

Public History e fotografia: una sfida complessa

Abstract

Public History is generated by interactions with the public, while photography implies a relationship with the gaze of the other. This similarity raises important methodological questions for the public historian, regarding the indexical and the narrative aspects of the medium. This essay offers a meditation on the status of photography as a primary source in the current digital turn. In the first part, taking the perspective of visual culture, I propose the notion of critical iconology as a basic instrument for the public historian. In the second part, I refer to Walter Benjamin's radical thinking to discuss the notion of visual montage as a tool of conceptual narration and deconstruction. In the final section I discuss the experience of the Società Italiana per lo Studio della Fotografia (SISF), whose models, methods, and practices can be seen in dialogue to Public History's goal and strategies.

Keywords

CRITICAL ICONOLOGY, HISTORIOGRAPHY, SOCIETÀ ITALIANA PER LO STUDIO DELLA FOTOGRAFIA

La Public History si presenta come campo di riflessione, sperimentazione, innovazione per la ricerca umanistica, in particolare per la ricerca storica, che si avvia a prendere forma conquistando spazio e autonomia nelle università, ma anche nelle biblioteche, nei musei e negli archivi di tutto il mondo, prima di tutto negli Stati Uniti e in diversi paesi anglofoni⁻¹. Da alcuni anni, sotto forme e nomi diversi, la Public History viene introdotta con grande attenzione in territori diversi anche in Europa continentale e in Italia⁻². Confini del campo flessibili, una certa resistenza a definizioni puntuali, la Public History incorpora una serie di pratiche e si sviluppa in contesti eterogenei. Secondo le analisi proposte con anticipo in Italia da Serge

Noiret ⁻³, fare Public History oggi vuol dire pensare e portare la storia fuori dall'Università, favorire l'innesto della storia nell'arena pubblica aprendola ad un confronto con pubblici anche molto diversi tra loro e, per farlo, adoperare sistematicamente i media in un ambiente quotidiano segnato dal contesto digitale ⁻⁴.

Dunque la Public History osserva la storia secondo una riflessione metodologica adeguata, calando la storia stessa e i problemi storici nella complessità delle situazioni pubbliche e sociali, interpretando tutte le possibilità di rappresentazione della ricerca. Scrive Serge Noiret:

—
si tratta infine di investire sulla memoria non soltanto usando le tecniche di conservazione delle fonti della contemporaneità, ma anche costruendole in ambiti virtuali (radio, televisione, fotografia, rete) o 'fisici' (quando si pianificano parchi storici, musei e monumenti commemorativi), che immettono la storia nel quotidiano e introducono nella vita pubblica delle società la ricerca delle loro identità passate ⁻⁵.

—
Lo "storico pubblico" accoglie il metodo – come ha spiegato Manfredi Scanagatta nell'articolo pubblicato in questo stesso numero di "RSF" – eppure non si rinchioda nella parzialità di un metodo, testa competenze e saperi, intreccia prospettive scientifiche e patrimoni di pratiche che formano la sua professione. Il ricercatore propone idee, piani, sintesi, esperienze formative e didattiche, analisi che lo spingono ad attraversare ed esperire consapevolmente il territorio dei media, offrendo risposte, ma anche portando domande, al contesto sociale, usando tutti gli strumenti delle scienze sociali per indagare il presente ⁻⁶.

La Public History si interroga, cercando costantemente e programmaticamente nuovi modi per definirsi. Da una parte vive l'esigenza di consolidare percorsi di studio e prerequisiti professionali, dall'altra interpreta l'obbligo epistemologico di aprirsi all'emergere di idee, soggetti e pratiche diverse tra loro. Ha il suo sguardo proiettato fuori dell'accademia, vive la necessità e l'urgenza di un lavoro collettivo, dove competenze e saperi si parlino tra di loro. Il suo ricercatore dovrà essere in grado di utilizzare più tipologie possibili di fonti per aprirle all'interpretazione consapevole: dal documento d'archivio alle fotografie pubbliche e private, dai documenti audiovisivi ai giornali, dalla radio all'arte visiva, facendo leva sulle tracce sensibili e diverse di un periodo storico in grado di parlare alle intelligenze multiple ed emotive di un pubblico a un tempo lettore, ascoltatore, spettatore, in un sistema di relazione emotiva e cognitiva tra passato e presente. La Public History per sua natura epistemologica è fatta di interazioni con il pubblico, e la fotografia entra in relazione con lo sguardo dell'altro generando interazioni non previste ⁻⁷, aprendo spazi e connessioni che interrogano, in quanto fonte, nuovamente e diversamente il *public historian*.

La fotografia, *medium* e tecnologia fondante per i dispositivi di rappresentazione e riproduzione del reale, si presenta come oggetto scomodo, o quanto meno marginale, sia per la ricerca storica che per la

ricerca delle scienze sociali, almeno lungo tutto il corso del Novecento. Mezzo di comunicazione che parla a pezzi di corpo e dell'immaginazione, immediatamente presenza ubiqua tra spazi pubblici e privati, radicato nell'Occidente moderno dell'archeologia dei media, oggi vive con una nuova centralità i destini del presente digitale ma, indubbiamente, è stato storicamente scavalcato nell'ambito della ricerca sui consumi culturali. 'Testimone' a lungo evaso tanto dalla storiografia tradizionale quanto dalle scienze sociali, in quanto ritenuto soggetto marginale da interrogare, la fotografia è entrata continuamente nel flusso della vita e delle relazioni sociali come una sovrapproduzione densa di senso, rielaborando le forme quotidiane della memoria, stabilendo continui e innumerevoli punti di contatto tra passato e presente, legati evidentemente alla sua natura di artificio trasparente ⁻⁸ e *medium* indiziale ⁻⁹.

Oggetto antropologicamente nuovo dal suo primo apparire, in grado di rideterminare la vita quotidiana e le relazioni sociali, in sostanza di fare la storia ⁻¹⁰, troppo spesso è stato consegnato dalla narrazione storica a fonte decorativa ed accessoria ⁻¹¹, ad un ruolo residuale e ancillare, nonostante i presupposti storiografici che a partire almeno dalle *Annales* si aprono a una concezione pluralistica, aperta e paritetica delle fonti, e interpretando solo negli ultimi anni il ruolo, per l'appunto di fonte: strumento narrativo ed espressivo in grado di farsi carico di risposte e considerazioni poste in prima battuta dal cosiddetto *visual turn*, poi dall'ondata culturale connessa al *digital turn*.

L'onnipresenza e la pressione quantitativa della riproducibilità digitale, il semplice riemergere di un numero sterminato di archivi fotografici del Novecento, di memorie individuali e comunitarie, pubbliche e private, attraverso il setaccio filtrante del Web apre domande irrisolte per i diversi campi scientifici che insistono a turno sulla fonte fotografica ⁻¹², e a un tempo ci riconsegna documenti e storie, immagini perturbanti e narrazioni possibili che ci parlano dell'inconscio dei media e delle tante possibili storie da ricomporre e narrare, anche secondo una prospettiva che si inserisce nel contesto della Public History.

La fotografia in quanto oggetto semioticamente difficile da controllare, ma dalla grande vitalità sociale, tra passato analogico e presente digitale, attraversa e connette campi, saperi, competenze distanti tra loro, interroga sulle partizioni classiche e l'organizzazione tradizionale disciplinare, discute il modello enciclopedico fondato ancora sui presupposti gutenberghiani mettendoli in discussione. Il *medium* fotografico per sua natura apre immediatamente allo sguardo attivo dello spettatore ⁻¹³, connette istantaneamente passato e presente, la sfera razionale con la presa emotiva, ricerca e divulgazione. Se la Public History si disegna come un campo di forze in tensione dialettica costante e in grado di attraversare e superare contesti diversi, la fotografia coagula tali forze e le interroga energicamente essendo ancora oggi un dominio assolutamente aperto, non controllato disciplinarmente ed epistemologicamente.

Dunque la Public History pone fermamente alcuni tra i nodi di politica culturale che in questo paese non sono stati mai risolti, ferma

l'attenzione su una serie di problemi che le istituzioni educative e culturali in Italia hanno storicamente rimosso, anche rispetto alla fotografia, ai linguaggi dell'immagine, alle trasformazioni mediali che ci hanno consegnato alla globalizzazione digitale. Fuori dalla scuola, troppo spesso fuori dall'università, ai margini dell'Istituzione educativa, persino scarsamente riconosciuta dai grandi mezzi di comunicazione di massa, la fotografia ha stentato finanche a vedersi riconosciuto il diritto di firma all'interno dei più venduti quotidiani italiani. La complessità inesauribile dell'immagine fotografica soffre la rigidità dei raggruppamenti disciplinari, l'unico punto di vista del valutatore, le gabbie strutturate dell'Accademia, le riviste inserite in aree scientifiche circoscritte e puntualmente delimitate. L'opportunità di una prospettiva transdisciplinare innesta quasi naturalmente la Public History nel territorio del fotografico, spinge al montaggio del ricercatore attraverso e con diversi linguaggi mediali, mette in relazione aperta e corrispondente culture, professioni e pratiche molto differenti tra loro facendole emergere in un territorio consapevolmente pubblico e ampiamente partecipato dove il *medium* diventa *focus* dal quale sprigionare operazioni collettive e connettive di memoria culturale.

In Italia, anche da parte del mondo accademico, la fotografia ha ricevuto attenzione con evidente ritardo storico. Oggi, le occasioni di ricerca e attenzione scientifica provengono dalle più diverse aree disciplinari – le scienze sociali, la storia, la storia dell'arte, i *media* e *visual studies*, il cinema – trovando un punto di riferimento e un nodo di connessione che fuoriesce dal territorio universitario intercettando culture, professioni e pratiche molto distanti tra loro, nella rete costituita dalla Società Italiana per lo Studio della Fotografia (SISF) nel 2006. Sicuramente il convegno organizzato dall'Istituto Luce in collaborazione con la SISF, con l'International Federation for Public History e la nascente Associazione Italiana di Public History nel dicembre 2016⁻¹⁴ si è presentato come un'occasione importante di apertura e dissodamento. In tale contesto credo sia prioritario interrogarsi sulla specificità del *medium*, acquisire una consapevolezza di base che travalica la prospettiva di ricerca, ma diventa fondante per confrontarsi sulla cassetta degli attrezzi di base del ricercatore. Da una parte, dunque, la peculiarità del *medium*⁻¹⁵: il 'limite' del frammento visivo, la 'smaterializzazione' del reale, lo 'spostamento' da un contesto all'altro. Dall'altra l'instabilità della fotografia: la natura mutante, la sua 'mediazione' continua, opacità e trasparenza continuamente rinegoziate con la trasformazione tecnologica⁻¹⁶, la capacità di stabilire una dialettica tra il passato e il presente, infine, come ha messo in evidenza Francesco Faeta, la sua natura densa, silenziosa, negoziale, aperta⁻¹⁷.

La "dialettica ferma" dell'immagine fotografica presa in analisi da Benjamin⁻¹⁸ apre nuovamente questioni irrisolte ma richiede lo studio e l'interpretazione del *medium* tra analogico e digitale, dei diversi contesti abitati e attraversati, in una dimensione culturale e quindi "costruita, socialmente e tecnicamente determinata, storicamente

variabile”⁻¹⁹. L’immagine, nello specifico la fotografia, interroga il ricercatore – anche il *public historian* – implicando l’uso di metodi e grammatiche critiche in grado di confrontarsi tanto con l’aspetto indiziario del *medium* – sia esso filtrato dall’oggettualità analogica che smaterializzato definitivamente in un contesto digitale – quanto con l’aspetto metodologico e narrativo, quando la transizione al digitale obbliga almeno una riflessione euristica sui suoi connotati di fonte primaria.

In questo articolo dunque si vuole ripartire dalla natura difficilmente controllabile di un *medium* che ha vissuto straordinarie metamorfosi, smaterializzandosi nel presente digitale. Nella prima parte, recuperando un approccio culturologico e visuale, si propone una sorta di iconologia critica che ragiona sulla specificità del *medium* e sulla sua imprevedibilità semiotica a partire da tre concetti genealogicamente e coerentemente applicabili all’evoluzione dall’analogico al digitale – appunto i concetti di ‘limite’, di ‘smaterializzazione’ e di ‘spostamento’⁻²⁰.

Nella seconda parte, recuperando l’instabilità aperta della fotografia, la natura mutante e immaginale, la capacità di stabilire una dialettica tra il passato e il presente, si attinge alla radicalità del lavoro di Walter Benjamin per mettere in discussione il metodo e adoperare la fotografia direttamente come strumento di narrazione e rielaborazione concettuale, individuando nel montaggio visivo la possibilità di una costruzione non univoca, non cronologica e non teleologica della storia. Quindi adoperando Benjamin per porsi in una prospettiva dichiaratamente da Public History.

La terza e ultima parte, infine, porta una rapida esemplificazione relativa all’esperienza della SISF che richiama, nel modello e nell’esperienza formativa, l’operato della Public History.

Tre strumenti per una fonte mediale

Parziale per sua natura, la fotografia rappresenta un vero e proprio atto di “decostruzione visuale”⁻²¹, come invenzione dell’immaginario e allo stesso tempo apparente conferma di esistenza, assenza onnipresente e incertezza del possibile. Come qualsiasi *medium*, o come qualsiasi fonte, nessuna possibilità di presentarsi esaustiva, la fotografia, sia essa prodotta e riprodotta, distribuita, consumata in un contesto analogico o digitale, va interrogata adeguatamente, ricondotta in ogni caso ad un contesto storico e culturale più ampio in grado di usare elementi di interpretazione e connessione che parlano tutta l’eterogenea ricchezza dei saperi, e delle relazioni tra saperi, che insistono a vario titolo su di essa.

Limite

Julio Cortázar e Italo Calvino sviluppano intorno a un genere letterario minore – il racconto breve – un modo di procedere che intanto concilia lo sguardo del critico con le mani dell’autore, e in sostanza procede per selezione, per esclusione, porzione, delimitazione, a partire dal concetto

di limite⁻²². Probabilmente la fotografia, è mezzo di comunicazione intorno al quale è più semplice ragionare a partire dal limite, per differenza, per sottrazione, per assenza. In definitiva per larghe zone di silenzio. Intorno al vuoto che genera sempre significati inattesi. È un valore differenziale che si può tessere sul filo pausa-silenzio e giocare sul territorio di un contesto storico culturale.

Limite come porzione, selezione, esclusione, determinato dall'interazione macchina *medium* e occhio del fotografo, e sul quale si sofferma lo sguardo dello spettatore. Il fuori campo ci riporta al funzionamento base dell'immagine fotografica: un'immagine bordata, un rettangolo delimitato ai suoi quattro lati, dal mirino della reflex al formato del banco ottico che attraversano il Novecento, fino al display dello smartphone. L'esibizione fotografica comporta sempre un nascondimento, l'immagine sarà sempre un frammento che rimanda oltre se stesso. Si evoca quindi un procedimento complessivo che funziona per sottrazione e matura anche nelle trasformazioni e negli aggiornamenti dell'inconscio tecnologico che arrivano fino al presente.

Il limite fotografico incornicia una parte del reale e la espone, mette in forma il dettaglio. Il frammento visivo storicamente entra in scena nella metropoli ottocentesca, l'immagine tecnica diventa presenza quotidiana, il particolare anonimo che la scansione foto-grafica mette in rilievo diventa presenza nuova e scandalosa, l'occhio dello scrittore si spinge a inquadrare i dettagli della realtà, fissa piccole cose e le fa esplodere. Il tema di un buon racconto – spiega Cortázar – è sempre eccezionale, che non vuol dire fuori del comune. Anzi, magari attinge al perfettamente triviale e quotidiano. “Un racconto è significativo quando spezza i propri confini con quell'esplosione di energia spirituale che illumina bruscamente qualcosa che va molto oltre il piccolo e talvolta miserabile aneddoto che racconta”⁻²³.

Il racconto fa vedere, intensamente, come la fotografia. Lo sguardo esercita e libera l'occhio sui particolari, concentrandosi sul frammento che rappresenta il transitorio e il contingente che offre senso al generale. È il contingente di Baudelaire che è anche eterno della modernità. E' l'osservazione micrologica di Walter Benjamin che riscontra “nell'analisi del piccolo momento particolare il cristallo dell'accadere totale”⁻²⁴. È il racconto che nel migliore dei casi contiene, a volte senza che l'autore ne abbia coscienza, “quella favolosa apertura dal piccolo verso il grande, dall'individuale e circoscritto all'essenza stessa della condizione umana”⁻²⁵.

Anche Italo Calvino si interessa di fotografia, affrontandola sia con la narrazione che con la scrittura saggistica. L'«esattezza» è uno degli argomenti delle sue *Lezioni americane*. L'esattezza è associata alla predilezione per le *short stories*, alla fedeltà “all'idea di limite”⁻²⁶. *Exactitude* per Calvino, ma non è difficile estenderlo alla sua modalità di procedere nella scrittura. Oscillando tra una storia e le possibili infinite storie che restano escluse, Calvino adopera un metodo che è affine alla sensibilità di Cortázar:

—
cerco di limitare il campo di quel che devo dire, poi a dividerlo in campi ancor più limitati, poi a suddividerli ancora, e così via. E allora mi prende un'altra vertigine, quella del dettaglio del dettaglio del dettaglio, vengo risucchiato dall'infinitesimo, dall'infinitamente piccolo, come prima mi disperdevo nell'infinitamente vasto [...] **-27**

—
L'estasi del particolare in Calvino vive una singolare sintonia con le ipotesi dello scrittore argentino. Il particolare si fa vertigine, l'intento è "di dissolvere e rovesciare l'estensione dell'infinito nella densità dell'infinitesimo" **-28**.

Smaterializzazione

Nella sua lunga genealogia, la fotografia è a lungo, e prima di tutto, un'idea che vive una lunghissima gestazione nel tempo: il desiderio di fermare per sempre il fantasma del reale sembra rincorrere la data convenzionale e spartiacque del 1839 **-29**. È poi nella metropoli industriale che si diffonde, piattaforma essenziale dello sviluppo della comunicazione visiva mediata, che esonera l'artista dalla referenzialità del reale ed entra fin dal suo primo annuncio in relazione con arti, scienze, letteratura, economia e mercato dei consumi. Questa stessa fotografia rapidamente si fa oggetto di riflessioni previsionali che traducono prima del tempo l'essenza della civiltà dell'immagine che attraverserà il Novecento per insediarsi digitalmente nel contesto del Web **-30**.

La riflessione del fisiologo Oliver Wendell Holmes più volte riproposta, rimane ancora oggi centrale. Il suo sguardo, come quello di Baudelaire sull'altra sponda dell'Atlantico per altro, si innesta su un osservatorio privilegiato: nella sua analisi, luoghi, cose e persone assumono essenza pellicolare, diventano immagine in una fase che è quella dell'esordio industriale del *medium*. La superficie fotografica ha vita autonoma ed eterna, tradotta dalla tecnologia a matrice riproducibile negativo-positivo. La fotografia apre un tempo in cui l'immagine diventa essenziale più delle cose stesse.

—
D'ora innanzi la forma divorzia dalla materia. Difatti la materia come oggetto visibile non servirà più, tranne in quanto stampo sul quale la forma viene modellata. Dateci qualche negativo di una cosa che vale la pena vedere, presa da punti di vista differenti: è tutto ciò che ci serve... C'è solo un Colosseo o un Pantheon; ma quanti milioni di potenziali negativi hanno emanato – campioni di miliardi di immagini – da quando sono stati costruiti! La materia in grandi masse è sempre statica e costosa; la forma è economica e trasportabile **-31**.

—
L'immagine è autosufficiente e incide sulla realtà. La smaterializzazione riproducibile, dalla infinità di stampe positive alla riproducibilità illimitata della rete digitale, alimenta e nutre l'immaginario. Grandezza e singolarità del Colosseo si dissolvono di fronte ai poteri del simulacro.

Il mondo si libera della materia, “statica e costosa”, per vivere di forma, “economica e trasportabile”. “L’immagine resta – scrive ancora Holmes –, l’originale svanisce”. Rispetto alle analisi sociologiche e filosofiche degli anni Ottanta, qui è l’aspetto pedagogico e semiotico che va evidenziato: l’immagine fotografica del Colosseo non è mai il Colosseo stesso. La qualità della smaterializzazione per André Gunthert – lui scrive di “fluidità” – caratterizza il salto della fotografia digitale. La “fluidità digitale”, con la conversione dell’informazione visiva in dati archiviabili, modificabili e comunicabili, emancipa l’immagine dal suo supporto materiale e sviluppa consapevolezza nel consumatore: “dalla versatilità della fotografia al declino dei monopoli economici, passando per le sue applicazioni nella telefonia mobile, tutte le fratture provocate dal supporto digitale possono essere spiegate da questo attributo. Se esso favorisce la moltiplicazione delle immagini, ne aumenta ulteriormente la visibilità, facendole beneficiare di tutte le circolazioni permesse dallo *status* digitale” –³².

L’ubiquità onnipresente della fotografia digitale si traduce già con Holmes nelle sue implicazioni di densità reale, nella sua forma di autonomia promozionale da contestualizzare e interpretare – abbondantemente prima di Photoshop –, come nei termini di determinazione e rielaborazione del reale iscritto nel virtuale dell’immagine stessa.

Spostamento

La fotografia realizza uno scarto che è un’invenzione nel momento in cui si risemantizza in un nuovo spazio-tempo d’uso. Una volta scissa la materia dalla forma, l’immagine dalle cose, il frammento fotografico entra in scena modificando la percezione ordinaria della realtà, diventa presenza quotidiana trasportabile nella civiltà industriale, poi nei flussi del Web. L’esperienza indiziale che fonde sguardo e inconsapevolezza tecnologica si fa rapidamente territorio d’avanguardie: la fotografia è il *readymade* –³³ e il *readymade* è la fotografia, operazione mentale consapevole, dislocazione e spostamento, corpo e macchina a un tempo, processo che reinventa il quotidiano –³⁴. La fotografia incarna la filosofia del *bricolage*, nel contenuto e nella forma, molto prima dell’avvento digitale, la costruzione di mondi possibili attraverso materiali ai quali si attribuiscono funzioni non previste. La fotografia per sua natura decontestualizza e riposiziona, taglia e ricompono, incornicia ed espone, isola e sposta in un nuovo luogo di fruizione.

Il lavoro concettuale di Duchamp trova materializzazione fotografica negli “oggetti d’affezione” di Man Ray. Le provocazioni mentali dell’uno si materializzano nell’occhio macchina dell’altro. Si compendiano come il negativo e il positivo: dalla camera oscura viene fuori la rivelazione luminosa. La ruota della bicicletta viene sottratta al telaio, posta su di un piedistallo, inserita in un contesto museale: passa da una cornice all’altra, subisce un radicale ‘spostamento’. I fotomontaggi Dada esemplificano il *bricolage* e lo spostamento di frammenti fotografici da un contesto all’altro, come del resto la pratica della cartolina

artigianalmente fotomontata di inizio secolo, o anche il viaggio fisico della stessa da un luogo materiale all'altro. Pur essendo mezzo dirompente nell'utilizzo delle Avanguardie artistiche, oggetto della sperimentazione avanzata di Dadaisti, Futuristi e Surrealisti, la fotografia attraversa il Novecento stabilendo numerosi punti di contatto con i mezzi di comunicazione generalisti, la sua vita, naturalmente pubblicitaria è parte dello statuto 'fluttuante' dell'immagine fissa che si ridefinisce, assecondando continui spostamenti secondo il formato, il supporto e, di più, il contesto di esposizione⁻³⁵, la cornice d'uso, alla maniera dei *readymades* duchampiani, appunto intensamente condizionati da un'ideologia fotografica.

Taglia, cuci, incolla, da un mondo all'altro, da un *medium* all'altro, da un contesto all'altro, dallo spazio tempo di produzione, allo spazio tempo di consumo e ritorno. La fotografia assume nuova vita, circola autonomamente nelle reti telematiche, dando spazio a un consumo produttivo dello sguardo, ritorna all'interazione e alla fruizione a un tempo personale e collettiva di Internet, rigiocando tutta l'energia del suo statuto ambiguo sulla frontiera digitale⁻³⁶. Lo sguardo fotografico si 'rimedia' nel nuovo ambiente tecnologico e sociale, si fa sempre più fruizione individuale e interattiva, navigazione pendolare dello sguardo, costruzione e rielaborazione della vista. E che la fotografia sia patrimonio genetico, sapere e struttura dei nuovi media lo si legge ancora nella sua storia. Già Holmes rintraccia lo spazio di un consumo produttivo, il piacere di giocare, illimitatamente e interattivamente con archivi consistenti di immagini, con una navigazione virtuale delle immagini. La mutazione dell'agire fotografico da meccanico a elettronico, il suo farsi parte integrante dei mondi del video e delle reti informatiche non è un perfezionamento di un linguaggio della cultura di massa industriale, è nuova espressione dei bisogni di visibilità e comunicazione individuale della civiltà post-industriale. La mobilità e la penetrabilità interstiziale e ordinaria negli spazi di vita, fa del *medium* 'silenzioso' un ambiente nell'ambiente che slegato dai supporti materiali – attraverso i margini – entra nelle storie personali. È intorno al *punctum*⁻³⁷, sensibilità e dettaglio che si congiungono, che si concentra il ricercatore nella possibilità di compensare, costruire, immaginare, producendo e innestando la sua analisi su un percorso di conoscenza. L'intensità del parlare ai sensi singolarmente può determinare spostamento, amplifica l'emotività, rigioca i contesti nel silenzio, ristrutturata lo spazio in risonanze, stabilisce una dimensione relazionale intensa, che è sostanza e dimensione indispensabile della conoscenza e che permette di coniugare le intelligenze multiple dell'apprendere con le sfere molteplici e potenti della comunicazione.

Lo sguardo, e il montaggio, del ricercatore

Walter Benjamin può utilmente offrire riferimento e metodo, per avvicinarsi al *medium* fotografico, in un contesto storicamente già multimediale dei primi decenni del Novecento, dove l'immagine fissa

riproducibile tecnicamente entra in relazione dinamica almeno con cinema, carta stampata e radiofonia.

Prima della *Tesi di filosofia della storia*, il suo ultimo testo scritto nel 1940, Benjamin esplora e pratica sperimentalmente un metodo di ricerca storica nell'opera incompiuta *Parigi, capitale del XIX secolo* (1927-1940): una lunga sequenza di frammenti giustapposti, un assemblaggio di materiali eterogenei, una sorta di macchina aperta e complessa per alcuni versi accostabile – anche per la stesura coeva – a *Mnemosyne* di Aby Warburg ⁻³⁸. L'accostamento surrealista, “il montaggio a scatti” di citazioni e pensieri costituisce appunto un metodo, una tecnica di raccolta, la possibilità di organizzare ed esporre il materiale. La forma complessa, stratificata e plurivoca traduce un connubio stringente tra metodo d'indagine, composizione, ricezione desiderata e azione politica e deriva dall'obiettivo programmatico: perseguire il “risveglio” ⁻³⁹.

Le domande, gli argomenti e il metodo di Benjamin, nel tempo della riproducibilità digitale, ci spingono a ricostruire la storia della cultura secondo una dimensione espressiva e documentale eminentemente visiva – assecondando così una prospettiva da Public History – e costituiscono un punto di riferimento preciso per la fondazione del campo di ricerca che innesta teoria e storia dei *media* sulla storia culturale ⁻⁴⁰. Dunque il montaggio di materiali eterogenei è programmaticamente orientato a tale fine ⁻⁴¹. “Assumere il principio del montaggio” consente di “passare al contropelo la storia”, di ridiscutere le narrazioni pre-determinate gerarchicamente, ed elaborare con gli stessi o diversi elementi, una storia altra che moltiplica le narrazioni. Ad emergerne sono costellazioni nuove di senso, relazioni tra cose, immagini, frammenti noti quanto dimenticati, in cui anche quelli conosciuti sono ricontestualizzati e risignificati. Il *continuum* della storia viene spezzato, al suo interno vengono aperti varchi, politicamente al presente. Le parti – il limite fotografico – possono venire incontro all'osservatore, al lettore, che le scopre esattamente come segni della discontinuità dello spazio che corrisponde a quella del tempo. I frammenti sono oggetti ridotti in pezzi, ma tali pezzi attendono di essere recuperati e risvegliati.

Gli occhi di Benjamin sono parte dello sconvolgimento percettivo metropolitano della prima parte del Novecento, quando Fascismo e Nazismo segnano le sorti dell'Europa. Oscillano tra lo sguardo ‘panoramico’ (grandangolare) posato sullo spettacolo quotidiano di una folla indistinta e in movimento sulle strade metropolitane e lo sguardo ‘ravvicinato’ (teleobiettivo) della macchina che rivela punti di vista inediti, inquadrature e dettagli che oltrepassano la visione prospettica a favore delle possibilità che corrispondono a lunghezze focali e angoli di ripresa infiniti.

Ai bordi media-visivi dell'esperienza di Benjamin, la litografia e il cinematografo. Tra loro diorami, panorami, stereografie e fotografie: dispositivi tecnologici e visuali destinati a modificare le strutture e le modalità dell'esperienza e della conoscenza. Tecnologie e dispositivi cognitivi ai quali Benjamin presta grande attenzione. Il suo sguardo

difatti, assumendo quello del *medium*, scardina le regole della tradizione accademica, la prospettiva naturalista viene spapolata dalla fotografia. Il suo *flâneur* adopera la protesi mediale, un occhio macchina dalla percezione pluridimensionale, dilatata, tattile, discontinua, allo stesso tempo consapevolezza umana e inconscio tecnologico ⁻⁴², che offre saperi laterali e dimensioni che vanno oltre la superficie, recuperando alle cose la plasticità tridimensionale. È lo stesso filosofo a chiarire l'“aspetto pedagogico di questo progetto: ‘Educare in noi il *medium* creatore di immagini allo sguardo stereoscopico e dimensionale nella profondità delle ombre della storia” ⁻⁴³.

Se la macchina cine-fotografica è al centro della riflessione in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, nei *Passages* la stessa diventa lente e diaframma per il ricercatore, protesi della carne, sguardo laterale e ‘poroso’ (Benjamin scrive “porosa”) sulla molteplicità della metropoli, apertura alla registrazione della differenza, consente di esplorare in maniera impensata l'universo reale, il mondo, traduce un nuovo modo di esperire, e ripensare, la realtà. Il nuovo modo di percepire la realtà deve diventare metodo e ricerca, *shock* esperienziale accostato non a caso all'opera d'arte d'avanguardia, “straordinaria operazione intermediale costantemente scandita dallo sdoppiamento riflessivo di un'immagine sottratta a ogni effetto di fascinazione auratica” ⁻⁴⁴.

Attraversando il montaggio visivo e spaziale del tempo, il lettore immerso nella “costellazione” interminata e incontrollabile di Benjamin si perde nella qualità e nella densità del frammento e della scrittura, si immerge e ricostruisce immagini, sceglie e monta accostando e rimanando per associazioni, in un procedimento noto e particolarmente frequentato da Aby Warburg. In definitiva *Parigi, capitale del XIX secolo* risponde all'insoddisfazione di Benjamin per la forma libro, mette in crisi il concetto stesso di ‘opera’, i suoi requisiti di unità, linearità, autonomia. La critica al progresso lineare e l'immagine della costellazione, chiaramente presente in diversi passaggi del progetto sono sviluppate e sintetizzate dal filosofo tedesco nelle *Tesi di filosofia della storia*. La proposta è quella di un modello non “causale”, non gerarchico, né sequenziale. Il “balzo della tigre” passa attraverso la natura dialettica del cinematografo – il montaggio.

—

Lo storicismo si accontenta di stabilire un nesso causale fra momenti diversi della storia. Ma nessun fatto, perché causa, è già perciò storico. Lo diventerà solo dopo, in maniera postumamente, in seguito a fatti che possono esserne divisi da millenni. Lo storico che muove da questa constatazione cessa di lasciarsi scorrere fra le dita la successione dei fatti come un rosario. Coglie la costellazione in cui la sua propria epoca è entrata con un'epoca anteriore affatto determinata. E fonda così un concetto del presente come del ‘tempo attuale’, in cui sono sparse schegge di quello messianico ⁻⁴⁵.

—

L'esperienza della Società Italiana per lo Studio della Fotografia

Abbandonando la narrazione del colpo d'occhio unico, le fotografie sono in grado di connettere sfondo e dettaglio in maniera multifocale. La fotografia fende per sua natura qualsiasi genere. Il limite prende forma, come ha rivelato Duchamp, nella cornice d'uso, nel contesto d'esposizione, in uno spazio sociale e culturale determinato, e nel montaggio visuale e consapevole del ricercatore può recuperare saperi laterali e nuove possibilità di articolare il pensiero anche in un contesto di Public History.

In un contesto sociale definitivamente invaso dalle immagini fotografiche, dove i ricordi personali e collettivi prendono corpo anche in progetti condivisi, digitali, partecipati, è il ricercatore a proporre una nuova narrazione attraverso la decontestualizzazione e la ricontestualizzazione, l'invenzione, l'accumulazione e la differenza dei differenti sguardi fotografici, a suggerire la possibilità di montare una fotografia accanto ad un'altra, secondo lenti, obiettivi, formati e impaginazioni completamente differenti, come in un fotomontaggio che, per differenza, genera differenze. Da rendere marcatamente, medialmente, fotograficamente. Alla discontinuità del frammento, che sia tattile o completamente immateriale, analogico o digitale, il montaggio recupera ulteriori saperi laterali e una plasticità tridimensionale, per offrire un nuovo modo di esperire, e ripensare, la storia.

La figura professionale del ricercatore o *public historian* dovrà sempre più dotarsi di strumenti conoscitivi per lavorare 'con' le fotografie e 'sulle' fotografie. Ma dove recuperare questa formazione? I numerosi autori che hanno scritto di Public History, al di qua e al di là dell'oceano, fra gli anni Settanta e il 2017, sono tutti concordi nel definire il campo di azione e di saperi che è stato collocato fuori dalle aule accademiche e che ora si affaccia nelle stesse, avanzando pretese di rinnovamento. Con un movimento contrario a quelli che sono stati gli studi sulla fotografia, che negli anni Settanta conquistavano spazi istituzionali e accademici (fra Stati Uniti ed Europa, più tardivamente in Italia) proprio per recuperare la distanza fra un uso pubblico della fotografia poco qualificato e un modo di considerare la fonte con gli strumenti qualificanti degli storici, degli antropologi, dei sociologi, dei mediologi. Una mediazione possibile, potrebbe essere data da un punto d'intersezione fra questi due estremi. Poli che sono stati interpretati da undici anni di storia associativa della SISF in una prospettiva che, dal 2006, mette in relazione forte l'immagine fotografica e quelle che ora emergono come le istanze della Public History nel momento in cui incontrano le potenzialità della rete e della dimensione digitale.

La SISF è una rete di ricercatori italiani interessati allo studio della fotografia che mette insieme aree disciplinari diverse tra loro insistendo principalmente sul mondo dell'Università e delle Accademie di Belle Arti, ma per altro accogliendo e mettendo in connessione dialettica ambiti e pratiche professionali molto differenti, dai conservatori ai curatori museali, dagli archivisti ai fotografi: in sé, tale rete interdisciplinare si

traduce in una dichiarazione di programma⁻⁴⁶. L'associazione si presenta come una comunità aperta e in apprendimento, un *network* di confronto che in prospettiva ambisce ad un approccio al *medium*, e alle sue storie, transdisciplinare. Il tessuto connettivo che si è venuto sviluppando è obiettivo ed elemento identitario della stessa rete.

C'è una scommessa formativa che ha segnato l'impegno della SISF negli ultimi tre anni che vale recuperare al contesto di discussione. Con l'esperienza di formazione della Summer School tenuta a Pieve Tesino nel luglio 2015, 2016 e 2017⁻⁴⁷ l'associazione ha voluto aprire e sperimentare uno spazio di formazione trasversale e interdisciplinare, mettendo insieme competenze e saperi che insistono sulla fotografia al crocevia tra pratica, cultura e professioni. Il progetto di formazione, coinvolgendo figure di docenti che appartengono a mondi professionali anche molto differenti tra loro – appartenenti in larga parte al *network* SISF –, ha proposto un'opportunità nuova e sperimentale nello scenario formativo italiano. Al centro l'archivio, la mostra, il libro secondo una prospettiva e una declinazione fotografica dove la storia è solo uno degli strumenti di articolazione del progetto. Ma dove il pensiero visivo diventa una possibilità altra di articolare la formazione e la prospettiva di apprendimento e di ricerca.

Con questa esperienza la Società ha provato a rispondere a una domanda di formazione culturale e sociale importante e, in maniera del tutto sperimentale e inedita, alla profonda crisi delle istituzioni formative proponendo una pratica fuori dai canoni tradizionali, fuori dalle università, fuori dalle accademie di belle arti, fuori dalle scuole professionali, fuori dai festival di fotografia e dai convegni universitari, innestando l'una sull'altra "culture", "professioni", "pratiche".

Dunque poco meno di trenta iscritti selezionati tra una cinquantina di domande, secondo *curricula* eterogenei tra loro per provenienza geografica e culturale, per differenza biografica e anagrafica, tra i ventidue e i sessanta anni circa, comunque ad alta motivazione, provenienti dagli archivi della città e dalle scuole professionali di fotografia, dai corsi di laurea di storia dell'arte o di lettere e dalle accademie o, in alcuni casi, dottorandi di ricerca. Dall'altra parte un gruppo di docenti molto diversi tra loro, rappresentanti di altrettanti mondi fotografici, di culture e pratiche distanti. La settimana di formazione nel corso dei tre anni è stata intensa e immersiva, con un confronto a tutto campo che ha posto gli stessi docenti in una disposizione all'apprendimento reciproco. La Summer School, come qualsiasi esperienza di formazione intensiva e straordinaria, presenta caratteristiche interessanti e replicabili. E però credo costituisca una possibilità interessante, di confrontarsi con l'immagine fotografica secondo profondità di campo e alta definizione, in una prospettiva che si innesta nel solco della Public History.

Fotografia e storia collocati in un'arena frequentata da pubblici molto diversi, al centro il *medium* con le sue storie, uno sguardo essenzialmente proiettato fuori dell'accademia che mette in gioco la necessità, l'urgenza, ma anche tutta la ricchezza di un lavoro collettivo

dove competenze e saperi dialoghino tra loro. Un utente coinvolto a più livelli, che interagisce apertamente con un *medium* complesso, generando un processo di apprendimento non previsto, condiviso, pronto a ritornare utile in contesti sociali e professionali diversi tra loro. Questa esperienza segnala l'urgenza, e la possibilità, di ricentrare i processi di conoscenza intorno alla fotografia come aggancio esperienziale, generando un'ipotesi di ricerca e di formazione per l'università italiana, anche in termini di contenuti, distante dal passato del Novecento. Una scommessa che si basa, sia nel metodo che nei contenuti, su un *cross-over* culturale rifondante sia l'offerta che la destinazione della stessa. Non è esclusivamente l'accademia ad accentrare il ruolo formativo, ma il dialogo, l'intreccio, lo scambio, nel traghettare la storia e la cultura fotografica verso pubblici diversi coinvolgendoli nelle pratiche e nei progetti formativi.

—
Note

Parte di questo testo è apparsa in Fiorentino 2017.

- **1** Per una essenziale bibliografia di riferimento sulla Public History, cfr. Ashton / Kean 2009; Cauvin 2016; De Groot 2016; Gardner / LaPaglia 2006; Kean / Martin 2013; Noiret 2009, 2011; Noiret / Tebeau, 2018.
 — **2** Si veda almeno il numero monografico della rivista "Memoria e ricerca" dedicato alla Public History nel 2011 (Noiret 2011) e i recentissimi contributi di Bertella Farnetti *et al.*, 2017; Ridolfi 2017.
 — **3** Serge Noiret è componente del Direttivo della Società Italiana per lo Studio della Fotografia e infaticabile promotore della Public History in Italia e nel mondo in quanto Presidente della International Federation for Public History e Presidente dell'Associazione Italiana di Public History.
 — **4** Noiret 2009, pp. 275-279.
 — **5** *Ibid.*

- **6** *Ivi*, p. 279.
 — **7** Barthes 1980.
 — **8** Bolter / Grusin 2002 [1999].
 — **9** Barthes 1980.
 — **10** Benjamin 1966 [1936].
 — **11** Sul rapporto fotografia e storia, cfr. almeno Bini 2005; Di chi è la storia 2015; Del Grande / Stroili, 2015; Delage 2007.
 — **12** Cfr. Goti / Lusini 2001; Serena 2010; Caraffa / Serena 2012.
 — **13** Barthes 1980.
 — **14** Il convegno "Se una foto è buona, racconta molte storie. Incontro tra fotografia e Public History", organizzato dall'Istituto Luce in collaborazione con la Società Italiana per lo Studio della Fotografia, con l'International Federation for Public History e con l'Associazione Italiana di Public History, si è tenuto l'1-2 dicembre 2016 presso il teatro dei Dioscuri a Roma.
 — **15** Baetens *et al.*, 2008; Helkins 2006.
 — **16** Bolter / Grusin 2012.
 — **17** Faeta 2015.

- **18** Tomassini 2012.
 — **19** Pinotti / Somaini 2009, p. 27.
 — **20** Fiorentino 2008.
 — **21** Batchen 1997.
 — **22** Cortázar 1994 [1962]; Calvino 1988. Per un confronto con prospettive di analisi affini si veda Dubois 1990.
 — **23** Cortázar 1994 [1962], p. 1315.
 — **24** Benjamin 2000 [1982].
 — **25** Cortázar 1994 [1962], p. 1319.
 — **26** Calvino 1988, p. 67.
 — **27** *Ivi*, pp. 67-68.
 — **28** *Ibid.*
 — **29** Bazin 1958; Batchen 1997; Debray 1992.
 — **30** Abruzzese 1995.
 — **31** Fiorentino 2014, p. 58.
 — **32** Gunthert 2016 [2015], p. 17.
 — **33** Krauss 1996 [1990].
 — **34** de Certeau 1980.
 — **35** Ortoleva 1983; Quintavalle 1983.
 — **36** Heiferman 2012; Fontcuberta 2010; Gunthert 2016.
 — **37** Barthes 1980.
 — **38** Didi-Huberman 2002.

- **39** Benjamin 2000 [1982], pp. 510-511.
- **40** Benjamin 2012. Cfr. Fiorentino 2014.
- **41** Cfr. Carmagnola 2007; Somaini 2011.
- **42** Vaccari 1979.
- **43** Benjamin 2000 [1982], p. 511.
- **44** Montani 2007, pp. 90-91.
- **45** Benjamin 1962 [1940], p. 86.
- **46** Il nucleo degli iscritti, costituito in prevalenza iniziale da conservatori e storici dell'arte, si è progressivamente allargato inglobando nuove competenze, nuovi soggetti professionali, nuovi contenuti disciplinari, come testimoniano anche le esperienze di natura diversa organizzate in collaborazione a turno con diverse Università italiane, con l'ISIA di Urbino, con il MIBACT, o con istituzioni riconosciute in Italia come punti di riferimento nella cultura fotografica: dal museo di Cinisello Balsamo all'Istituto Centrale per la Grafica, dall'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione alle Civiche Raccolte Fotografiche dei Musei del Castello Sforzesco, dall'Istituto Luce in ultimo fino all'Associazione Italiana di Public History.
- **47** La Summer School è stata realizzata in collaborazione con il Centro Studi Alpino dell'Università della Tuscia, l'Università della Tuscia, l'Università di Bologna, l'Università di Firenze e l'ISIA di Urbino.

- Abruzzese 1995** Alberto Abruzzese, *Lo splendore della tv. Origini e destino del linguaggio audiovisivo*, Genova, Costa & Nolan, 1995.
- Ashton / Kean 2009** Paul Ashton / Hilda Kean, *People and Their Pasts. Public History Today*, New York, Palgrave Macmillan, 2009.
- Azoulay 2007** Ariella Azoulay, *Atto di stato. Palestina-Israele, 1967-2007. Storia fotografica dell'occupazione*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.
- Baetens et al. 2008** Jan Baetens / Isabella Pezzini / Isabelle Van Gelder (a cura di), *Sémiotique et Photographie/Semiotics and Photography, "Rs/Si"*, vol. 28, nn. 1-2, Association canadienne de sémiotique/Canadian Semiotic Association, 2008.
- Barthes 1980** Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Seuil, 1980; trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980.
- Batchen 1997** Geoffrey Batchen, *Burning with Desire. The Conception of Photography*, Cambridge-London, The MIT Press, 1997.
- Bazin 1958** André Bazin, *Qu'est-ce le cinéma*, Paris, Editions du Cerf, 1958.
- Benjamin 1962 [1940]** Walter Benjamin, *Tesi sulla filosofia della storia*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 75-86 [ed. orig. tedesca 1940].
- Benjamin 1966 [1936]** Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, pp. 17-56. [ed. orig. tedesca 1936].
- Benjamin 2000 [1982]** Walter Benjamin, *I «passages» di Parigi*, Torino, Einaudi, 2000 [ed. orig. tedesca 1982].
- Benjamin 2012** Walter Benjamin, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Torino, Einaudi, 2012.
- Bertella Farnetti et al. 2017** Paolo Bertella Farnetti / Lorenzo Bertucelli / Alfonso Botti (a cura di), *Public History Discussioni e pratiche*, Milano, Mimesis, 2017.

Bibliografia

- Bolter / Grusin 2002 [1999]** Jay Bolter / Richard Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini e Associati [ed. orig americana 1999].
- Calvino 1988** Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei progetti per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988.
- Caraffa / Serena 2012** Costanza Caraffa / Tiziana Serena (a cura di), *Archivi fotografici. Spazi del sapere, luoghi della ricerca*, numero monografico di "Ricerche di Storia dell'arte", n. 106, 2012.
- Carmagnola 2007** Fulvio Carmagnola, *Plot, il tempo del raccontare nel cinema e nella letteratura*, Roma, Meltemi, 2007.
- Cauvin 2016** Thomas Cauvin, *Public History. A Textbook of Practice*, London, Routledge, 2016.
- Cortázar 1994 [1962]** Julio Cortázar, *Alcuni aspetti del racconto*, in Id., *I racconti*, trad. it. V. Martinetto, Torino, Einaudi-Gallimard, pp. 1311-1327 [ed. orig. cubana 1962].
- Dean 2016** David Dean, *Encyclopedia of Public History*, London, Blackwell-Wiley, 2016.
- de Certeau 1980** Michel de Certeau, *L'invention du Quotidien*, vol. 1, *Arts de faire*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1980.
- De Groot 2016** Jerome De Groot, *Consuming History. Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture*, London, Routledge, 2016.
- Debray 1992** Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, 1992.
- Delage 2007** Christian Delage (a cura di), *La fabrique des images contemporaines*, Paris, Editions Cercle d'Art, 2007.
- Del Grande / Stroili 2015** Roberto Del Grande / Adriana Stroili (a cura di), *Storia e archivi fotografici*, Udine, Forum, 2015.
- Di chi è la storia 2015** *Di chi è la storia? Narrazioni pubbliche del passato*, "Zapruder", n. 36, gennaio-aprile 2015.
- Didi-Huberman 2002** Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.
- Dubois 1990** Philippe Dubois, *L'act photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990.
- Faeta 2015** Francesco Faeta, *La fotografia come descrizione densa. Antropologia, fonti e documenti*, in "Voci. Annuale di scienze umane", XII, 2015, pp. 27-43.
- Fiorino et al. 2013** Vincenza Fiorino / Gianluca Fruci / Alessio Petrizzo (a cura di), *Il lungo Ottocento e le sue immagini. Politica, media, spettacolo*, Pisa, ETS, 2013.
- Fiorentino 2007** Giovanni Fiorentino, *L'Ottocento fatto immagine. Dalla fotografia al cinema, origini della comunicazione di massa*, Palermo, Sellerio, 2007.
- Fiorentino 2008** Giovanni Fiorentino, *On Photography. The Medium, the Scandal and the Silence*, in Baetens et al. 2008, pp. 177-192.
- Fiorentino 2014** Giovanni Fiorentino, *Il flâneur e lo spettatore. La fotografia dallo stereoscopio all'immagine digitale*, Milano, Franco Angeli, 2014.
- Fiorentino 2017** Giovanni Fiorentino, *La fotografia. L'immagine rimossa, tra mediologia e storia*, "Mediascape Journal", n. 8, 2017, pp. 69-82.
- Fontcuberta 2010** Joan Fontcuberta, *La cámara de Pandora. La fotografi@ después la fotografía*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2010.
- Gardner / LaPaglia 2006** James Gardner / Peter S. LaPaglia (a cura di), *Public History. Essays from the Field*, Malabar, Krieger Press, 2006.

- Goti / Lusini 2001** Oriana Goti / Sauro Lusini (a cura di), *Strategie per la fotografia. Incontro degli archivi fotografici*, Prato, Archivio Fotografico Toscano, 2001.
- Gunther 2016 [2015]** André Gunther, *L'immagine condivisa. La fotografia digitale*, Roma, Contrasto, 2016 [ed. orig. francese 2015].
- Heiferman 2012** Michel Heiferman (a cura di), *Photography Changes Everything*, Washington, Aperture Foundation, Inc., and the Smithsonian Institution, 2012.
- Helkins 2006** James Helkins (a cura di), *Photography Theory*, London-New York, Routledge, 2006.
- Kean / Martin 2013** Hilda Kean / Paul Martin, *The Public History Reader*, London, Routledge, 2013.
- Kizny 2003** Thomas Kizny, *Gulag*, Paris, Balland/Acropol, 2003.
- Krauss 1996** Rosalind Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 1996 [ed. orig. francese 1990].
- Montani 2007** Pietro Montani, *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Roma, Carocci, 2007.
- Noiret 2009** Serge Noiret, "Public History" e "Storia pubblica" nella rete, in Francesco Mineccia / Luigi Tomassini (a cura di), *Media e storia*, numero monografico di "Ricerche storiche", a. 39, nn. 2-3, 2009, pp. 275-327.
- Noiret 2011** Serge Noiret (a cura di), *Public History. Pratiche nazionali e identità globale*, numero monografico di "Memoria e ricerca", n. 37, 2011.
- Noiret 2014** Serge Noiret, *Nulla sarà più come prima: considerazioni sul digital turn e le fonti fotografiche dal punto di vista della storiografia*, in Gian Piero Brunetta / Carlo Alberto Minici Zotti (a cura di), *La fotografia come fonte di storia*, Atti del convegno (Venezia, 2012), Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, 2014, pp. 248-268.
- Noiret / Tebeau 2018** Serge Noiret / Mark Tebeau, *Encyclopedia of Digital Public History*, Berlin, De Gruyter, in corso di pubblicazione.
- Ortoleva 1983** Peppino Ortoleva, *La fotografia*, in Giovanni De Luna et al. (a cura di), *Il mondo contemporaneo*, vol. X, *Gli strumenti della ricerca*. Firenze, La Nuova Italia, 1983, pp. 1122-1154.
- Pinotti / Somaini 2009** Andrea Pinotti / Antonio Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi, 2009.
- Ridolfi 2017** Maurizio Ridolfi, *Verso la Public History. Fare e raccontare storia nel tempo presente*, Pisa, Pacini, 2017.
- Quintavalle 1983** Arturo Carlo Quintavalle, *Messa a fuoco. Studi sulla fotografia*. Milano, Feltrinelli, 1983.
- Sayer 2015** Faye Sayer, *Public History. A Practical Guide*, London, Bloomsbury Academic Press, 2015.
- Serena 2010** Tiziana Serena, "Per una teoria dell'archivio fotografico come "possibilità necessaria"", in Giacomo Daniele Fragapane / Francesco Faeta (a cura di), *Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza*, Atti del convegno (Noto, 2010), Cosenza, Corisco, disponibili on line <<http://www.coriscoedizioni.it/wp-content/uploads/2013/10/Forme-e-Modelli.-La-fotografia-come-modo-di-conoscenza.pdf>> (07.07.2017).
- Somaini 2011** Antonio Somaini, *Ejzenstejn: il cinema, le arti, il montaggio*, Torino, Einaudi, 2011.

- Somaini / Pinotti 2009** Antonio Somaini / Andrea Pinotti, *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 2009.
- Somaini / Pinotti 2016** Antonio Somaini / Andrea Pinotti, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016.
- Tomassini 2012** Luigi Tomassini, *Una "dialettica ferma"? Storici e fotografia in Italia fra linguistic turn e visual studies*, in "Memoria e ricerca", n. 40, 2012, pp. 93-110.
- Vaccari 1979** Franco Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Modena, Punto e Virgola, 1979.