

# Public History e diffusione sociale della storia: la fotografia come fonte privilegiata

## Abstract

Public History seeks to provide a method for researching and disseminating history, while at the same time engaging with different types of public. Public historians study documentary sources and languages in order to penetrate society, to contribute to the creation of a critical thinking to counter an uncritical relativism increasingly present in new and 'old' media. Photography is both a source and an element of very powerful communication. For this reason, it is necessary that the historian is able to exploit all the possibilities that this instrument allows.

## Keywords

HISTORY, PUBLIC HISTORY, MEME, METHOD, PHOTOGRAPHIC SOURCES, RELATIVISM, SOCIAL NETWORKS

**È** un sentiero intricato quello che si snoda tra categorie e definizioni che provano a comporre una visione composita di una disciplina complessa come la storia. Quanti modi si ha per raccontarla, quanti i volti che la compongono, quante le fonti che possiamo utilizzare per comprenderla; e ancora, cos'è un fatto storico, chi lo definisce, con chi e perché lo devo diffondere? Da quella domanda posta a Bloch da suo figlio, "papà, allora spiegami, a cosa serve la storia?" <sup>-1</sup>, molte altre se ne sono aggiunte nello svolgersi del Novecento, ma oggi tra le tante una mi colpisce maggiormente: chi è lo storico?

Quasi dieci anni fa con l'Equipe Sperimentale di Storia – un progetto nato a Modena dall'unione di studenti e neolaureati di varie discipline umanistiche che, partendo da una riflessione metodologica sulla ricerca e la divulgazione della storia, hanno realizzato un saggio in scrittura

collettiva nel quale si sono tracciate delle visioni metodologiche sul lavoro d'equipe in ambito storiografico – scrivevamo:

—  
Lo storico di oggi, o almeno la sua immagine riflessa, ci sembra ancora tardo-romantica: nella migliore delle ipotesi malinconica, solitaria, stravagante e noiosa; nella peggiore, autoreferenziale, egoista e boriosa. In verità lo storico di oggi è il prodotto di una contraddizione del sistema culturale ed economico vigente. L'atomizzazione dell'individuo, la produzione e il consumo di massa delle forme culturali si fondono con la reiterazione della figura di uno storico avulso dalla società in cui vive, incapace di comunicare, di bruciare i vestiti della propria conservazione e superare i propri confini autocelebrativi. È molto triste notare che lo storico emerge spesso come soggetto isolato e individuale che lavora da solo <sup>-2</sup>.

—

In queste righe si possono facilmente cogliere quegli elementi di ribellione presenti in giovani neolaureati o in procinto di laurearsi che trovano, anche a ragion veduta, nel mondo accademico e nel suo isolamento un sistema da attaccare non per distruggerlo, ma per aprirne porte e finestre, far cambiare l'aria e accogliere stranieri in viaggio. È da necessità reali che la Public History anche in Italia sta prendendo vita, interpretando esigenze che si muovono all'interno e all'esterno del lavoro dello storico.

Proviamo a comprendere, se pur brevemente, quali possono essere gli elementi che spingono oggi storici professionisti, accademici e dilettanti a cercare nuovi modi per definirsi e per definire il senso della loro esistenza come ricercatori e pensatori. Viviamo un periodo storico dove non solo è possibile, ma incredibilmente semplice la diffusione massificata di informazioni false o falsate riguardanti il presente o il passato; informazioni spesso inserite *ad hoc* in percorsi narrativi atti alla decostruzione di ogni sistema di ragionamento se non epistemologico, quanto meno critico. Un periodo in cui il relativismo sfugge all'esigenza della riflessione e dell'analisi per piegarsi alla superficialità, a ciò che oggi definiremmo 'populismo', ovvero dare al popolo (descritto come sistema indefinito e indefinibile, e in questo ricalcando quell'idea di massa che la sociologia dei primi del Novecento andò a definire) ciò che il popolo stesso è più pronto a recepire. In televisione, sulla stampa, così come sui social network si cerca lo stupore, la rabbia, l'indignazione, la negazione, si inquadra una forma di potere o presunto tale e lo si attacca andando sistematicamente a decostruire tutte le strutture teoriche che lo sorreggono. Poco ci interessa se ciò avviene affermando in modo talmente continuativo, a suon di condivisioni, una falsità tale da renderla verità. In un sistema così distorto, la storia è sempre meno elemento di riflessione e sempre più strumento di affermazione, un'affermazione che non teme la confutazione, dal momento che chi ne fruisce non richiede la tracciabilità delle fonti e raramente sente il bisogno di verificarne i contenuti.

La prima domanda da porsi è dunque a che cosa possa servire lo storico in un sistema di relazioni e scambi dove ciò che si veste con il nome di storia, e che prova con sempre più insistenza a coprirne lo spazio d'azione, risulta in realtà una narrazione costruita su una celata volontà di affermare un punto di vista univoco, funzionale alla costruzione di un pensiero eterodiretto che ha bisogno di basi storiche o fintamente tali. Mi si potrà dire che esagero perché lo storico, l'accademico, compie con attenzione il suo lavoro di ricerca e si impegna nella pubblicazione di testi, saggi e manuali che chiunque può leggere; mi si potrà dire che a scuola si insegna ancora la storia e che per quanto criticabili i libri di testo sono pubblicati dopo un importante lavoro e un'attenta validazione.

Tutto ciò è vero, ma se fino a circa quindici anni fa al libro veniva ancora riconosciuto uno *status* di importanza e autorevolezza, oggi è sempre più frequente riscontrare come analisi e ragionamenti attenti e puntuali vengano all'apparenza confutati da post e articoli pubblicati online, costruiti in modo tale da distogliere l'attenzione dal fatto o dall'oggetto in analisi, per reindirizzarla su questioni collaterali e contingenti, stimolando il fruitore a livello emotivo e allontanandolo dalla necessità del ragionamento. Bisogna aggiungere che la pervasività è un'arma necessaria nella costruzione di un pensiero, e un libro nella sua complessità non può essere diffuso nello stesso arco temporale quanto un video o una fotografia accompagnati da poche righe di presunta contestualizzazione. La storia ancora oggi viene per lo più insegnata in termini nozionistici; i professori sono spesso troppo attenti ad essere sicuri che lo studente abbia imparato la storia, compiendo l'errore di non chiedersi se l'abbia veramente capita. Ma la storia prima di essere imparata va capita e, fintanto che ciò non avviene, lasceremo sempre aperta la possibilità che un post ben scritto o un *meme* ben fatto, anche se riportante nozioni errate o false, possa avere una presa maggiore.

Per meglio spiegare ciò che intendo ho deciso di riportare due casi di *meme*, ossia un elemento narrativo che esiste solo nella rete, normalmente composto da una fotografia fortemente evocativa incorniciata da frasi ad effetto, e costituito per essere viralizzato. Riporterò due *meme* all'apparenza molto differenti, ma che hanno in seno la stessa intenzione: creare e diffondere una falsa notizia atta ad accendere gli animi di un vasto pubblico in una direzione rivoluzionaria e antidemocratica.

Non facciamo l'errore di sottovalutare un *meme* come questo (fig. 1) osservandolo in modo distaccato, convinti della sua ineluttabile falsità: questa tipologia di *meme* hanno una grossa diffusione su internet e le pagine dichiaratamente neo-fasciste non sono le uniche a condividerli. Non è raro infatti trovare pagine all'apparenza generaliste che condividono contenuti di questo tipo banalmente per aumentare il *clickbaiting*<sup>-3</sup>. Nell'immagine proposta si usano degli *escamotages* retorici e narrativi di facile riconoscimento che per uno storico sono addirittura rabbrividenti. Chi ha intenzione di fare storia infatti non paragonerebbe mai gli effetti e i risultati di un governo Renzi con quelli della dittatura fascista. A prescindere da tutto, banalmente, proprio perché Mussolini

**01**

Meme

Fascismo-Democrazia,  
 in <<https://it.pinterest.com/pin/430656783102763909/>>  
 (07.07.2017)

<b>FASCISMO</b>	<b>DEMOCRAZIA</b>
	
<b>HA DATO LE PENSIONI,</b>	<b>HA TOLTO LE PENSIONI,</b>
<b>HA DATO LE CASE POPOLARI,</b>	<b>TOGLIE LE CASE AGLI ITALIANI</b>
<b>HA FATTO LEGGI PER DIFENDERE GLI INVALIDI,</b>	<b>PER DARLE AGLI IMMIGRATI</b>
<b>HA RESO GRANDE L'ITALIA,</b>	<b>DA UN SUSSIDIO DI 1.200</b>
<b>FACEVA LAVORARE TUTTI. PERCHÉ NELLA PATRIA NON DOVEVANO ESISTERE PARASSITI</b>	<b>EURO AL MESE AGLI IMMIGRATI</b>
	<b>FA PAGARE L'IMU AGLI INVALIDI</b>
	<b>STA SVENDENDO L'ITALIA,</b>
<b>CONSIDERATO: CATTIVO</b>	<b>CONSIDERATO: BUONO</b>

è stato al governo per venti anni, mentre Renzi è stato capo del governo per meno di tre, non terminando neanche il primo mandato: un paragone dunque su gli obiettivi raggiunti dai due leader nel tempo in cui erano al potere non può stare in piedi. Se andiamo oltre il *meme* che ha catturato la nostra attenzione ci renderemo conto che in realtà non vengono messi a paragone due leader politici e capi di Stato, ma due sistemi politici, il fascismo e la democrazia.

Scendendo nell'analisi del *meme* leggiamo, dunque, che il fascismo rappresentato da Mussolini ha erogato le pensioni mentre la democrazia le ha tolte, così come le case popolari che il fascismo ha dato agli italiani e la democrazia invece le ha assegnate agli immigrati, ai quali viene anche concesso uno stipendio mensile di 1.200 euro; il fascismo ha reso grande la patria, la democrazia la sta svendendo, il fascismo faceva lavorare tutti perché non voleva parassiti, la democrazia è così crudele che fa pagare l'IMU agli invalidi. Chiaramente si toccano tutti argomenti di forte attualità, che attirano l'attenzione, il rancore e i click di molti; non mi soffermerò sulle falsità, storiche e non, che vengono espresse, credo invece che sia interessante continuare nella lettura del *meme* e concentrarci su quel "considerato: cattivo" rivolto a Mussolini o al fascismo, e quel "considerato: buono" rivolto alla democrazia incarnata dall'ex Primo Ministro Matteo Renzi.

La domanda che mi pongo è: chi considera il fascismo cattivo e la democrazia buona? La risposta più semplice è: la storia. La storia ci insegna che il fascismo è cattivo, ma in quel *meme* abbiamo potuto leggere quanto di buono il fascismo abbia fatto per l'Italia, per cui il lettore/consumatore acritico si chiederà perché lo stiano ingannando perché gli insegnino che il fascismo è cattivo quando possiamo vedere con i nostri occhi che è la democrazia ad aver tolto diritti ai cittadini italiani, distruggendo lo stato sociale. Tutto ciò è reso possibile dalla forzatura

dicotomica e manichea di “buono” e “cattivo”, come se la storia possa essere composta da assoluti. Le categorie una volta affermate e pietrificate possono paradossalmente invertirsi di senso l’una con l’altra, poiché ciò che interessa non è tanto il contenuto che portano, ma la loro essenza contraddittoria. Questi *memi* invitano implicitamente a non pensare, a non porsi domande, fornendo risposte quasi sempre sbagliate, ma che hanno un effetto rassicurante su un pubblico molto vasto che cerca risposte semplici, nelle quali poter cogliere dei riferimenti binari antitetici: buono *vs* cattivo, democrazia *vs* fascismo.

Prendiamo ora in considerazione un *meme* che per un periodo è stato fortemente virale, simbolo ed esternazione dell’indignazione di molti (fig. 2). In questo *meme* è inserita una fotografia del presidente della Repubblica Sandro Pertini, un uomo politico che è fortemente legato all’immaginario nazionale riassumendo l’idea di eroe. Medaglia d’argento al valore militare, assegnata per l’impegno espresso durante la Prima Guerra mondiale, fu un dichiarato antifascista, per questo incarcerato e, dopo il 1943, si oppose all’occupazione tedesca di Roma. Nel 1978 fu eletto presidente della Repubblica. Una figura positiva della nostra storia, un esempio per integrità, forza e rigore morale. Un’icona trasversale capace di scaldare l’animo di molti e per questo, in calce ad una fotografia che lo ritrae in una posa che esprime forza e decisione, viene riportata questa sua presunta citazione: “Quando un governo non fa ciò che vuole il popolo, va cacciato con mazze e pietre!”

Pensiamoci, una delle figure più stimate del nostro recente passato ci sta spronando a farci valere contro un governo egoista e corrotto. Difficile non farsi coinvolgere da questo *meme* e sentirsi sicuri nel pensare che abbia ragione, peccato che la citazione non sia sua, la stessa Fondazione Pertini infatti lo ha ribadito. Anche in questo caso si utilizza un elemento del passato per aggredire il presente e modificare la memoria. Ancora una volta la storia è sotto attacco.

All’interno di un sistema così distorto e vulnerabile, dove la memoria sempre di più viene posta a contraltare della storia, è necessario che la storia si riaffermi come disciplina che osserva e, quando ci riesce, consegna all’oggi il ‘segno’ delle azioni compiute dall’uomo. Una disciplina che ha dunque la possibilità di uno sguardo privilegiato sul presente, potendolo osservare anche dalla prospettiva del passato; una disciplina che è in grado di recuperare uno spazio di dialogo all’interno di una società apparentemente assetata di storia, ma che si abbevera troppo spesso dalle fonti sbagliate. Il *public historian* può venire incontro a questa necessità, la libertà di cui dispone in quanto nuova figura di ricercatore e divulgatore gli permette di osservare la storia e di comporne una narrazione che si sviluppa con una tensione precisa, per parlare e comunicare con un pubblico il più vasto e variegato possibile.

La Public History nasce per svilupparsi fuori dalle accademie. “Think out of the building” può essere considerato il motto della tre giorni di convegno internazionale, *Public History and the Media*, che si è tenuto nel 2015 a Firenze presso l’Istituto Universitario Europeo di Fiesole<sup>-4</sup>.

Meme Sandro Pertini,  
in <<http://www.rknet.it/lascuolasiamonoi/index.php?mod=read&id=1424421575>>  
(07.07.2017)



Ma è importante sottolineare che questa dichiarata volontà di uscire dai palazzi dell'accademia non implica che il *public historian* e la Public History si pongano in contrapposizione alle accademie, per un semplice motivo: il metodo storiografico deve essere alla base di ogni analisi del *public historian* anche quando questo non è uno storico professionista.

### **Public History: un metodo?**

Per rendere il mio ragionamento più semplice credo che sia interessante osservare la Public History non tanto quanto una disciplina, ma piuttosto come un metodo sovrastrutturale che utilizza il metodo storico nell'analisi, nell'osservazione e nella critica delle fonti, ma lo amplifica andando in prima istanza a confrontarsi con diverse possibilità di osservazione filosofica della storia e di rappresentazione dei risultati della ricerca.

Procedendo con ordine, si è detto che oggi lo storico, o il *public historian*, per rispondere alla necessità sociale di storia deve come prima cosa uscire dalle accademie: questo non vuol dire che chi fa storia fuori dall'università, ma resta comunque chiuso in archivi biblioteche e uffici, stia compiendo un passo nel cambiamento, anzi perpetua le stesse dinamiche ma in luoghi differenti. Difatti, il *public historian* ha bisogno di confrontarsi con spazi aperti, attraversati dalle diversità, deve poter comprendere le necessità dell'oggi per poter essere in grado di cogliere le domande e le incertezze di un ampio tessuto sociale. Come scriveva Edward Carr nel suo famoso *Sei lezioni sulla storia*: "La grande storiografia nasce appunto quando la visione del passato da parte dello storico è illuminata dalla comprensione dei problemi del presente"<sup>5</sup>. Per far sì che lo storico sia illuminato dalla comprensione del presente è importante che questo si confronti con la realtà, non basta che in quanto studioso riesca a comprendere i macro sistemi geopolitici del suo contemporaneo, deve comprendere cosa di questi sistemi generi dei cortocircuiti cognitivi nei suoi pubblici, e ricercare nella storia le chiavi di lettura atte a rendere l'osservazione del presente comprensibile e analizzabile su basi critiche ed epistemologiche.

Credo che sia il caso di affermare che nella Public History la storia vada osservata non come divenuto, ma come divenire, dove le azioni di ognuno di noi non solo sono legate ad azioni e scelte compiute da altri nel passato, ma determinano in modo inequivocabile lo svolgersi della storia nel futuro. Si è dunque all'interno di un flusso temporale che si sviluppa sia nel futuro sia nel passato, e ogni essere umano inserito nel suo contesto spazio-temporale non è altro che creazione e artigiano della storia. Cerchiamo di capire però quali sono i presupposti per elaborare un metodo che risponda alle nostre esigenze; per farlo è necessario partire da uno degli elementi più importanti per lo storico, la centralità del "fatto" per l'analisi storiografica. Sono definiti fatti storici gli eventi di un'importanza tale da dover essere ricordati e analizzati; ma chi decide quale sia l'importanza e perché? Secondo Hayden White:

—

Gli eventi sono trasformati in una storia attraverso la soppressione o la subordinazione di alcuni di loro e la sottolineatura di altri grazie alla caratterizzazione alla ripetizione di motivi, alla variazione di tono e di punto di vista a strategie descrittive alternative – in breve a tutte quelle tecniche che normalmente ci aspetteremmo di trovare nell'intreccio di un romanzo o di un pezzo teatrale <sup>-6</sup>.

—

Il ragionamento di White si snoda sulle relazioni tra storia, rappresentazione della realtà e narrazione, concentrandosi sul concetto di evento storico:

—

Per essere giudicato storico un evento deve essere passibile di almeno due narrazioni riguardanti il suo accadimento avere almeno una duplice narrazione. A meno che si possano immaginare almeno due versioni dello stesso gruppo di eventi, non c'è ragione per cui lo storico si arroghi l'autorità di fornire la vera versione di ciò che accadde. L'autorità della narrazione storica è l'autorità della narrazione stessa. L'opera storica assegna a questa realtà la forma e per ciò la rende desiderabile sovrapponendo ai suoi processi quella coerenza formale che solo le storie permettono <sup>-7</sup>.

—

Quelli che definiamo come fatti fondamentali identici per tutti gli storici, costituiscono generalmente la materia prima dello storico, ma non la storia stessa: il fatto, infatti, non si presenta mai al futuro come puro, è sempre sorretto da una costruzione narrativa. Carr scrive "in primo luogo, i fatti storici non ci giungono mai in forma pura, dal momento che in questa forma non esistono e non possono esistere: essi ci giungono sempre riflessi nella mente di chi li registra" <sup>-8</sup>. Questo relativismo, se critico e frutto di un ragionamento non può che portare alla realizzazione di spazi ampi entro i quali lo storico può applicare il suo metodo.

Quando entriamo in un archivio e ci confrontiamo con dei documenti, abbiamo l'infondata certezza che questi dicano il vero, che siano



inconfutabili. Quello che noi abbiamo davanti quando entriamo in un archivio è l'ordinamento di una serie di documenti che un'archivista prima di noi ha letto e deciso come catalogare, quindi quando prendiamo un faldone stiamo osservando la compilazione tendenzialmente cronistorica per argomenti, composta da una persona o più persone nel corso del tempo, delle quali non conosciamo nulla. Ancora prima però, nell'atto in cui il documento viene redatto, chi ha costruito ciò che noi osserviamo come fonte immaginandoci che sia "pura" ha seguito direttive precise che tendono a far emergere alcuni fatti a discapito di altri, a illuminare alcuni passaggi a sfavore di altri e così via.

Edward Carr spiega molto bene questo pensiero, ponendosi e ponendoci una domanda:

—  
Del medioevo tra le altre cose sappiamo che gli uomini che hanno vissuto quel periodo erano fortemente legati alla religione; ma noi come sappiamo questo? Ciò che sappiamo del medioevo è stato trascritto per noi da generazioni di cronisti legati professionalmente alle dottrine religiose; chi ci ha tramandato i fatti condivideva la centralità della religione e soprattutto voleva che anche gli altri la condividessero <sup>-9</sup>.

—  
Tutto ciò non lo dobbiamo vedere come un limite, ma quasi come una liberazione, dove il fatto storico, il documento e la fonte non possono più essere osservati come portatori di un valore assoluto, ma sono anche questi niente più che elementi descrittivi di una storia molto più ampia di quello che in prima istanza credevamo. È uso dire che i fatti parlino da soli, ma ciò non è vero, è lo storico che li fa parlare, è lui a decidere quali fatti devono essere presi in considerazione e in che ordine metterli. Questo approccio porta con sé un profondo elemento di criticità, in realtà presente in modo endemico nella ricerca storiografica, lo storico infatti ha il potere dell'omissione. Il rischio di un approccio funzionale alle fonti si può mitigare se fedeli al metodo della ricerca storiografica dove, per quanto possibile, si deve provare ad applicare l'*epochè*, ma ancor più importante è che lo storico entri in un archivio o si confronti con i diversi tipi di fonti, libero dalla volontà di dimostrare le proprie tesi cercando così delle risposte, che in qualche modo riuscirà a trovare, e dimenticandosi che compito primo della storia è porre domande alle fonti.

Difficile trovare una soluzione al problema, ma anche in questo caso la Public History, seguendo la strada indicata da *Les Annales*, rimette al centro del dibattito sul metodo storico una strategia d'azione, ovvero il lavoro d'équipe, a me molto cara e che l'Equipe Sperimentale di Storia ha espresso nel saggio *Fuggite sciocchi! Riflessione su ciò che non esiste* <sup>-10</sup>. Lavorando in équipe, oltre ad avere la possibilità di una visione molto più composita della storia e ampliarne esponenzialmente le modalità di diffusione, si riesce ad arginare il rischio dell'omissione dal momento che la ricerca viene svolta contemporaneamente da diverse persone, che pertanto produrranno analisi e fonti di natura differenti; l'unione di queste sarà il risultato della ricerca <sup>-11</sup>.



È importante dunque che lo storico, così come il *public historian*, si ricordi delle necessità deontologiche del suo lavoro, ma come ci ricorda Carr quando incalzava George Lark che contrapponeva “il duro nocciolo rappresentato dai fatti” alla “polpa circostante costituita dalle interpretazioni, soggette a discussione”, “la polpa del frutto è più nutriente del duro nocciolo”<sup>-12</sup>. White sostiene che gli eventi sono reali non tanto perché sono accaduti, ma perché è possibile ricordarli, e perché sono in grado di trovare collocazione in una sequenza ordinata cronologicamente<sup>-13</sup>. La storia come disciplina esiste solo se qualcuno la racconta, i fatti che avvengono nel passato, se non trascritti o tramandati anche solo oralmente, smetteranno di esistere. Questa condizione è necessaria al *public historian* per poter osservare la storia nel modo più trasversale possibile, nel tentativo di individuare la cosiddetta “animità”. Concetto questo per la cui comprensione bisogna prima sapere che storia e tempo sono due cose profondamente differenti: possiamo sostenere che la storia agisca nel tempo, ma dobbiamo anche aggiungere che la storia non è nulla di separato dalla vita, nulla di staccato dal presente. Questo ci induce a ritenere che ciò che è avvenuto nel passato noi oggi lo possiamo non solo osservare, ma anche percepire.

Sempre più diffusa è la visione dello storico “orco”, così come lo definì Marc Bloch in *Apologia della storia*, ma se lo storico deve aggirarsi lì dove sente odore di carne umana, qual è l’oggetto della sua storia? La frase che più di tutte può definire l’essenza del passaggio di paradigma compiuto dallo storico è in uno dei suoi appunti propedeutici alla stesura del testo: “La storia, conoscenza dell’uomo in società”<sup>-14</sup>. Con queste parole Bloch non solo individua nell’essere umano l’oggetto privilegiato della ricerca storiografica, ma ne afferma la sua complessità che può essere colta solo in relazione alla società che lo circonda e che ne modifica le azioni e i pensieri. Credo che per dar continuità all’affermazione di Bloch si debba andare ad osservare il lavoro e il pensiero di Spengler che, con la sua visione fisiologica della storia come susseguirsi di civiltà superiori, ci pone davanti un’interessante linea interpretativa. Ne *Il tramonto dell’Occidente* a colpire la nostra attenzione è la “visione fisiologica” che il pensatore ha della storia come susseguirsi di civiltà superiori (anche lui è figlio delle idee del suo tempo): su questo aspetto si può rimproverare a Spengler di limitare, di fatto, il suo pensiero perché, scegliendo aprioristicamente di indagare solo le grandi civiltà, non potrà che eliminare dalla sua osservazione dati e civiltà minori, anche se è necessario riconoscergli il merito di aver avuto l’intuizione di cogliere l’inscindibile rapporto che si crea tra uomo, società e cultura e che la storia non è altro che il risultato di questo rapporto. Se dunque per Spengler le civiltà hanno un volto umano, perché costituite da esseri umani, la storia che altro non è che il susseguirsi di grandi civiltà, avrà pure essa sempre un volto umano; per il *public historian* si tratta di riuscire a coglierlo. Per Spengler ogni civiltà ha un’animità determinata dalle condizioni culturali che si esprimono dando vita a peculiari forme storiche, artistiche politiche e filosofiche.

Per comprendere meglio la reale continuità che c'è tra parte del pensiero di Spengler e quello di Bloch ho trovato interessante compiere questo montaggio. Secondo Spengler,

—  
Sono tratti del volto della storia tutti quei dati che finora sono stati valutati secondo misure personali, secondo utilità e nocività, bene o male, piacere o dispiacere: forme politiche e forme economiche, battaglie e arti, scienze e divinità, matematica e morale. Tutto quanto è divenuto, tutto quanto è fenomenico, è simbolo, è espressione di un'anima. Esso vuol esser considerato dallo sguardo del conoscitore di uomini, vuol essere sentito nel suo significato <sup>-15</sup>.

—

Bloch ci aiuta a concludere dicendo che “colui che non si spinge fin qua non sarà mai altro, nel migliore dei casi, che un manovale dell'eurudizione” e affonda con la metafora dell'orco: “Il bravo storico invece somiglia all'orco della fiaba. Egli sa che là dove fiuta carne umana, là è la sua preda” <sup>-16</sup>.

Il *public historian* dovrà essere in grado non solo di utilizzare più tipologie possibili di fonti, dal documento d'archivio alle fotografie pubbliche e private, passando per documenti audiovisivi, giornali, radio, musica e arte in senso lato, ma dovrà soprattutto essere in grado di cogliere l'aspetto umano ed emotivo di un periodo storico. E lo dovrà fare perché è su questi elementi che andrà a ricercare il coinvolgimento del suo pubblico: a mio avviso, far comprendere a chi sta fruendo la narrazione storiografica le emozioni del periodo narrato è il modo più funzionale per coinvolgere il pubblico (lettore, ascoltatore, spettatore) in un sistema di relazione emotiva e cognitiva tra passato e presente. Wilhelm Dilthey, psicologo, filosofo e storicista tedesco, parlava di *Erlebnis* (esperienza vissuta) per affermare come i contenuti della conoscenza non siano recepiti in modo passivo, ma colti in modo vivo nel fluire della coscienza. Gli *Erlebnisse* sono connessi temporalmente in senso retrospettivo e proiettivo per cui originariamente non vi sono degli *Erlebnisse* isolati, ma funzionano come una vera e propria corrente entro la quale vengono distinti sentimenti, violazioni e conoscenze. L'*Erlebnis* è condizione essenziale per cogliere tutto ciò che è vita, da quella del singolo individuo a quella della realtà storica, artistica, religiosa, che sfuggono all'analisi delle scienze naturali <sup>-17</sup>.

Torniamo per un attimo ai *memi* da cui siamo partiti. Se vogliamo riuscire ad impedire che la storia non sia altro che un elemento da sfruttare in senso politico, ideologico o economico, se crediamo che la storia forse più di altre sia una disciplina necessaria per sviluppare e stimolare un pensiero critico indispensabile per la costruzione di una società sana, è indubbio che si debba essere consapevoli che – a differenza di un tempo – oggi il nostro pubblico, l'uomo della strada, deve essere conquistato, strappato dalle distrazioni e dalle falsità create da media di ogni genere e riavvicinato a quella esigenza critica ed epistemologica a cui facevo riferimento all'inizio.

## Fotografia come fonte ed espressione

Per molti la storia è una materia complessa, per certi aspetti così lontana che quasi non riusciamo a percepirla come vera, ma se rendiamo alla storia i suoi mille volti, le sue diverse anime, possiamo renderla umana. Poche sono le fonti che, come la fotografia, hanno possibilità di riuscire in questa impresa. Essa ferma un istante della storia e lo riproduce in un modo che sembri del tutto oggettivo, dando la sensazione che si abbia l'opportunità di osservare la storia nel suo accadere. Per chi fa Public History la fonte fotografica è un elemento imprescindibile attraverso il quale costruire e divulgare la narrazione storica. Bisogna stare attenti però al valore che si vuole attribuire alla fonte fotografica, e Gabriele D'Autilia, nel suo testo *L'indizio e la prova. La storia nella fotografia*, affronta in modo approfondito l'utilizzo che di questo *medium* si è fatto 'nella' storia e 'dalla' storia. Prima, e con lui, Benjamin, Barthes, Pierce, Eco, Oliva, De Luna, Mignemi, Ortoleva, Tommasini, Faeta, Fiorentino, Noiret, e l'elenco potrebbe essere molto più lungo, hanno studiato l'elemento fotografico nella sua composizione semiologica, narrativa, artistica, si sono chiesti come l'antropologia, l'etnografia e la storia possano utilizzare questo *medium*, hanno individuato forze e debolezze di un elemento narrativo tanto semplice da guardare quanto complesso da comprendere.

Non penso di poter essere in grado ad oggi di aggiungere molto alle profonde riflessioni e agli studi importanti fatti da questi studiosi, più competenti e capaci di me, correrei il rischio di ripetere il già sentito. Farò qualcosa di diverso, mi limiterò ad osservare alcuni esempi pratici di utilizzo della fotografia nella narrazione della storia, cercando di tenere la barra dritta sul pensiero che ha generato questa analisi. Come può oggi la storia opporsi alle derive superficialmente relativiste che tendono all'affermazione di ciò che sempre più spesso viene definita post-verità e spesso vede coinvolto l'uso della fotografia? <sup>-18</sup> Come può fare la storia a recuperare un pubblico vasto e diversificato, e interessarlo alla sua narrazione in modo da poterlo, se non strappare, quanto meno allontanare da meccanismi nocivi, magari avvicinandolo alla lettura dell'immagine fotografica?

Si è detto che riuscire a sviluppare una relazione emotiva tra il fatto raccontato e il suo fruitore è una pratica attuabile seguendo precisi presupposti filosofici e metodologici, e l'utilizzo della fotografia è sicuramente una strada vincente.

Prima di avvicinarci però all'azione pratica, credo interessante soffermarci sul fatto che la fotografia è una fonte ambigua; guardandola si ha la sensazione di essere davanti ad una verità ineluttabile, tanto che per un fruitore superficiale la fotografia – in quanto tale – rappresenterà sempre un dato di realtà. Come studiosi, invece, ben sappiamo così non è, anzi le manipolazioni di un'immagine possono avvenire in diversi momenti, dall'atto dello scatto, in cui il fotografo decide cosa e come fotografare, all'editing, un tempo chimico oggi digitale, che da sempre permette manipolazioni e falsificazioni vere e proprie. Personalmente

ciò che più mi affascina è che riesce sempre, anche nella falsificazione, a dare un'immagine del tempo in cui è stata scattata. Si tratta dunque di capire nel suo impiego qual è il livello di indagine e di osservazione che si vuole applicare all'elemento fotografico.

Mi ha fatto molto riflettere, a proposito del significato della fotografia e dei suoi possibili usi in ambito della Public History, una pubblicazione della Bibliothèque de l'image che si intitola *Le vacanze*<sup>-19</sup>. Il libro contiene più di cento fotografie scattate da Robert Doisneau tra gli anni Trenta e gli anni Sessanta in Francia, inserite in un contesto narrativo affidato alla prosa di Daniel Pennac. Ciò che più mi ha colpito è come Doisneau sia riuscito a creare una sorta di album di famiglia in cui ciascuno può riconoscersi e ritrovare i suoi ricordi. L'autore ha fotografato i momenti di evasione, le partenze per la campagna o il mare, le valige sulla testa, i salvagenti intorno al collo, i primi viaggi in macchina. Quelle scattate da Doisneau sono fotografie che tutti potremmo scattare, e la vacanza è uno dei momenti privilegiati per fermare i bei ricordi, la felicità, la spensieratezza. Il lavoro di Doisneau ci permette di osservare i desideri, le mode e le famiglie francesi in tempi di pace e di guerra. Nonostante nell'arco temporale affrontato dal fotografo, vi sia un passaggio cruciale per la storia mondiale, la guerra, l'occupazione della Francia, lo Stato di Vichy, di tutto ciò nulla appare nelle immagini pubblicate, ad esempio ci sono fotografie del 1939 in cui vengono ritratti dei ragazzi in canoa lungo il fiume Dordogna, così come ci sono fotografie del 1944 che ritraggono campeggiatori e bagnanti nella Marna. Forse proprio per questo il lavoro svolto assume un valore storiografico ancora maggiore.

La Public History vuole essere la storia di tutti, vuole sfuggire alla necessità di raccontare il passato attraverso i grandi fatti della storia, ma vuole rintracciare e raccontare la storia di molti, per ognuno differente, ma in qualche modo simile. Il fatto che Doisneau riesca a comporre con fotografie d'autore un album di ricordi di centinaia di famiglie, ci pone davanti ad un'interessante riflessione: sappiamo di avere a che fare con un lavoro svolto con attenzione e tecnica da parte di un professionista; è presumibile, conoscendo il modo di lavorare di Doisneau, che alcune di quelle fotografie siano state scattate dopo un'attenta messa in posa; eppure tutto appare così reale e spontaneo che inevitabilmente riesce a instaurare con chi le osserva una relazione di fiducia e di empatia. Questo avviene – come ci spiega Mignemi in *La narrazione e l'uso delle immagini nella pratica della Public History*<sup>-20</sup> – perché siamo portati ad osservare e leggere le immagini private e personali quasi in modo istintivo, e ciò comporta un problema nel lavoro dello storico che, al contrario, deve riuscire a creare una distanza emotiva, indispensabile per avere una visione critica della fonte.

Questo coinvolgimento sul piano emotivo diventa però di grande importanza nella Public History tanto per lo storico, che deve attuare una narrazione della ricerca compiuta seguendo il metodo scientifico della disciplina, quanto per il fruitore che si confronterà in modo più

semplice con ciò che, nel saggio *Public Historian tra ricerca e azione creativa* <sup>-21</sup>, definisco “messa in scena”. Scrive Susan Sontag:

—  
Si riteneva che il fotografo fosse un osservatore acuto, ma imparziale; uno scrivano, non un poeta. Ma quando la gente scoprì, e non ci volle molto, che nessuno fotografa nello stesso modo la stessa cosa, l'ipotesi che le macchine fornissero un'immagine impersonale e oggettiva dovette cedere al fatto che le fotografie non attestavano soltanto ciò che c'è, ma ciò che un individuo ci vede, che non sono soltanto un documento, ma una valutazione del mondo <sup>-22</sup>.

—  
Non vi è dubbio, il fotografo con i suoi scatti produce fonti; che sia un professionista o un amatore consegnerà allo storico del materiale utile per provare a comprendere la storia. Ma se la fotografia non attesta soltanto ciò che c'è, ma anche ciò che un individuo ci vede, come può lo storico fidarsi di questa fonte? Le parole della Sontag appena riportate non si discostano molto dal pensiero di Carr quando contrappone il duro nocciolo dei fatti alla più interessante polpa che lo circonda. Nell'ottica della Public History il rapporto con le fonti e la loro analisi deve svilupparsi su più livelli, come avviene nella fotografia, dove lo sfondo può raccontare storie altrettanto interessanti di ciò che emerge in primo piano. Mi viene in mente la fotografia vincitrice di un Pulitzer scattata da John Filo alla Kent State University nel 1970: in primo piano si vede il corpo riverso a terra di Jeffrey Miller, colpito a morte durante una manifestazione dalla Guardia Nazionale dell'Ohio, accanto una ragazza in ginocchio che a braccia aperte urla la sua disperazione; se spostiamo lo sguardo sullo sfondo possiamo notare i passanti che camminano con le mani in tasca, rivelando un atteggiamento ben distante dalla drammaticità che ad una prima lettura colpisce l'osservatore.

La Public History deve riuscire a cogliere questi elementi per costruire una narrazione capace di sviluppare più ragionamenti, così da intercettare le diverse sensibilità di un pubblico eterogeneo. Se nel raccontare la fotografia di Filo il *public historian* non si ferma su ciò che è in primo piano, ma pone l'attenzione anche sullo sfondo, riesce a mettere in evidenza la complessità della società americana in un periodo in cui la violenza e la morte quotidianamente entravano nelle case attraverso la televisione; allo stesso tempo riesce a porre l'attenzione sulla spaccatura del fronte interno, indirizzando il proprio ragionamento non tanto e non solo sulla violenza esplicita, ma anche sulle differenze culturali che contraddistinguevano quel periodo della storia americana. La stessa fotografia ci racconta il fallimento di un movimento pacifista e antimilitarista, la tragedia personale di un ragazzo che è morto nell'esprimere i propri pensieri, la guerra in Vietnam; e ci può aprire lo sguardo sulla complessità della società americana dove in molti vedevano i pacifisti, e in generale il mondo della controcultura, come debosciati anti-patriottici che potevano anche morire sotto i colpi della Guardia Nazionale. Si può credere che lo stesso effetto lo si sarebbe

potuto raggiungere utilizzando come fonte programmi televisivi, film, documentari etc. ; e in parte è vero, ma come ci ricorda la Sontag

—  
le fotografie possono essere ricordate più facilmente delle immagini in movimento, perché sono una precisa fetta di tempo anziché un flusso [...]. Ogni fotografia è un momento privilegiato, trasformato in un piccolo oggetto che possiamo conservare e rivedere <sup>-23</sup>.

—

La fotografia si pone come fonte privilegiata per la Public History anche per la facilità di utilizzo. A differenza di un film o di un documentario, una volta stampata ci appare nella sua fisicità. Ogni fotografia, scrive sempre la Sontag, può diventare un piccolo oggetto, e come tale si presta ad un utilizzo molto più versatile per la “messa in scena”, diventando essa stessa *medium*. La si può stampare in un libro, mettere in cornice, attaccare ad un pannello, può essere ingrandita tanto da farne un poster, può essere messa a disposizione del visitatore di una mostra che può decidere di portarsela via come ricordo; non richiede un tempo prestabilito per essere letta, esiste fuori dal tempo e ogni fruitore può decidere autonomamente quanto a lungo osservarla senza inficiarne potenzialmente la comprensione, cosa impossibile quando si guarda un film, un documentario o si ascolta una canzone.

Se vogliamo che la fotografia sia considerata dal pubblico come una rappresentazione della realtà, una volta che ne abbiamo trovata una di interesse, non ci resta che iniziare una nuova ricerca sulla fonte stessa, andare ad indagare e verificare chi l’ha scattata, in quale circostanza, per quale obiettivo, e per farlo dovremmo confrontarci con altre fonti che possano o confutare o validare il valore di ‘verità’ dell’immagine.

Si può asserire che l’azione di un fotografo nel produrre un’immagine e di conseguenza una fonte, tranne rarissimi casi, è oltre che espressione soggettiva, frutto di un’influenza estetica, politica e culturale dovuta al tempo e al luogo in cui il fotografo vive; nella scelta del soggetto, dell’inquadratura, nella riproduzione da negativo a stampa o di editing digitale, ogni fotografia sarà frutto di una contaminazione da cui il fotografo non è immune. Utilizzare una fonte fotografica che non rappresenta fedelmente la realtà non è di per sé un problema per il *public historian* pur che ne sia consapevole ed espliciti al proprio pubblico che ciò che sta guardando non è la rappresentazione di un evento storico, ma di aspetti parziali e di significati arbitrari, pur che egli allo stesso tempo costruisca un impianto di contestualizzazione tale da motivare e spiegare il valore dell’immagine che sta utilizzando. Non sto in nessun modo sostenendo la possibilità di falsificare la storia attraverso immagini modificate false o decontestualizzate, spero e credo che questo sia chiaro, voglio solo dire che la fotografia è un elemento narrativo potente di cui lo storico – se compie in modo corretto il suo lavoro – dovrebbe avvalersi il più possibile: non bisogna temere le fonti, ma è necessario essere in grado di saperle maneggiare e interpretare; il fatto storico, come abbiamo detto, non si racconta da solo, è lo storico che lo inserisce in una narrazione.

## Esperienze e sperimentazioni

Lavorando molto con le scuole e in generale a livello didattico con ragazzi e bambini che vanno dalle elementari agli ultimi anni delle superiori, mi capita spesso di usare le fotografie per contestualizzare, coinvolgere e interrogare (in senso critico) la classe. Ad esempio, di ritorno dai campi di Auschwitz e Birkenau, dove sono stato con il progetto “Un treno per Auschwitz” della Fondazione ex-Campo Fossoli, ho provato a fare un esperimento: ho chiesto ai ragazzi cosa avessero fotografato e perché. È stato forse il momento in cui siamo maggiormente riusciti a penetrare la storia perché nell’atto del fotografare i ragazzi si erano resi attori e interpreti vivi dell’indagine storica, erano riusciti a calarsi in quel flusso temporale di cui parlava Dilthey e tramite le fotografie erano riusciti a costruire una narrazione della loro esperienza in grado di unire passato e presente. Le fotografie scattate durante il progetto, se non verranno cancellate prima da hard disk e telefoni, diventeranno importanti archivi privati da tramandare a livello familiare, ma non solo. Come si legge nel testo già citato di D’Autilia, la fotografia si differenzia dalle altre immagini per la facilità di realizzazione e riproduzione, e questo ha dato vita ad un numero impressionante di foto amatoriali che raccontano la vita, i successi, le speranze, i timori di miliardi di persone. Ognuno di questi archivi privati, se resi accessibili, ci permetterà sempre di più di procedere all’osservazione della parte più umana della storia. Come ci ricorda Noiret, la Public History è storia scritta da mille mani, le fotografie sono l’affermazione dell’azione di queste mani.

La Public History, tra le altre cose, si pone come obiettivo quello di costruire una storia dal basso realizzata anche attraverso il confronto con chi storico non è; la *sharing authority* è una metodologia in uso soprattutto nei lavori anglosassoni di storia orale<sup>-24</sup>; senza dover giungere a compiere un passo così grande la fotografia ancora una volta ci mostra una possibilità di azione. Gli archivi di famiglia sono pieni di fotografie che per alcuni possono avere solo un valore affettivo, ma per un *public historian* possono essere fonti necessarie per una ricerca; la fotografia può essere quella fonte che mette in relazione un *public historian* con il tessuto sociale per iniziare a condividere visioni di una ricerca.

Nel 2015, all’interno di Oz-OfficineZero, un progetto di rigenerazione urbana e del lavoro in atto a Roma nel quartiere di Casalbertone, si decise di provare a cogliere le domande che emergevano dal tessuto sociale circostante e si capì quanto fosse necessario andare a ricostruire la storia di un quadrante urbano incastrato tra la tangenziale e la Stazione Tiburtina, dove oggi BNL ha costruito la sua nuova sede nazionale. Si iniziò così una ricerca sugli elementi e i cambiamenti urbanistici e di conseguenza sociali della zona, e si decise di restituire il tutto al territorio attraverso una mostra intitolata *Casalbertone, Portonaccio, Tiburtina. Da ieri a OZ* che avrebbe esposto le fonti emerse.

La mostra era stata preceduta da un workshop sull’uso delle fonti in ambito storico, giornalistico e fotografico<sup>-25</sup>. Le fonti di storia orale,



ovvero le interviste ai comitati di quartiere, sono state rese accessibili in mostra utilizzando delle cuffie (fig. 3), mentre le fonti d'archivio, come quelle ad esempio provenienti dall'Aerofototeca Nazionale di Roma, da cui abbiamo tratto e stampato su plotter le immagini aeree del quadrante urbano in una successione che andava dal 1934 al 2014, sono state rese disponibili tramite un plotter su un tavolo con un due rulli e manopole in modo da creare una grande pergamena che i visitatori potessero muovere a piacere scorrendo gli anni e osservando il cambiamento. Inoltre, attraverso la parrocchia del quartiere e l'incontro con privati, abbiamo raccolto una serie di vecchie fotografie che ritraevano gli abitanti del quartiere per strada (in realtà molte erano ancora ambientate nei campi) e a queste sono state affiancate fotografie recenti scattate da Dominga Colonna, fotografa professionista, durante una passeggiata urbana guidata da Antonello Sotgia, urbanista, che da anni segue la storia del quartiere.

Il risultato è stato sorprendente, le fonti inserite in un contesto di osservazione sono state del tutto sufficienti da sole a coinvolgere il pubblico in un viaggio all'interno di un piccolo pezzo di Roma tra passato e presente, e le fotografie messe a disposizione come ricordo sono state prese praticamente da tutti i visitatori, nessuno andava via senza portarsi dietro un pezzo della storia di qualche altro.

L'ultimo progetto che voglio prendere in esame è, se così si può dire, un lavoro non consapevole di Public History (fig. 4). La fotografa documentarista Clara Vannucci, dopo aver scoperto in famiglia un archivio risalente ai tempi in cui il nonno per lavoro viveva ad Asmara in Eritrea, ha deciso di andare in quel luogo per scoprire e fotografare ciò che rimane del periodo coloniale italiano. La storia delle colonie italiane in Africa è una storia che sta emergendo sempre più nel discorso pubblico e storico. Il progetto *Cinema Impero* intende mostrare, settant'anni dopo la fine del dominio coloniale, la situazione di un paese che ancora mantiene gli esempi dell'architettura coloniale, maggiore espressione del movimento razionalista e futurista, ma anche la cultura e la tradizione italiana. Il progetto è stato pubblicato dalla rivista "Time" corredato da un articolo, *Exploring Eritrea's Italian Past*, a firma di Olivier Laurent <sup>-26</sup>. La cosa che più mi ha colpito del lavoro di Clara è stato il metodo: è partita da un fondo privato di fotografie, trovato nell'archivio della sua famiglia, in cui il nonno era ritratto al lavoro o in compagnia di colleghi e abitanti di Asmara, ha colto l'importanza che assumeva un fatto microstorico e ha deciso di ampliare il soggetto d'osservazione rivolgendosi verso un evento macrostorico come il periodo coloniale italiano. Questo passaggio conferma come i grandi avvenimenti della storia possano essere affrontati e compresi anche osservando i piccoli fatti che si farebbe fatica a definire storici.

Una volta arrivata ad Asmara, Clara si è confrontata con l'ente che si occupa dell'urbanistica della città ed ha iniziato una ricerca d'archivio sulle mappe per individuare i luoghi, ancora esistenti, che più rappresentano il passaggio del colonialismo italiano. Finito il lavoro in



**03**

**Atrospaziofotography,**  
*Casalbertone, Portonaccio,*  
*Tiburtina. Da ieri a OZ,*  
 2014



**04**

**Atrospaziofotography,**  
*Casalbertone, Portonaccio,*  
*Tiburtina. Da ieri a OZ,*  
 2014

archivio, è iniziato quello sui luoghi: si è confrontata con la città e le sue narrazioni, trovando e fotografando gli elementi architettonici culturali e sociali che, incastonati nella storia, raccontano il passaggio coloniale ad Asmara. Ha così inserito, superando la necessità della linea del tempo, l'esperienza storica in un flusso connesso temporalmente, in senso retrospettivo e proiettivo, ed è riuscita, fotografando il presente, a generare una narrazione storiografica di notevole impatto (figg. 5-7). Spesso la storia risulta come qualcosa di molto lontano, ebbene, quale miglior modo per far comprendere cosa abbia significato, e cosa significhi oggi, l'atto colonialista italiano se non quello di far vedere ciò che ne rimane?

Come *public historian* devo pensare di potermi confrontare con un pubblico il più vasto possibile che può, come non, essere interessato a ciò che gli sto raccontando; riuscire ad attirare l'attenzione senza chiedere lo sforzo mentale di osservare il passato, ma facendo vedere il presente, è un'arma fortemente funzionale per coinvolgere di sicuro gli studenti, ma anche un pubblico adulto refrattario a voler imparare. Il *public historian* deve sforzarsi di mutare il suo metodo di indagine e costruirne uno nuovo, capace di assorbire le richieste di un cambiamento nel modo di trasmettere e condividere i contenuti. Abbiamo un dovere verso noi stessi e l'idea che abbiamo di società, è necessario riuscire ad assolverlo, e sono sicuro che la fotografia ci potrà essere molto utile per raggiungere l'obiettivo.

Questa certezza mi si rafforza leggendo le parole di Walter Benjamin:

—  
Nonostante l'abilità del fotografo, nonostante il calcolo nell'atteggiamento del suo modello, l'osservatore sente il bisogno irresistibile di cercare nell'immagine quella scintilla magari minima di caso, di *hic et nunc*, con cui la realtà ha folgorato il carattere dell'immagine, il bisogno di cercare il luogo invisibile in cui, nell'essere in un certo modo di quell'attimo lontano si annida ancora oggi il futuro, e con tanta eloquenza che noi, guardandoci indietro, siamo ancora in grado di scoprirlo <sup>-27</sup>.

—  
In poche righe trovo una sorprendente connessione tra il pensiero di Benjamin e quello di Dilthey. Quella scintilla, quell'*hic et nunc* che lo spettatore cerca nella fotografia non è forse l'*Erlebnis*, l'esperienza vissuta, quell'attimo in cui ancora oggi si annida il futuro, un flusso connesso temporalmente in senso retrospettivo e proiettivo?

Per concludere voglio rivolgere un pensiero allo storico del futuro del quale al momento non si riesce a prevedere con chiarezza difficoltà e possibilità, ma che, sono certo, si troverà davanti ad una quantità di fonti, soprattutto fotografiche, che oggi non riusciamo neanche ad immaginare. L'ottimismo spingerebbe a credere che lo storico del domani avrà vita facile, circondato da fonti di ogni genere e facilmente attribuibili a chi le ha prodotte grazie alla rete e ai social network, ma bisogna anche chiedersi come riuscirà a muoversi in un labirinto che si snoda tra realtà e falsificazione.



**05**

**Clara Vannucci,**  
*Eritrea 2016. Asmara. Fiat  
Tagliero, built in 1938 by  
Giuseppe Pettazzi. Service  
station.*

Fotografia digitale,  
23.02.2016.

Per gentile concessione  
dell'autrice



**06**

**Clara Vannucci,**  
*Asmara. Bowling  
Bar, playing Biliardo  
all'italiana...*

Fotografia digitale,  
01.03.2016.

Per gentile concessione  
dell'autrice

**Clara Vannucci,**

*Eritrea 2016. Asmara. Cinema Roma from outside. The cinema was first known as Cinema Excelsior: The facade is decorated with precious marble.*

Fotografia digitale,

04.03.2016.

Per gentile concessione dell'autrice



—  
*Note*

Parte di questo testo è apparsa in Bertella *et al.* 2017, pp. 315-331.

– <sup>1</sup> Bloch 1998 [1949], p. 7.

– <sup>2</sup> Equipe Sperimentale di Storia 2014, p. 16.

– <sup>3</sup> *Clickbaiting* indica un contenuto web il cui scopo è quello di attirare il maggior numero di internauti, avendo come scopo principale quello di aumentare le visite a un sito per generare rendite pubblicitarie online.

– <sup>4</sup> Cfr. International Federation for Public History, in <<https://ifph.hypotheses.org/352>> (07.07.2017).

– <sup>5</sup> Carr 1966 [1961], p. 44.

– <sup>6</sup> White 2006 [1987], p. 18.

– <sup>7</sup> *Ivi*, p. 56.

– <sup>8</sup> Carr 1966 [1961], p. 29.

– <sup>9</sup> *Ivi*, p. 20.

– <sup>10</sup> Cfr. Équipe sperimentale di storia 2014.

– <sup>11</sup> “Vogliamo provare a fare un passo in avanti e vederci come un’entità unica che, catturando le

differenze e impiegandole in modo costruttivo, trova una formula il cui risultato è maggiore della somma dei singoli addendi:  $1+1=3$ ” (*Ibid.*).

– <sup>12</sup> Carr 1966 [1961], p. 16.

– <sup>13</sup> White 2006 [1987], pp. 55, 56.

– <sup>14</sup> Bloch 1998 [1949], p. XLV.

– <sup>15</sup> Spengler 2012 [1922], p. 166.

– <sup>16</sup> Bloch 1998 [1949], pp. 22-23.

– <sup>17</sup> Dilthey 1947 [1906], p. 54.

– <sup>18</sup> L’Accademia della Crusca definisce così questo termine, derivato dall’inglese *post-truth*: si tratta cioè di un ‘dopo la verità’ che non ha niente a che fare con la cronologia, ma che sottolinea il superamento della verità fino al punto di determinarne la perdita di importanza. Analizzando le modalità in cui il superamento si concretizza di volta in volta, colpisce la vocazione

profetica che la parola nasconde tra le sue lettere: la post-verità, infatti, spesso finisce per scivolare nella ‘verità dei post’.

– <sup>19</sup> Doisneau / Pennac 2001.

– <sup>20</sup> Mignemi 2017, di cui una versione modificata è in questo stesso fascicolo.

– <sup>21</sup> Scanagatta 2017.

– <sup>22</sup> Sontag 2004 [1977], p. 77.

– <sup>23</sup> *Ivi*, p. 17.

– <sup>24</sup> Thomson 2003

<<https://academic.oup.com/ohr/article-abstract/30/1/23/1489058/Introduction-Sharing-Authority-Oral-History-and?redirectedFrom=PDF>> (07.07.2017).

– <sup>25</sup> Cfr. <<https://wordpress.com/>>

(07.07.2017).

– <sup>26</sup> <<http://time.com/4373937/eritrea-italy/>> (07.07.2017)

– <sup>27</sup> Benjamin 2009 [1936], p. 62.

- Benjamin 2009 [1936]** Walter Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino, Einaudi, 2009, [ed. orig. tedesca 1936].
- Bertella et al. 2017** Paolo Bertella Farnetti / Lorenzo Bertucelli / Alfonso Botti (a cura di), *Public History. Discussioni e pratiche*, Milano/Udine, Mimesis, 2017.
- Bini 2003** Elisabetta Bini, recensione a Adolfo Mignemi, *Lo sguardo e l'immagine, la fotografia come documento storico*, in <<http://www.sissco.it/recensione-annale/adolfo-mignemi-lo-sguardo-e-limmagine-la-fotografia-come-documento-storico-2003/>> (31.01.2017).
- Bloch 1998 [1949]** Marc Bloch, *Apologia della storia o Mestiere di storico*, Torino, Einaudi, 1998 [ed. orig. francese 1949].
- Carr 1966** Edward Carr, *Sei lezioni sulla storia*, Torino, Einaudi, 1966 [ed. orig. americana 1961].
- Cortini / Gruzinski 2017** Letizia Cortini / Serge Gruzinski, *Immagini e storia globale*, in <<https://visionandonellastoria.net/2017/01/16/serge-gruzinski-immagini-e-storia-globale/>> (31.01.2017).
- D'Autilia 2005** Gabriele D'Autilia, *L'indizio e la prova. La storia nella fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 2005.
- Dilthey 1947 [1906]** Wilhelm Dilthey, *Esperienza vissuta e poesia*, Milano, Istituto editoriale italiano, 1947 [ed. orig. tedesca 1906].
- Doisneau / Pennac 2001** Robert Doisneau / Daniel Pennac, *Le Vacanze*, Paris, Bibliothèque de l'image, 2001.
- Équipe sperimentale di storia 2014** *Fuggite sciocchi! Riflessione su ciò che non esiste*, in <[https://torniamoalfonti.files.wordpress.com/2014/05/fuggite-con-intro-13\\_03\\_2014.pdf](https://torniamoalfonti.files.wordpress.com/2014/05/fuggite-con-intro-13_03_2014.pdf)> (07.07.2017).
- Gunther 2012** André Gunther, *La photographie, monument de l'expérience privé*, in <<http://histoirevisuelle.fr/cv/icones/2514>> (31.01.2017).
- Mignemi 2014** Adolfo Mignemi, *Verità e menzogna delle immagini fotografiche nella ricerca storica*, in <<http://www.retefotografia.it/event/mimesis-o-montaggio-verita-e-menzogna-dellimmagine-fotografica/>> (31.01.2017).
- Mignemi 2017** Adolfo Mignemi, *La narrazione e l'uso delle immagini*, in Paolo Bertella Farnetti / Lorenzo Bertucelli / Alfonso Botti (a cura di), *Public History. Discussioni e Pratiche*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2017, pp. 211-223.
- Noiret 2012** Serge Noiret, *Se la fotografia è fonte per la storia, la fotografia digitale è fonte per la Public History ? A proposito di un convegno dell'Istituto Veneto, 4-6 ottobre 2012*, in <<http://dph.hypotheses.org/22>> (31.01.2017).
- Scanagatta 2017** Manfredi Scanagatta, *Public historian. Tra ricerca e azione creativa*, in Paolo Bertella Farnetti / Lorenzo Bertucelli / Alfonso Botti (a cura di), *Public History. Discussioni e Pratiche*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2017, pp. 315-331.
- Sontag 2004 [1977]** Susan Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 2004 [ed. orig. americana 1977].
- Spengler 2012 [1922]** Oswald Spengler, *Il tramonto dell'occidente. Lineamenti di una morfologia della storia mondiale*, Milano, Longanesi, 2012 [ed. orig. tedesca 1922].
- Stefanori 2013** Matteo Stefanori, *Fotografia e storia*, in <[http://www.officinadellastoria.info/magazine/index.php?option=com\\_content&view=article&id=343:fotografia-e-storia&catid=68:fotografia-e-storia](http://www.officinadellastoria.info/magazine/index.php?option=com_content&view=article&id=343:fotografia-e-storia&catid=68:fotografia-e-storia)> (31.01.2017).

- Thomson 2003** Alistair Thomson, *Introduction. Sharing Authority: Oral History and the Collaborative Process*, in "The Oral History Review", vol. 30, n. 1, 2003, pp. 23-26.
- White 2006 [1987]** Hayden White, *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, Roma, Carocci, 2006 [ed. orig. americana 1987].