influenze gaucha sono ravvisabili nella foto n. 40, meno accentuate nella n. 41, ancora davanti ad una casa in legno. La n. 42, come già descritto, ritrae Anna Pauletti Rech negli ultimi anni della sua vita, nel paese che ha preso il suo nome, oggi diventato "bairro", frazione di Caxias do Sul.

Le immagini dalla n. 43 alla 48 mostrano alcuni aspetti tipici dello sviluppo economico del territorio, strappato – va detto – alle precedenti popolazioni indios, che vivevano nella zona in condizione nomade, e ricacciate dai coloni e dalle truppe governative nelle foreste dell'entroterra¹⁵. La n. 43 mostra una fazenda, con allevamento di bestiame, la 44 una tipica casa con ballatoio, che richiama nella tipologia l'architettura rurale bellunese, con l'esibizione di prodotti del luogo: a fianco di frutti della terra di importazione italiana (uva, mele, zucche) sono qui ravvisabili tipici prodotti brasiliani (la manioca, e un maiale di razza scura). La foto n. 45 mostra un gruppo familiare sotto una pergola d'uva, metodo di coltivazione caratteristico del Trevigiano e del Trentino, la n. 46 una bottigliera, a riprova che l'industria vinicola era già in fase di espansione ai primi del '900 per divenire poi il principale prodotto di esportazione in tutta l'America meridionale fino ai nostri giorni. La foto n. 47 raffigura una "venda", tipico spaccio in cui si commercializzava un po' di tutto: dai generi alimentari alle stoffe e agli attrezzi da lavoro. L'ultima foto mostra infine una piccola fabbrica conserviera istituita nel Rio Grande do Sul da una famiglia originaria di Fonzaso. La visione complessiva che si ricava da tali immagini è quella di una società in crescita, dopo una fase non certo facile di adattamento ambientale: ogni piccolo progresso è vissuto come una conquista e orgogliosamente documentato nelle fotografie. Emerge qui, prepotentemente il mito del "pioniere", l'uomo civilizzatore che piega le forze della natura per fondare una nuova realtà sociale, con importanti richiami peraltro alla realtà di provenienza.

Negli Stati Uniti

Diversa è la situazione sociale dell'emigrazione feltrina (e più in generale dell'Italia del Nord) negli Stati Uniti. Qui a partire era soprattutto la componente maschile della popolazione, ed anche quando quest'emigrazione assunse dimensione familiare, quasi mai acquisterà carattere definitivo, a differenza dei gruppi famigliari provenienti dal centro-sud Italia, che, molto più numerosi, andarono a popolare i quartieri delle grandi metropoli statunitensi, costituendo le varie *little Italy*. L'area di destinazione peraltro non era un territorio selvaggio, da "civilizzare", ma una realtà più evoluta delle zone d'origine.

La serie fotografica apre con alcune immagini (foto n. 49-50) di emigranti feltrini in veste da cowboy, ricostruite in studio, che si richiamano esplicitamente ai modelli cinematografici americani, in

¹⁵ V. in tal senso Piero Brunetta, *Pionieri. Gli italiani e il mito della frontiera in Brasile*, Donzelli 1994

particolare al genere western. La foto n. 50 con l'assalto alla banca di due emigranti sovramontini costituisce quasi una citazione dei film di Tom Mix, diffusi in quegli anni (primi '900) anche in Italia. L'intento qui, sia pur con una vena sottilmente ironica, è quello di adeguarsi al mito della frontiera americana. Le foto dalla n. 51 alla n. 55 riportano invece dei gruppi famigliari in varie località degli Stati Uniti: emerge chiaramente in esse la volontà apologetica, di esaltare le condizioni di benessere economico acquisto col proprio lavoro all'estero. Nella foto 51 il raffinato cappellino della signora e della figlia, dall'effetto per noi oggi particolarmente ridicolo, e nella n. 52 la posa nella lussuosa automobile, sono segni di una progredita condizione sociale. Non ci è dato sapere peraltro se fossero segni reali o fittizi, per esempio se la vettura fosse effettivamente di loro proprietà o semplicemente un elemento scenografico della composizione. Più attendibili in tal senso ci appaiono le foto successive (n. 53-55) che sembrano riportare segni più concreti di un'acquisita posizione sociale, nell'abbigliamento oltre che nelle pose più disinvolte.

Le foto dalla n. 56 alla 60 ci mostrano ritratti di singoli emigranti dove ancora una volta risalta la volontà di apparire con un'immagine positiva e sicura di sé: la foto n. 56 in particolare rivela in un contesto molto elegante (la porta-finestra stile liberty sullo sfondo, la giacca e cravatta e soprattutto il cappello tenuto in mano con i guanti) un dettaglio contrastante: i pantaloni che non arrivano a coprire le caviglie. Ciò fa pensare, ma non abbiamo riscontri, che il vestito sia stato fornito dallo stesso fotografo o comunque preso in prestito per la foto. La foto 57 ci mostra un'immagine virile (sguardo deciso e baffi) dagli accenti vagamente gangsteristici (coppola e sigaro). Ma è soprattutto la serie di foto dalla n. 58 alla 61, che ci rivelano il contrasto tra la dimensione vissuta e quella rappresentata. Appartengono alla stessa persona, un emigrante da Seren del Grappa a Saint Louis: nelle prime due, effettuate in studio con suggestivi scenari, egli appare nei panni di un gigolò con baffetti e cappello sulle ventitrè; nell'ultima in tuta da lavoro nelle sue reali condizioni di minatore. Interessante anche la presenza in primo piano delle bandiere italiana e statunitense ad esaltare quasi una conclamata integrazione culturale.

Le foto successive (dalla 61 alla 64) ci mostrano quattro situazioni lavorative, in cui risalta soprattutto la dimensione di gruppo: la prima riferentesi ad una fornace di mattoni, con un gruppo di manovali di Pedavena; la seconda, dal tono vivace e allegro, a mimare quasi una scenetta comica, un gruppo di emigranti proveniente dalla località di Busche (Comune di Cesiomaggiore) e ritrovatisi in Arkansas come minatori. Particolarmente suggestiva la scritta "polenta e scolo" che alludeva all'alimentazione dei poveri, nelle località d'origine, in cui alla polenta si accompagnava il residuo della lavorazione del formaggio. La terza, di tono più serio, raffigura una squadra di minatori durante una pausa tra un turno e l'altro; l'ultima tre fratelli di Sovramonte impegnati nell'estrazione dell'oro in un giacimento in Colorado, di cui avevano ottenuto la concessione. I discendenti ci riporteranno racconti mitici di un'incredibile fortuna rapidamente conquistata ed altrettanto rapidamente dissolta per aver condotta in America la "bella vita". I modelli cinematografici dunque (vedi "La Febbre dell'Oro" di Charlie Chaplin) non influivano solo sulla composizione fotografica, ma giungevano a condizionare l'intero comportamento.

In Europa

La forma di emigrazione senz'altro più diffusa per tutti i Feltrini (ma più in generale per i Veneti, e in tutto il Nord-Est) fu verso gli Stati europei, non solo per una questione di vicinanza, rispetto alle più lontane mete oltreoceano, ma soprattutto perché consentiva rientri periodici nel proprio paese e il ricongiungimento alla propria famiglia. Fu infatti prevalentemente un'emigrazione temporanea, addirittura nella sua dimensione più arcaica (dalla metà dell'800 ai primi decenni del '900) un'emigrazione di tipo stagionale, con partenze nella primavera e rientri nel tardo autunno.

L'obiettivo era poter investire le riserve in terreni e case, che rappresentavano nella mentalità rurale la più solida fonte di ricchezza.

Nella miriade di professioni esercitate, si è ritenuto, per semplificare l'analisi iconografica, di suddividerle in tre raggruppamenti corrispondenti ad altrettante fasi storiche, anche se non rigidamente determinate sul piano cronologico.

Mestieri tradizionali

La prima fase comprende le attività tradizionali, che diedero luogo a flussi migratori in periodi antecedenti alla cosiddetta emigrazione storica¹⁶, sviluppandosi già a partire dalla fine del '700. Va ricordato peraltro che dal 1797 al 1866 il Veneto fu annesso all'Austria, quindi il trasferimento a nord era da considerare in quel periodo una forma di emigrazione interna. Questa prima fase era caratterizzata dalla dimensione pressoché manuale dell'attività prestata, con l'ausilio solo di qualche attrezzo rudimentale. Il lavoro, scarsamente qualificato, era basato essenzialmente sullo sforzo muscolare, ad alto rischio di infortuni e malattie, anche perché prestato per lo più all'aperto, con qualsiasi condizione meteorologica e con orari oggi ritenuti umanamente inaccettabili (10-12 ore giornaliere). Si trattava di venditori, ambulanti, agricoltori, boscaioli, seggiolai, scalpellini e minatori, che spesso già esercitavano questo mestiere nel paese di origine.

La prima serie di foto (65-80) è dedicata alle *cròmere*, venditrici ambulanti provenienti dalle zone montuose di Lamon e Sovramonte, che ad ogni primavera si spingevano a piedi (poi in treno) fino in Svizzera e nel sud della Francia, schiacciate sotto il peso delle loro *cassele* per vendere porta a porta oggetti di merceria, facendo ritorno poi alle loro case nel tardo autunno. Attività questa rinnovata nel nostro paese da tanti nordafricani definiti "vu cumprà", guardati oggi con sospetto e minor magnanimità.

Le foto più arcaiche riprendono modelli di rappresentazione tipici delle illustrazioni popolari, dal sapore vagamente folclorico - una costante per tutti questi mestieri a base artigianale - con la figura dell'ambulante raffigurata nel costume tipico, con la *cassela* al suo fianco: nella foto 65 essa è sostituita da una cesta di utensili di legno (che venivano intagliati dai maschi della famiglia in periodo invernale); la foto 66 presenta un *cròmer* maschio (caso piuttosto atipico) con un altro attrezzo caratteristico di questo genere di venditori itineranti, l'ombrello per ripararsi dalle intemperie e soprattutto proteggere le merci. La foto 67 mostra uno stadio evoluto di questo mestiere: il carretto, trainato a mano o da qualche bestia da soma, che già preannunciava una diversa modalità di vendita, non più porta a porta ma partecipando a fiere o mercati. Nelle foto 68 e 69 ancora due *cròmere* di Lamon; particolarmente significativa la seconda che mostra l'incontro di due diversi ambulanti, una *cròmera* con un gelataio, famosi quelli provenienti dallo Zoldano (area posta a nord del Feltrino, sopra Belluno). Le due foto 70 e 71 si riferiscono a due diverse generazioni di *cròmere* nell'ambito della stessa famiglia, a dimostrazione come questa professione venisse tramandata di madre in figlia. A seguire (foto n. 72-73-74), alcuni documenti necessari per lo svolgimento del mestiere: la licenza per viaggiatori di commercio e il passaporto. La foto 75 mostra un gruppo di *cròmere* di varia età davanti all'alloggio che esse affittavano insieme, recandovisi la domenica per riposare e rifornirsi di nuove merci; fungeva dunque da deposito, fermandosi la notte, quand'erano in giro nei giorni feriali, a dormire dove capitava (stalle, fienili). Questa foto documenta peraltro un certo livello di organizzazione del lavoro su base collettiva anche se ognuna operava poi in concorrenza con le altre, suddividendosi le zone di vendita. La foto 76 mostra due giovani *cròmere* con l'inseparabile ombrello davanti al loro alloggio. Le foto 77-78 rivelano come tale professione venisse esercitata anche in tarda età. Particolarmente intensa e sofferta l'immagine n. 79 di un'anziana "nèrta" (così erano denominate le venditrici di utensili di

¹⁶ Le prime rilevazioni ufficiali da parte della Divisione Statistica generale del Ministero dell'agricoltura Industria e Commercio risalgono al 1876.

legno provenienti dalla Valcellina) colta dal fotografo feltrino Mario Dal Prà durante una pausa di lavoro. La foto n. 80 mostra un'altra *chromera* attiva ancora negli anni '70.

La serie dal n. 81 al 86 riguarda l'attività dei braccianti agricoli, che offrivano le loro prestazioni di coltivatori diretti e "segantini" dietro pagamento di un salario a quanti lo richiedevano nelle regioni italiane e all'estero (Francia, Svizzera, Germania, ed anche in paesi dell'Europa dell'Est). A differenza delle *cròmere* che agivano per lo più singolarmente, qui troviamo soprattutto gruppi di compaesani o famigliari che si spostavano insieme. La foto 81 si riferisce ad un gruppo di pedavenesi in un paese dell'Est-Europa (Bosnia): curioso il cartello (poco leggibile) che indica "W la merda" ad esaltare il potere fertilizzante del letame. Anche qui vengono esibiti con orgoglio i vari attrezzi del mestiere. La foto 82 mostra un gruppo di "segantini" addetto allo sfalcio dei prati: la composizione è molto curata nel gioco di linee prodotto dai manici delle falci. La botte in primo piano serviva da un lato a dissetare, dall'altro ad affilare le stesse falci con l'apposita pietra molare. Nella foto 83 appare un carro a traino animale, usato forse per rivoltare il fieno, una prima rudimentale forma di tecnologia in un mestiere ancora prevalentemente manuale. Le foto 84 e 85 mostrano due gruppi famigliari, il primo davanti all'abitazione che li ospitava in Alsazia, con i rastrelli in mano; il secondo su di un pittoresco carretto, con i bimbi in groppa all'asinello. L'ultima foto riguarda un campo di lavoro nazista, dove alcuni emigranti italiani furono costretti a raccogliere patate, trovandosi in Germania allo scoppio della guerra.

La serie dal n. 87 al 92 presenta immagini di boscaioli, attività anche questa di gruppo: particolarmente richiesti quelli provenienti dalle zone montane del Feltrino, Lamon e Sovramonte, che già disponevano di una buona pratica del mestiere. Le due foto 87 e 88 li mostrano in file ordinate mentre esibiscono i loro tipici attrezzi, segoni, asce (*manère* in dialetto locale) e *sapìn* (attrezzo a lama ricurva per lo spostamento dei tronchi). La foto 89 riporta un passaporto con l'indicazione della professione di boscaiolo; la foto n. 90 riproduce la particolare operazione di dentellature delle lame con specifico attrezzo a tenaglia; la n. 91 un gruppo di emigrati da Alano in Francia durante la pausa pranzo davanti alla loro baracca-alloggio; la 92 documenta l'azione di sramatura dei tronchi in alta Savoia. Tutte le foto, come nella serie precedente, sono scattate in esterni e probabilmente commissionate dal datore di lavoro a un fotografo professionista, a parte le ultime due che appaiono di mano amatoriale.

La serie dal n. 93 al 99 documenta l'attività dei *careghèta o conthacareghe*, i seggiolai: i più esperti provenivano dall'Agordino, ma il mestiere si diffuse anche nel Feltrino. Si trattava di un lavoro di squadra, con un preciso ordine gerarchico ed una rigida suddivisione di ruoli: chi intagliava il legno e lo limava, usando la tipica *càora* (capra, in italiano) particolare attrezzo a morsa che con un sistema di leve bloccava singoli pezzi della sedia, chi li assemblava, chi si occupava dell'impagliatura. Al seguito dei seggiolai operavano dei giovani apprendisti (*gabùri*), spesso non pagati se non con scarso cibo: alcuni di loro sparirono all'estero, probabilmente venduti dai loro padroni. La foto n. 93 mostra una squadra di seggiolai all'opera, con gli attrezzi tipici. La foto n. 94 raffigura una scuola di seggiolai, la *salèra*, con i mastri artigiani ed i giovani apprendisti. La foto n. 95 presenta il certificato di immatricolazione di un "chasier" originario di Sospirolo. Le foto 96 e 97, ancora seggiolai durante alcune fasi di lavorazione delle sedie; la foto n. 98 mostra il funzionamento della *càora*, infine la n. 91 alcuni seggiolai con i prodotti finiti. Ogni squadra di seggiolai dava peraltro un tocco personale alla lavorazione: dal tipo di sedia si poteva dunque risalire a chi l'aveva realizzata.

Dalla foto 100 alla 108 si susseguono immagini di scalpellini, una professionalità questa acquisita dai lavoratori feltrini nelle numerose cave locali. Ad Alano di Piave sorse anche una scuola di muratori e scalpellini, operante nei primi anni cinquanta nella Cava di Masaré. All'occorrenza essi potevano offrire la loro manodopera oltre che da cavatori, anche come terrazzieri, cubettisti (mettevano in posa i cubetti di porfido nelle strade e piazze), ed anche come minatori. La foto n.

100 mostra una cava di pietra in Westfalia (Germania) ove alcuni scalpellini di Seren del Grappa si trovarono a lavorare insieme a turchi e spagnoli, in una dimensione, diremmo oggi, "multi-etnica", molto diffusa all'epoca nei lavori di manovalanza. Nella foto 101 appaiono invece nel gruppo alcuni emigranti di Cesio assieme ad altri scalpellini, che mostrano con fierezza gli strumenti di lavoro; in alto fa capolino anche una donna, elemento estraneo nell'ambito di questo lavoro tipicamente maschile: la sua funzione era quella di preparare i pasti e lavare i panni dei lavoratori. Le foto 102 e 103 mostrano ancora due imprese di scalpellini: nella prima in una cava di porfido per la produzione dei cubetti destinati alla pavimentazione urbana, nella seconda in una cava di gesso. La foto 104 rappresenta invece una cava di marmo, con un ponteggio meccanico, già piuttosto evoluto per l'epoca (1922). Nella foto 105 appare un gruppo di scalpellini durante la pausa pranzo: la loro professione è attestata dagli occhiali paraschegge che alcuni di loro portano sulla testa. Uno dei rischi maggiori dello scalpellino erano infatti le ferite agli occhi, oltre alle polveri che essi respiravano e che procuravano col tempo la silicosi. Le foto 106-107 si riferiscono ad una cava di pietra francese attrezzata con una piccola locomotiva a scartamento ridotto per il trasporto dei materiali. Vi compaiono alcuni emigranti di Fonzaso che indossano fazzoletti per assorbire il sudore delle loro dure fatiche. La foto 108 mostra infine un altro gruppo di cavatori in Svizzera: spiccano ai lati alcune figure in vesti eleganti. Sono forse tecnici o imprenditori che hanno voluto affiancarsi ai loro dipendenti in un atteggiamento solidale, dal tono un po' paternalistico. L'ultima serie infine (foto 109-113) riguarda il lavoro dei minatori. Siamo qui ancora in una fase pre-industriale, in cui l'estrazione avveniva ancora per lo più manualmente. Paradossalmente sarà proprio l'introduzione del martello pneumatico, che riduceva i loro sforzi nell'operazione estrattiva, ad aggravare la condizione di questi lavoratori, con il sollevamento delle polveri, prima che si pensasse di applicare un dispositivo idrico per contenerle. La foto 109 mostra il trasporto di carbone in una miniera in Alsazia-Lorena; la 110 un gruppo di minatori in Germania nella zona della Rühr: le lampade a carburo, a fiamma libera, testimoniano che si tratta di una miniera di ferro. Il gas emesso dal carbone, il famigerato grisù, avrebbe potuto causare altrimenti il pericolo di esplosioni. La foto 111 propone un gruppo di minatori da Muiach (S. Gregorio), davanti alle loro baracche in Svizzera. Le immagini n. 112-113 mostrano invece minatori da Pedavena in Germania: nella prima si vede un perforatore pneumatico, nella seconda quattro minatori davanti all'alloggio in lamiera, con l'ironica scritta "niente mina". L'immagine n. 114 chiude infine la serie, con il passaporto di un minatore di S. Giustina, operante in Savoia.

I lavori nei cantieri (edili, stradali, ferroviari, in galleria)

La seconda fase è quella caratterizzata dallo sviluppo delle costruzioni, delle vie di comunicazione e dei trasporti. Prese avvio verso la metà dell'Ottocento protraendosi fino alla seconda guerra mondiale e per lungo tempo accompagnò la prima, con la coesistenza di aspetti di economia tradizionale con tipiche forme di crescita capitalistica. Essa fu caratterizzata da quella particolare forma di organizzazione del lavoro che fu il cantiere, e fu applicata imprenditorialmente ai lavori edili, stradali, ferroviari e alla costruzione delle gallerie, trovando ampia diffusione in tutt'Europa, a cominciare dagli Stati centrali (Germania, Svizzera, Francia).

Caratteristica di tutte queste foto è la dimensione collettiva, il rappresentare la squadra di lavoratori colta per lo più in un momento di pausa. Il particolare contesto e l'esibizione degli attrezzi utilizzati identifica con chiarezza il ruolo professionale dei singoli componenti. La ragione funzionale della foto è spesso legata a motivi di natura aziendale (documentazione dello stato dei lavori, presentazione pubblicitaria dell'impresa, ma anche volta a consolidare i rapporti con gli stessi lavoratori, offrendone copia ad ognuno). Diverso il caso di ritratti di singole persone o gruppi ristretti, all'interno del cantiere, che risultano più spesso commissionati dagli stessi lavoratori.

La prima serie (foto n. 115-123) è dedicata all'edilizia: si tratta per lo più di foto di gruppo, che presentano numerosi particolari comuni: conformati nell'abbigliamento, spesso i muratori portano il berretto, per ripararsi dal sole e dalle intemperie. Frequentemente appaiono nel gruppo i direttori del cantiere e i capimastri, riconoscibili per i vestiti più curati e l'uso della cravatta. Lo sfondo è caratterizzato dalla presenza di impalcature, ponteggi e scale (foto 115-117). Nella foto 118 sono presenti in primo piano alcuni ragazzini assunti per passare ai muratori mattoni e attrezzi di lavoro: la legislazione a tutela dei minori si diffuse tardivamente in Europa (1906 e oltre) e non era sempre applicata. Frequenti sono le foto scattate sui piani alti degli edifici (foto n. 119), o in cima ai tralicci (120), in cui è ravvisabile l'orgoglio dei lavoratori nello sfidare le altezze, anche se ciò li esponeva a gravi rischi. La foto n. 121 mostra un permesso di lavoro rilasciato in Francia, che fu una delle mete prevalenti dei muratori italiani. La foto 122 è ripresa con un'inquadratura panoramica, che evidenzia l'edificio in costruzione nel contesto naturale (le Alpi di Chamonix): i muratori sono elementi marginali dell'immagine, tanto da non consentirne il riconoscimento se non con ingrandimenti spinti dell'immagine. Da rilevare la presenza della rampa con cui venivano trasportati i materiali (mattoni, malta, legname) in mancanza ancora di gru meccaniche: la stessa tecnica costruttiva delle Piramidi egizie – e siamo negli anni trenta! La foto n. 123 sottolinea di nuovo la manualità del lavoro: non esistevano ruspe o scavatrici per sollevare i materiali più pesanti (come i grossi massi nella foto) e si doveva ricorrere alle zilière (*barele* in dialetto). Lo sforzo fisico era veramente imponente. Le ultime foto (124 e 125) sottolineano la precarietà delle condizioni di sicurezza nei lavori edili d'un tempo: le impalcature appaiono molto instabili, e i muratori su di esse non sono minimamente assicurati, come oggi è imposto dalla legislazione sul lavoro. Eppure non sembrano farci caso, anzi – come s'è detto – era considerata una dimostrazione di virilità. Gli incidenti peraltro erano all'ordine di giorno...

Anche il lavoro nei cantieri stradali era ancora in prevalenza manuale. La foto 126 pure ci mostra un compressore a vapore utilizzato per la bonifica di terreni in Germania nei primi del '900. Le immagini successive (n. 127-128) evidenziano proprio la fisicità dell'attività degli sterratori, supportati solo da rudimentali strumenti, pale, mazze e ziliere. Nella seconda risalta la specializzazione degli operai: sullo sfondo i carpentieri impegnati nell'armatura del ponte, in primo piano gli sterratori addetti alla pulizia del letto del fiume. Nella foto 129 compare la "binda", attrezzo a cremagliera impiegato per il sollevamento di carichi a non grande altezza. Infine nella foto 130 una delle prime macchine asfaltatrici in Svizzera negli anni trenta.

Una storia particolare assunsero gli esamponèr, operai addetti alla installazione di linee ferroviarie. Il termine dialettale, deriva dal tedesco "Eisenbahn", ferrovia e ne costituisce una versione italianizzata. Anche qui le foto ci mostrano manovali, impegnati per lo più in lavori di braccia, spesso ripresi a fianco della locomotiva (foto 131), macchina simbolo del progresso tecnologico. Anche in queste foto gli abiti rimarkano le gerarchie di ruolo (vedi, nella foto 131, al centro, direttori dei lavori e tecnici in giacca e cravatta con le carte in mano). L'analisi dei dettagli (foto n. 132-135) permette di cogliere dei "quadretti" molto rappresentativi: i quadri dirigenziali, i gesti solidali di alcuni operai (mano sulla spalla e stretta di mano), la compresenza di diverse generazioni nella squadra, la bevuta di birra (siamo in Germania) come elemento di aggregazione e rituale sociale, così come la fumata con la pipa favorita dagli anziani (i giovani gli preferiranno le sigarette).

Le foto 136, 137 e 138) ci rimandano ancora l'immagine collettiva e di squadra del lavoro. Nella prima si notano le caratteristiche fasce strette sulla vita, per trattenere i muscoli addominali durante gli sforzi, e prevenire il prodursi di ernie. Nella 137 la linea ferroviaria lambisce un quartiere popolare di una cittadina tedesca. Nella foto 138, a fianco degli operai, appaiono i ferrovieri, addetti al controllo dei treni, contraddistinti dal caratteristico cappello a visiera. Nella 139 due esamponèr con i caratteristici attrezzi per l'assestamento delle traversine e dei binari, per chiudere poi la serie (foto 140) con un nuovo gruppo ripreso su di una massicciata con pale e forche.

Attività legata ai lavori ferroviari, fu la costruzione delle gallerie che si diffuse verso fine dell'Ottocento per superare le barriere alpine. Le squadre di lavoro erano qui ancor più specializzate, prevedendo scalpellini, muratori, fabbri, carpentieri. La foto n. 141 rivela la quantità della manovalanza impiegata e sottolinea una volta di più la fisicità del lavoro e la scarsità di mezzi tecnologici disponibili. Anche qui l'analisi dei dettagli può risultare illuminante su pose, atteggiamenti, ruoli e comportamenti. Vedi l'immagine 142 dei falegnami-carpentieri con le loro seghe, la 143 con l' impresario e il capocantiere con le fasce ai piedi. La foto 144 mostra una squadra di minatori durante la realizzazione di una galleria in Svizzera: ai lati si notano i "boce portaferrì", ragazzi destinati ad assistere gli operai; sullo sfondo un carrello con il materiale di scarto trainato da un cavallo. Le foto 145 e 146 mostrano la fase di costruzione delle volte di sostegno, con le armature in ferro e in legno. Non si faceva ancora uso, negli anni venti, di caschetti protettivi. Appaiono invece nella foto successiva (n. 147) risalente agli anni cinquanta, con le caratteristiche lampade di illuminazione a batteria. La foto 148 sorprende un gruppo di minatori in una pausa pranzo, all'interno della loro baracca, mentre si riscaldano con un piccolo falò improvvisato. Le foto 148-149 scattate negli anni sessanta ci mostrano un livello di lavoro più organizzato (appaiono le tute) ma ancora legato fortemente alla dimensione manuale. Chiude la serie un'immagine (n. 150) del traforo del Monte Bianco con un gruppo di impresari ed azionisti, giunti a verificare lo stato d'avanzamento dei lavori.

I lavori industriali

La terza fase è quella del grande sviluppo industriale, fondato sullo sfruttamento delle risorse energetiche, in particolare carbone ed energia elettrica, in parte soppiantate a partire dagli anni sessanta, da altre fonti, quali petrolio ed energia nucleare. In questa fase vanno contemplate le grandi opere idroelettriche con la costruzione di dighe, centrali, condutture forzate ad alta quota, che impegnarono centinaia di operai feltrini, soprattutto in località della Svizzera, a prezzo spesso di un alto tributo di vite umane (come nelle tragedie di Zermatt, Lappago, Mattmark, Robiei¹⁷). Dalla seconda metà degli anni cinquanta queste grandi opere furono trasferite da imprese multinazionali in regioni dell'Africa e del Medio Oriente, rendendo famose località quali Bakalori, Kariba, Akosombo. Non meno drammatica sul piano umano fu la vicenda dei nostri minatori in Belgio, a seguito dell'accordo intrapreso nel 1946 dal Governo italiano per l'invio nell'arco di un decennio di 50.000 lavoratori in cambio di quote carbone. Consistente fu anche in questo caso la partecipazione di emigranti feltrini, soprattutto dai comuni di Alano di Piave e San Gregorio nelle Alpi. Pochi di questi sopravvissero oltre i cinquant'anni per i frequenti incidenti (il più clamoroso fu quello di Marcinelle, dove, a causa dell'incendio di un pozzo, perirono 262 operai, di cui 136 italiani, 95 belgi, solo una decina i superstiti) e per le malattie dell'apparato respiratorio. A questa fase di accentuata industrializzazione vanno pure ascritte le migliaia di operai che andarono a lavorare nelle fabbriche della Germania, della Svizzera e dello stesso Lussemburgo. Non fu peraltro questa un'emigrazione di genere esclusivamente maschile: vanno in particolare ricordate le tante donne feltrine che prestarono la loro manodopera nelle filande svizzere, in condizioni spesso disagiate, ospitate nei convitti gestiti da religiose con rigida disciplina, esposte sul lavoro al rischio di gravi malattie, come la tubercolosi causata dalla polvere dei filati.

Caratteristica di queste professioni è il prevalere dell'elemento tecnologico sulla manualità del lavoro, l'impiego di sistemi produttivi ad alta specializzazione, che vedono la figura del tecnico prendere progressivamente il posto del manovale, con un riconoscimento sempre maggiore del ruolo lavorativo.

¹⁷ Particolarmente intense e partecipate le cronache di queste tragedie riportate dalla giornalista Tina Merlin e recentemente raccolte nel testo *La rabbia e la speranza*, Cierre ed. 2004.

Andando ad analizzare le varie serie fotografiche, a sottolineare ancora l'importanza di eseguire l'analisi fotografica non singolarmente, ma per gruppi omogenei di immagini, onde collegare i singoli "indizi" in un comune quadro storico di riferimento, partiamo con il considerare le foto riguardanti le grandi imprese idroelettriche (n. 151-161). Le prime due (151-152) ci mostrano gruppi di lavoratori in posa in contesti naturali molto disagiati, in mezzo alle montagne, costretti ad affrontare i rigori climatici e le asperità del terreno. Nella prima ci troviamo nei pressi di un alloggio di fortuna che li ospitava di notte e nelle pause lavorative. Al centro spicca la lampada a carburo a ricordarci come gran parte del lavoro si svolgeva al buio, nelle viscere della terra (per la costruzione di condotte forzate che convogliavano l'acqua dei fiumi nelle dighe). Nella seconda spicca ancora una volta in primo piano la presenza dei "boce" ragazzi assunti per lavori di semplice manovalanza a supporto degli adulti. Uno di questi indossa i tipici calzettoni di lana a mezza gamba, che sostituivano i pantaloni. La foto n. 152 ci mostra una squadra di operai impegnati a tirare i cavi su di un traliccio ad alta tensione. Sotto, la macchina degli impresari, ed una bicicletta (forse un curioso) a sottolineare i vari ruoli sociali. La foto 153 ritrae un gruppo di operai intenti a spalare e la neve in alta quota; gli occhiali fumée dovevano proteggerli dai potenti raggi del sole. La 154 invece evidenzia i particolari attrezzi utilizzati (martello pneumatico, badili, barre di ferro, lampade a carburo) utilizzati per praticare le gallerie destinate alle condutture idriche. La componente manuale del lavoro è qui ancora predominante. Le foto 155-157 riguardano invece i lavori eseguiti negli anni cinquanta per la costruzione della diga della Grande Dixence, nel Canton Vallese in Svizzera (la più alta in Europa con i suoi 284 m. d'altezza): molti dei lavoratori erano di provenienza feltrina, e diversi furono anche qui gli incidenti mortali nel corso della sua costruzione. Le ultime due foto hanno carattere essenzialmente aziendale e mostrano i vari stadi di avanzamento dei lavori della diga, senza alcuna traccia della presenza di operai. Le foto n. 158 e 159 mostrano gruppi di minatori all'interno di gallerie in Svizzera, in Canton Ticino e nei Grigioni: le due immagini sono molto simili nel mostrare una varia umanità, dalle facce tirate e gli sguardi assenti e sofferiti; solo la seconda mostra qualche sorriso forzato. Le ultime due (160-161) mostrano singoli lavoratori: la prima, due minatori sul Greenselpass con martello pneumatico e caschetto munito di lampada; la seconda, due dirigenti nei pressi di un casermone costruito nei pressi della diga di Limmerbaden, destinato all'alloggio degli operai e dei quadri tecnici. Sullo sfondo ancora una volta risalta l'ambiente impervio, in cui ci si trovava ad operare.

La serie successiva (dalla foto n. 162 alla 181) riguarda la drammatica vicenda migratoria delle miniere in Belgio. La n. 161 è una cartolina a carattere agiografico. Il titolo, in basso a sinistra, "Souvenir du Pays Noir", rivela l'intento di turisticizzare questa esperienza lavorativa – molti erano i lavoratori stranieri, in particolari italiani, che potevano essere interessati ad acquistarla per spedirla a casa. L'immagine mostra una panoramica di una miniera di carbone come appariva in superficie: sullo sfondo i "terrils", le collinette dei residui della lavorazione carbonifera, in primo piano una donna che traina un carrello di carico. Il lavoro femminile nelle miniere era per lo più limitato alla selezione dei blocchi di minerale; non era previsto il suo impiego in profondità. Sempre sulla scia della turisticizzazione, le foto successive (162-163), ancora nel formato cartolina, che proponevano un'immagine "pulita" del minatore, giovane baldanzoso, bello, forte, dai tratti quasi divistici. In sovraimpressioni la scritta "Vive S.te Barbe", ad inneggiare alla santa protettrice di tutti i minatori, da essi frequentemente invocata. Diversa la realtà che ci mostrano le foto dei veri minatori (foto 164-165): figure tristi e dimesse, con le braccia lungo i fianchi a sorreggere le immancabili lampade e le asce a manico corto, per poterle manovrare negli spazi ristretti delle gallerie, sorrisi stentati (per rincuorare forse i parenti rimasti a casa sulle loro condizioni). Piuttosto rare le foto scattate in profondità: la 166 ci mostra un minatore nella risalita di un pozzo di areazione; la 167 è una foto di repertorio (spesso riportata nei manuali di ricostruzione storica delle miniere belghe) che mostra i lavori di avanzamento di una galleria per l'estrazione del carbone; la foto 168 ritrae invece una

squadra di minatori in un deposito di materiali in profondità: sotto i baschetti di cuoio cotto, che facilitavano la traspirazione, spuntano i fazzoletti indossati per assorbire il sudore; la foto 169 è stata scattata nel locale all'interno della miniera adibito alla ricarica delle batterie per le lampade illuminanti. L'allegria che trapela dal gruppo è determinata probabilmente dalla fine del turno di lavoro: il bianco degli occhi, protetti da occhiali parapolvere, risalta sui volti anneriti dal carbone. Non sono meno impressionanti le immagini riprese in superficie all'uscita dalla miniera: la foto 170 mostra una "sciolta", squadra di minatori addetta all'avanzamento in galleria. Sullo sfondo, una fila di vagoni con il legname utilizzato nelle armature di sostegno. La 171 mostra un minatore con una lampada illuminata e la boraccia, usata per dissetarsi e ripulire la bocca dalla polvere di carbone, il suo sguardo parla più di tanti racconti sulla fatica di questo lavoro, così come nella foto successiva (172) la "maschera" di sofferenza di un altro minatore alla fine del suo turno, nonostante il sorriso tirato. Sullo sfondo, dietro una finestra, dai vetri rotti fa capolino un altro sguardo dall'aria interrogativa; sembra quasi che dica: "Cosa credete? Questo è il nostro lavoro. Così ci riduce." Le immagini 173-175 descrivono gli alloggi dei minatori: la prima, delle baracche di legno nei pressi della miniera, a ridosso dei *terrils*; la seconda, edifici in muratura a due piani (nel piano rialzato la finestra si apriva a livello del pavimento); nella terza, le baracche di lamiera costruite durante la seconda guerra mondiale per ospitare prigionieri russi e polacchi e poi riconvertite in abitazioni per minatori. Le immagini 176 e 177 riproducono alcuni documenti: un tipico permesso di lavoro (siglati in copertina da una A o da una B, a seconda se erano stati prestati o meno cinque anni di servizio: ciò dava la possibilità di ottenere il permesso per il ricongiungimento delle famiglie) e un diploma di "boutte-feux", fuochista addetto all'esplosione delle mine, che riceveva un congruo indennizzo per i rischi cui si esponeva. La foto n. 178 documenta uno sciopero nella miniera di Marcinelle per il licenziamento di un italiano: vi partecipano tutti i colleghi minatori, divisi nella foto fra maschi e femmine. Sulla sinistra un minatore solleva un neonato, come ad indicare che il licenziamento avrebbe sottratto al piccolo la fonte di sostentamento. La foto 179 riporta uno dei tanti eventi luttuosi che contrassegnavano l'attività dei minatori: un funerale dovuto ad un incidente sul lavoro. Sullo sfondo svetta la caratteristica struttura degli ascensori della miniera. L'ultima è un'altra immagine lugubre che mostra le "vedove bianche" dei minatori nel cimitero del paese (in questo caso San Gregorio nelle Alpi). Molti decessi sopravvenivano al rientro dal Belgio a causa delle malattie polmonari.

L'ultima serie di foto (180 – 196) è dedicata al lavoro nelle fabbriche. Per i maschi si tratta per lo più di industrie meccaniche, per le donne, filande o industrie alimentari. La foto 180 mostra un gruppo di operai a fianco di una grossa turbina. Spesso l'elemento tecnologico, la macchina, è messo in grande rilievo, sostituendo qui i semplici attrezzi dei mestieri tradizionali. La veduta dall'alto nella foto 181 vi è nota: fa vedere nella sua estensione l'acciaieria di Dudelange, che fu meta di tanti lavoratori italiani, fra cui anche diverse migliaia di feltrini. Si tratta di un'immagine documentativa, usata probabilmente dall'azienda a scopo promozionale. Nella foto successiva (182) appare invece un interno della stessa fabbrica, con un gruppo di dipendenti ripresi davanti all'altiforno: anche qui è riscontrabile una varietà di ruoli e mansioni, contraddistinta dal diverso abbigliamento, tute e magliette, per gli operai, con qualche giacca sdrucita; vestiti più eleganti per i dirigenti, il capireparto e il personale amministrativo. Più dinamici nella composizione i gruppi di operai ritratti nelle foto successive (183-185): risalta maggiormente in esse la personalità dei singoli lavoratori, con atteggiamenti a volte anche scherzosi (come nella foto 184). Lo scenario di fondo è riempito da grandi strutture metalliche a delimitarne lo spazio e distinguerne le funzioni. L'ultima foto relativa alle officine (186) mostra la visita di alcuni famigliari allo stabilimento Senelle di Longwy in Francia: una particolare situazione di "fabbrica aperta" voluta probabilmente dall'azienda per rasserenare il clima produttivo.

Cambiano contesti e protagonisti nelle successive foto di emigrazione: a riempire la scena sono qui gruppi di donne ritratte inizialmente (dalla n. 187 alla 190) nell'ambito dei convitti per operaie, gestiti per lo più da istituti religiosi. Le immagini ce le mostrano in pose rigide e compassate a dimostrazione di un clima sociale molto austero, dalle ferree regole comportamentali – confermato dalle dichiarazioni delle testimoni ancora viventi. Alcune di queste foto, come la 188 ci mostrano anche ragazze in giovane età che alternavano lo studio all'attività lavorativa. La suora ritratta al centro del gruppo nella foto 189 rivela un'espressione inflessibile, quale garante dell'ordine morale delle ragazze da lei ospitate: a questo scopo venivano loro affidate dalle famiglie. La foto 190 ci mostra un folto gruppo di queste ragazze che convivevano nello stesso convitto in Svizzera. Le ultime sei foto (191-196) rappresentano invece le ragazze nel loro ambiente lavorativo, la filanda. Si trovavano qui ad operare in piedi per lunghe ore, davanti a rumorosi macchinari, controllandone il regolare funzionamento. Spesso a prevalere nell'inquadratura sono proprie le macchine di cui queste operaie paiono divenire strumenti, potremmo dire - in una visione chapliniana - elementi di un unico grande ingranaggio. Nelle foto ravvicinate (192-194) risalta la particolare attenzione e pazienza imposta da questo mestiere, che le costringeva ad operazioni incessantemente ripetitive (per questo pare fossero preferite ai maschi). La foto 195 mostra una veduta esterna di una filanda in Svizzera che nella struttura architettonica la fa assomigliare sinistramente ad una caserma. L'ultima foto (196) riunisce in un'immagine di gruppo le maestranze al completo della stessa fabbrica in cui risaltano i vari livelli generazionali: vi appaiono peraltro anche alcuni maschi addetti probabilmente alla manutenzione delle macchine e ai lavori che richiedevano maggiore forza fisica, non necessariamente i più pesanti.

La gestione del tempo libero: feste e momenti conviviali

Chiudiamo questo nostro excursus sulle immagini dell'emigrazione feltrina con alcuni accenni riguardanti altre due sezioni della mostra "Con la Valigia in mano": la gestione del tempo libero e le foto inviate da casa.

Per quel che riguarda il primo argomento, esso è documentato da un'ampia messe di immagini, che rivelano come le pause lavorative, soprattutto nei giorni festivi, erano occasione frequentemente di incontri festosi fra i nostri emigranti, per reagire alle difficoltà del proprio lavoro, oltre che alle solitudini e alla tristezza causate dal distacco dai propri famigliari. Due sono gli elementi ricorrenti in queste foto: la presenza di strumenti musicali e di bevande. L'ampio repertorio di canti di lavoro e di emigrazione testimonia che la musica era un fattore di forte coesione sociale all'estero, come del resto già accadeva nei paesi di provenienza. Esiste in tal senso una lunga tradizione canora e strumentale, che oggi gruppi come i Cantalaora cercano di mantenere e rivitalizzare.

Le bevande (birra o vino, a seconda se si lavorava in un paese a prevalente cultura tedesca o francese) facevano parte di un cerimoniale sociale molto diffuso fra gli emigranti, grazie anche alla maggiore disponibilità economica. Questa abitudine col tempo diede luogo ad un grave problema sociale, che vanamente associazioni mutualistiche e di tutela dei lavoratori all'estero cercarono di contrastare con campagne moralizzatrici. Un costume questo che non era così radicato nei paesi d'origine, dove il consumo alcolico era limitato a modiche quantità di vino, di propria produzione e a bassa gradazione: sarà proprio il rientro degli emigranti ad instaurare anche nella nostra zona l'usanza a frequentare le osterie e ad elevare l'assunzione di bevande alcoliche, fino a raggiungere livelli socialmente allarmanti.

Passiamo all'analisi delle foto: nella n. 196 compaiono entrambi gli elementi rituali: le bevande (boccali di birra) e gli strumenti musicali. Quello più diffuso, anche per l'ampia gamma tonale e la varietà di timbri, era la fisarmonica, ma non erano infrequenti delle vere e proprie formazioni strumentali: qui il contrabbasso, in altre immagini la chitarra, il mandolino, il violino, similmente alla

situazione della madrepatria. Nella foto 197 campeggia al centro una grossa botte di vino, con la scritta "Saluti da Zurigo 1912"; altri emigranti con bottiglie in mano. Una botte, sia pur di dimensioni più modeste, appare anche nella foto successiva, con un bambino a cavalcioni che regge in mano un bicchiere, quasi a riprendere la classica iconografia del giovane Bacco. Ai lati i componenti di un vero e proprio *ensemble* musicale (contrabbasso con archetto, chitarra e due violini). Molto vivace anche il "quadretto" successivo (foto 198), che mostra un gruppo di minatori in Alasazia-Lorena, in vesti eleganti: su tutti emerge il fisarmonicista in cilindro. Nella foto 199 è invece un gruppo di emigranti di Pedavena a festeggiare in Germania con una cassa di birra: bevanda questa prodotta anche nel proprio paese, trovando qui un punto di contatto con la tradizione tedesca. Lo stesso nella foto successiva, realizzata però in studio, dove il gesto di levare il boccale tutti insieme costituisce un atto simbolico dal carattere fortemente identitario. Ancora boccali e bicchieri di birra nelle foto successive (200 e 201) che mostrano emigranti di Seren del Grappa, in coppia e in trio; nella seconda riappare la fisarmonica ad alludere ad un'atmosfera festosa, peraltro smentita dagli sguardi piuttosto seriosi. La foto 202 mostra un gruppo di minatori in vesti molto eleganti; due di loro seduti su di una panchina si stringono la mano, posa questa che abbiamo ritrovato frequentemente nei ritratti degli emigranti, soprattutto se compaesani, quasi a voler sottolineare la catena di solidarietà che li univa all'estero. La seconda (203) mostra ancora minatori, con il classico boccale di birra in mano, che indossano però vesti uniformi: pantaloni con fascia cingi-vita e una maglia che riporta il simbolo caratteristico della loro professione (i martelli incrociati). Non è escluso che facessero parte di qualche associazioni mutualistica. La stretta solidale è ancor più esplicita nella foto 204 che ritrae tre emigranti di Santa Giustina in Germania negli anni trenta.

La foto 205 ritrae un gruppo molto vivace nello studio compositivo, che rivela parecchi dettagli interessanti: oltre alle bevande come elemento unificante, di cui s'è detto, in fondo a destra riappare l'abbraccio solidale; in primo piano un emigrato mostra un giornale dal titolo tedesco "Burger", di cui ci sfugge il significato simbolico, forse la rivendicazione di una condizione sociale che ritiene acquisita, dopo anni di lavoro in Germania, quella appunto di cittadino tedesco. Ancora il giornale ritorna nella foto 206, scattata in Francia negli anni trenta, a sfogliarlo è un muratore di San Gregorio che ne lascia intravedere il titolo italiano, "La Gazzetta del Popolo". Naturalmente tutti gli emigrati erano ansiosi di ricevere notizie dall'Italia, in particolare riguardo al proprio territorio. La foto 207 mostra un matrimonio in Francia, fra emigranti feltrini: lo sposo è di Santa Giustina, la sposa (col solo velo bianco, come si usava nella terra d'origine) di Sovramonte, i testimoni connazionali provenienti dai due villaggi. La foto 208 raffigura un altro gruppo musicale di emigranti di Fonzaso in Francia negli anni trenta: alla chitarra e alla fisarmonica si accompagna qui anche un clarinetto. Dietro la finestra lo sguardo curioso/diffidente di una misteriosa persona...

La foto 207 mostra una compagnia di minatori in Belgio: finito il lavoro era usanza comune vestirsi elegantemente, quasi a riscattare la condizione degradante in cui si trovavano ad operare nelle miniere di carbone. Siamo al bar, di fronte ad un bicchiere di birra, il manifesto sullo sfondo preannuncia una partita di calcio. Nulla fa pensare alla drammatica situazione lavorativa. Stessa considerazione per la foto 208, che mostra ancora un minatore in Belgio, mentre tira al bersaglio in una fiera. Le foto 209 e 210 sono molto interessanti, perché colgono gli emigranti nel loro privato, in un momento di assoluta solitudine: la prima, un ragazzo in un ostello a Zurigo alla fine degli anni '60: si intravedono sullo sfondo altri letti; la seconda all'interno di una baracca mentre un anziano emigrante si stira i propri panni. Erano questi forse i momenti più duri (e meno fotografati) in cui più forte si faceva sentire la lontananza da casa, dai propri congiunti...

Contatti da casa

Soffermandosi ad osservare le foto di emigrazione spesso si dimentica che esse facevano parte, così come le lettere, di una comunicazione bi-direzionale. Ad ogni immagine dell'emigrante spedita a casa, ai propri parenti, spesso faceva riscontro un'analoga immagine della propria famiglia inviata allo stesso emigrante. Così si giustificano la maggior parte delle fotografie dove compaiono madri sole con i propri figli, o anche padri, nel caso che a partire fosse la moglie (come balia o domestica), o nonni e zii con i propri nipoti, quando a partire erano entrambi i genitori. A parte i casi estremi dei decessi, che rendevano irrevocabile tale separazione, la foto serviva a mantenere vivi i legami di affetto, a conservare surrettiziamente unita la famiglia, in attesa dell'effettivo ricongiungimento.

La foto 211 mostra un'anziana di Santa Giustina che scrive al marito o al figlio emigrante. Chi può dirlo ormai? Sono passati cent'anni. Nella 212 una madre di Lamon si fa fotografare da sola col proprio figliolo, per spedire poi il ritratto al marito, in Germania come scalpellino. Nella 213 la situazione è rovesciata. Qui ad essere raffigurato è il padre solo con la propria figlia. Si noti il suo imbarazzo nel tenere la mano della bambina, quasi avesse paura di romperla. Non era molto consueto in quegli anni (1903) per un padre accudire i propri figli: non era lavoro da maschi, quello! Si osservi anche l'espressione smarrita di entrambi. Nella foto 213 è ripresa la carezza dolcissima di una mamma al proprio bambino: lo sguardo rivolto in basso è molto tenero, anche se in questo caso forse pilotato dal fotografo (Giuseppe Casanova di Santa Giustina, assistito dalla moglie non nuova a questo tipo di immagini). La 214 rappresenta una famiglia numerosa di Sovramonte, nella foto la madre con il bambino in braccio è affiancata dalla sorella e dai propri figli. I più grandi, dovevano naturalmente occuparsi dei fratelli più piccoli, condividendone la responsabilità. Le ultime due mini-serie (foto 215-220) sono particolarmente significative: appartengono ognuna ad una diversa famiglia e mostrano i diversi stadi di crescita dei figli a distanza di pochi anni. Nella prima, al centro compare la madre, nella seconda la nonna, poiché entrambi i genitori erano partiti in Francia (il padre muratore, la madre domestica). Praticamente i figli sono cresciuti senza la presenza dei genitori. Questa è una delle prerogative della fotografia: mantenere traccia di questi silenziosi drammi famigliari, dalle struggenti implicazioni affettive. Qui a parlare sono ormai solo gli sguardi... È storia questa?