

Un cammino accidentato: fonti documentali, fotografie e scrittura nella pratica della Public History

Abstract

Public History relies on complex textual forms, in which photographs, movies, sounds, oral memories and, in small part, writing, interact with one another. Common standards of presentation for such diverse sources have not yet been defined. Furthermore, the practice of Public History often generates texts in which photographs are reproduced without any critical analysis of their internal evidence and contextual information, such as their archival history. This essay discusses some of the methodological issues and of the technical tools related to the use of photographs in Public History.

Keywords

COLORED PHOTOGRAPHS, MEMORY, NARRATIVES, PUBLIC HISTORY, SOURCES

N el racconto storiografico, ha scritto lo storico Silvio Lanaro, —
la scrittura non vuole dire solo efficacia comunicativa, rigore di argomentazione, rapporto corretto con le fonti, eleganza stilistica: vuol dire anche, e soprattutto, confronto con le tecniche adoperate da altri, con le testimonianze che difficilmente si lasciano sopraffare, con tutti i generi letterari improntati alla narrazione di accadimenti reali, con l'angoscioso dilemma dei silenzi, delle rimozioni e dei tabù imposti da una qualsiasi censura collettiva, con la mutevolezza e l'aleatorietà di un lessico mutuato spesso da altre discipline —¹.

E ha aggiunto: gli storici, solitamente,

—
non si pongono, né in termini teorici né in termini pragmatici, il problema della scrittura come elemento costitutivo della ricerca e della sua stessa articolazione concettuale ⁻².
—

Questo ventaglio di problematiche ci sembra rappresenti con efficacia le incertezze e le difficoltà vissute quotidianamente dal *public historian* nella divulgazione dei risultati della propria ricerca. In primo luogo: incertezze.

Il percorso che stiamo per proporre non sarà pertanto un tentativo di sistematizzazione organica, ma più semplicemente esso si farà premura di esporre spunti, rilievi autocritici, a volte semplici enunciazioni: in altre parole esempi ed osservazioni derivanti dal paziente cammino intorno all'uso delle immagini fotografiche, intese come fonti documentali, alla ricerca di certezze che, vogliamo premettere, quasi mai sono state interamente raggiunte.

La pratica della Public History passa attraverso forme di scrittura quali mostre, musei, filmati documentari, spettacoli teatrali, pubblicazioni, banche dati, programmi televisivi. Forme di scrittura che sono trasformate in continuazione dall'evoluzione tecnologica e dalle modalità della comunicazione storiografica utilizzate. A differenza della storiografia generale, la Public History sconta la necessità di utilizzare linguaggi non esclusivamente scritti ma complessi, fatti di immagini fisse e in movimento, di suoni, di memorie orali e, seppur in parte minima, di scrittura. Non dobbiamo confondere la divulgazione della storia con la Public History anche se spesso, sul piano della scrittura, i confini si fanno molto labili e si rischia di essere sopraffatti, più che dai contenuti, dalle esigenze di efficacia comunicativa.

Affermando ciò, è possibile considerare numerosi esempi di situazioni problematiche. Proveremo a richiamarne tre, fra le più ricorrenti. In primo luogo: la difficoltà di far intendere al 'lettore' medio la differenza tra memoria e storia; poi: l'abuso del ricorso all'"analogia" nell'interpretazione storiografica; ed infine: la necessità di 'tradurre' i diversi linguaggi che vengono così generalizzati (spesso per ignoranza rispetto alle loro peculiarità ed ai relativi caratteri storici).

Il ricordo come costruzione verbale

Sulle questioni della distanza e dell'interrelazione tra storia e memoria, come è noto, si sono riempite migliaia di pagine, ma restano ancora le domande: cos'è il ricordo? Cosa significa scrivere la storia? Quali modalità ne regolano le distanze?

Le problematiche dei rapporti tra ricerca, memoria e storia sono emerse nel dibattito sulle fonti orali, ad esempio, fin dai suoi esordi, ed è oltremodo interessante soffermarsi su tale percorso. Riflettendo sull'aspetto narrativo della documentazione orale, nel momento in cui viene raccolta, Alessandro Portelli ha rilevato come, dal punto di vista dello storico:

—
una delle illusioni che hanno mosso tutto il nostro lavoro è stata che, attraverso la ricerca sul campo, attraverso la “testimonianza diretta”, parola che tendo a non adoperare, attraverso l’incontro con “i protagonisti”, noi avevamo accesso all’“esperienza”, al “vissuto”. Uno dei grandi argomenti critici nei confronti dell’uso delle fonti orali è stato che questo non era vero, nel senso che fra l’accaduto [...] e la narrazione che ne raccogliamo [...] sono passati [spesso molti anni] e quindi c’è di mezzo il problema della “memoria”, nonché l’unilateralità inevitabile della ricostruzione.

—
Osserva ancora: “non è che si ha accesso al vissuto, ma si ha accesso a una narrazione, a una costruzione verbale, che qualcuno fa per informarti di quanto gli è successo”. E conclude:

—
nelle fonti orali ci sono tutte le distanze del mondo: la distanza cronologica, il filtro della memoria e quello linguistico. A ciò noi ci siamo avvicinati essenzialmente per due strade. Una, quella di verificare se quello che ci è stato detto era vero, utilizzando tutti gli strumenti ordinari dell’analisi storiografica. L’altra faccia di questa verifica era: ma siamo proprio sicuri che i documenti d’archivio siano sempre attendibili? Non ci sarà anche lì di mezzo il filtro del linguaggio, della memoria, del punto di vista? ⁻³

—
Tutto questo non facile cammino ha sicuramente aperto a quella generale rinnovata critica delle fonti che, a partire dagli anni Settanta, la storiografia ha dovuto compiere, tanto che Jacques Le Goff, nel suo ormai classico *Storia e memoria*, scrive che in campo storiografico il ricorso alla storia orale, alle autobiografie, alla storia soggettiva “allarga la base del lavoro scientifico, modifica l’immagine del passato, dà la parola ai dimenticati della storia” ⁻⁴.

Il filtro del linguaggio

Le fotografie parrebbero porsi abbastanza ai margini di queste problematiche. In realtà non è così. Basta pensare al gravame del tempo che ogni documento visivo trascina con sé: guardiamo alle stesse immagini in modo assai diverso nel tempo. È compito di chi utilizza documenti visivi compiere il massimo sforzo per storicizzarli e per guidare il ‘lettore’ delle proprie ricerche attraverso il numero più elevato possibile di informazioni che consentano di ripercorrere il cammino a ritroso. Tale operazione andrà fatta nella consapevolezza che ogni individuo, inoltre, ha un proprio immaginario visivo, quasi un dizionario, ma che al tempo stesso implica la presenza di codici interpretativi pressoché unici e, talvolta, non condivisibili.

Le fotografie poi sono portatrici di un percorso narrativo le cui implicazioni possono essere facilmente ripercorribili oppure apparire quasi inesplicabili. Nel primo caso pensiamo alle fotografie più ricercate

sul piano formale, che quindi implicano il ricorso a codici che possono essere maggiormente conosciuti e decifrabili: le cosiddette immagini icona. Nel secondo caso pensiamo alle fotografie personali, private, dinanzi alle quali, da un lato, è frequente affidarsi all'approccio istintivo, immediato; dall'altro, diviene indispensabile costruire intorno ad esse una distanza emotiva che, tuttavia, può far correre il rischio di paralizzare ogni tentativo di interpretazione. Analogamente alle osservazioni di Portelli in riferimento alle fonti orali, dobbiamo accorgerci che per avere accesso a queste fonti dobbiamo affrontare necessariamente il problema del linguaggio. Impariamo ad avere un approccio filologico alle fotografie che sappia avere forti radici nel contesto storico in cui l'autore delle immagini è vissuto. Sforziamoci di far parlare tutte le immagini, non solo quelle che appaiono formalmente belle, perché è la 'brutta' fotografia, quella che non sappiamo dove collocare, che deve indurci a soffermarci e percorrere un supplemento di indagine storiografica. Impariamo ad essere revisionisti delle nostre stesse osservazioni e a trovare sempre il più adeguato posto ad ogni frammento di memoria del tempo, dichiarando senza remore il punto esatto in cui il nostro cammino è costretto ad interrompersi; non facendo mistero del punto da cui sarà indispensabile ripartire con nuove analisi.

È questo, certamente, il compito primario di una elaborazione storiografica scientifica, degna di considerarsi accademica. Ma anche la Public History deve dare, in questi casi, un significativo contributo, a patto di non perdersi lungo i sentieri contorti della ricostruzione sensazionalistica. Questa constatazione ci conduce direttamente a riflettere intorno a quello che abbiamo indicato come il secondo grande rischio.

Analogie

L'analogia percorre da sempre le problematiche del lavoro storiografico nel suo oscillare tra primato del presente sul passato, come direbbe Jean Chesneaux⁻⁵, e le tentazioni di consegnarsi alla retorica del passato. Johann Gustav Droysen ha scritto:

—
Per la natura dei suoi materiali [lo storico manca] del grande ausilio che l'empiria del fisico trova nell'osservazione e nell'esperimento [ma, appunto, l'indagine storica trova un surrogato all'esperimento] illuminando a mezzo di analogie questa oscura incognita.

E prosegue:

l'analogia, per illuminare un processo, si serve di un processo simile svoltosi in condizioni simili [...] l'analogia mira appunto a illuminare il meno noto con il più noto, dopo che se ne sia riconosciuta la somiglianza⁻⁶.

—
L'abuso dell'analogia sta proprio in questo spazio: nell'irresponsabile forzatura degli elementi analizzati e nella semplificazione dei percorsi

che finisce per trasformare la somiglianza in tragica caricatura. Parafrastrandolo Luciano Canfora dobbiamo ancora chiederci: “cosa significa ‘pensare’ un fatto storico?”⁻⁷. Utile guida è la riflessione che egli ha prodotto analizzando l’analogia come forma essenziale della conoscenza e in particolare quel suo essere anche lo strumento principe della conoscenza storica. Ma, prosegue Canfora, “l’analogia ha anche un’altra faccia. Non solo meccanismo spontaneo (autoregolazione del pensare), ma anche frutto di ‘consapevole’ sforzo mirante a rendere comprensibile ciò che, nell’isolamento, non emergerebbe”⁻⁸. È per tale ragione che “si potrebbe delineare una vera e propria storia del pensiero storiografico legata all’idea-forza dell’analogia (o meglio al suo concreto operare)”⁻⁹. Conclude: “nell’analogia è dunque il punto d’incontro tra conoscenza storica e concezione della storia”⁻¹⁰.

Nulla, forse, più della fotografia ha la capacità di evocare l’analogia, poiché la conoscenza e il riconoscimento sono resi possibili dal confronto tra ciò che abbiamo di fronte e ciò che già conosciamo. Se la narrazione verbale al primo approccio costringe la nostra memoria a mettere in campo un po’ tutto il nostro complesso di funzioni sensitive all’approccio immediato, diversamente la narrazione visiva stimola pressoché in modo esclusivo la percezione visiva. È per tale ragione che l’atto di accostarsi a una fotografia, condotto senza avvertimento critico, rischia di indurre percezioni ed interpretazioni errate. Come è noto, nell’Ottocento, l’ingenuo entusiasmo che la diffusione della fotografia fece sì che qualche storico la scambiasse per una sorta di epifania della realtà e preconizzasse la morte della storiografia tradizionale.

Il ricorso all’uso della documentazione visiva nell’ambito di un percorso che intende avvalersi dell’analogia è pertanto più complesso di quanto si possa immaginare: non vi è spazio di indagine intorno alla fotografia o al filmato selezionati che non debba essere analizzato criticamente e dichiarato apertamente da chi intende avvalersene. Sta qui una delle maggiori difficoltà che lo studioso incontra nell’elaborare un percorso storiografico attraverso le immagini. Da questa considerazione discende l’invito alla cautela che argomentiamo.

Traduzioni

A proposito infine della ‘traduzione’ dei linguaggi, ci sembra opportuno soffermarsi almeno sulla sovrapposizione del colore nei documenti visivi nati in bianco e nero, proprio perché è diventata una pratica talmente diffusa da non suscitare più ‘scandalo’, ma (questo è più grave!) da considerarsi quasi un vezzo a cui si ricorre, spesso istintivamente, per rendere più omogenei i materiali visivi utilizzati montati in successione. Tanto che talvolta può capitare, all’interno di uno stesso documentario, di vedere ripassare le stesse sequenze, ora colorate, ora nell’originale bianco e nero. Ricordo ancora, nei primi anni Novanta (fu un vero e proprio choc) la visione dei filmati proposti a Caen negli spazi del *Mémorial*. In essi infatti lo spettatore si trovava di fronte ad un abile montaggio fatto con materiali documentari originali girati dagli Alleati

Fotografia realizzata da Lewis Hine nel 1908 a Ellis Island proposta in versione colorata da “La Repubblica” il 2 gennaio 2017 (Flores d’Arcais 2017, p. 17)



durante gli sbarchi in Normandia del 1944, intercalati e integrati con lunghi brani e sequenze del film *The Longest Day* (1962) senza alcuna segnalazione delle ‘citazioni’, tranne che negli autoassolutori *credits* finali ⁻¹¹.

La casistica di immagini fotografiche nate rigorosamente in bianco e nero e colorate, probabilmente all’unico scopo di suggerire l’idea del ritrovamento ‘eccezionale’ di un ‘nuovo’ documento visivo, è a dir poco sterminata.

Di recente ci è accaduto di trovare in veste acquerellata una famosa fotografia di Lewis Hine, scattata nel maggio 1908 a Ellis Island, ad una migrante italiana, Anna Schiacchitano, originaria di Mont’Allegro, giunta con i suoi tre figli (Paolo, Maria e Domenico, in braccio alla madre) per raggiungere il marito Giovanni Gustozzo a Scranton, in Pennsylvania, dove lavorava come minatore (fig. 1) ⁻¹².

A Milano, in piazzale Loreto, il 29 aprile 1945 vengono scattate, soprattutto dai fotografi del gruppo Publifoto, numerose fotografie che ritraggono i cadaveri dei gerarchi fascisti fucilati a Dongo. I cadaveri sono sospesi alla travatura di un distributore di benzina per essere mostrati alla massa di persone che si era adunata e avvicinata in quel luogo. Un operatore svizzero girò anche un breve filmato con pellicola a colori, del quale il settimanale “L’Europeo” pubblicò alcuni fotogrammi nel 1970 ⁻¹³: il colore fornisce alle immagini un tono meno drammatico, tanto che una di esse finisce anche nelle pagine di un manuale scolastico nel 1985 ⁻¹⁴. Recentemente (e la rete internet ha fatto da amplificatore), è iniziata la circolazione di copie colorate delle fotografie di Publifoto scattate sul piazzale e di quelle realizzate degli operatori Alleati all’obitorio di Milano ove i corpi era stati poi trasferiti. Nelle varie



02

Fotografia realizzata da Roberto Cacchi nell'inverno 1943-1944 durante la ritirata italiana sul fronte russo. L'immagine è riprodotta in Dal Don a Nikolajewka 1968, pp. 56-57

interpretazioni cromatiche, la camicia di Clara Petacci assume anche svariate colorazioni: dal bianco al verdino.

Non mancano, anche se molto più rari, i casi contrari di fotografie che vengono utilizzate in versione bianco e nero pur essendo nate a colori. Nel 1943, ad esempio, in Polonia il tenente Roberto Cacchi, durante il rientro in Italia dopo la disfatta militare sul Don, riprese dal finestrino del suo treno, in modo del tutto casuale, un trasporto di ebrei provenienti dalla Francia, diretto ai campi di concentramento. Ci risulta si tratti di scatti abbastanza rari, forse addirittura delle uniche riprese realizzate da parte di un italiano di quel tipo di convogli. Le due fotografie, realizzate su pellicola a colori, sono state ripetutamente pubblicate, ma in bianco e nero per drammatizzare maggiormente il soggetto⁻¹⁵. E vogliamo aggiungere: così come vennero quasi sempre pubblicati in bianco e nero – con rare eccezioni, fra le quali l'edizione "Il Diaframma" del 1968 (fig. 2) – gli scatti a colori realizzati da Roberto Cacchi in Russia con le famosissime riprese delle interminabili colonne di soldati italiani in marcia appiediti nella neve.

Nell'ambito cinematografico, poi, non meno interessanti sono le colorazioni dei materiali filmici nati in bianco e nero o l'inquietante sovrapposizione a film muti di sonori artefatti che danno voce a cannoni che sparano, a soldati che marciano, etc. Sembra non ci si renda mai pienamente conto che i film nati in bianco e nero erano pensati come tali dai loro autori e che l'assenza del sonoro imponeva una precisa narrazione per immagini.

Gli storici e la "traduzione"

Alla fine degli anni Novanta del Novecento riscontra grande successo una serie di documentari televisivi di argomento storico, diffusi da una emittente britannica, basati su materiali filmici a colori girati tra la seconda metà degli anni Trenta e la seconda metà degli anni Quaranta. Il titolo della serie era *The Second World War in Colour*⁻¹⁶. La serie includeva materiali cinematografici a colori della propaganda di guerra americana, britannica e tedesca, nonché alcuni filmati amatoriali, sempre a colori, tra i quali le riprese di Adolf Hitler girate da Eva Braun a Berchtesgaden, rinvenute dagli Alleati alla fine della guerra e trasferite

negli Stati Uniti come “preda bellica”. Il successo ottenuto dai documentari convinse alcuni produttori britannici a creare qualche cosa di analogo sulla prima guerra mondiale, utilizzando filmati in bianco e nero ricolorati digitalmente ⁻¹⁷.

Nel 2004 Piero Melograni recensì, dalle pagine di “Domenica Il Sole-24 Ore”, la pubblicazione di questi ultimi materiali, proposti in due dvd con una antologia di filmati da parte di Fremantle Home Entertainment. Così scriveva:

—
ovviamente il colore è stato aggiunto di recente, grazie alle nuove tecnologie, e qualcuno ha protestato asserendo che si tratta di uno stravolgimento: le immagini erano state girate in bianco e nero e tali devono restare. Ma non siamo d'accordo. Nel caso dei documentari, infatti, il problema della coloritura delle immagini si pone in termini diversi che per gli antichi film a soggetto tipo *Metropolis* o *Tempi moderni*. Questi film sono opere d'arte concepite, pensate e realizzate per il bianco e nero. Colorarli oggi può essere un abuso. Ma i documentari della guerra 1914-18 intendevano rappresentare fedelmente la realtà così come essa era e quella realtà si mostrava a colori, non in bianco e nero. La distorsione rispetto alla verità è semmai costituita dal bianco e nero, non dall'immissione del colore. Se la coloritura viene oggi compiuta in modo corretto, l'effetto può essere emozionante ⁻¹⁸.

—
La giustificazione di questa apologia di una ‘falsificazione’ dei documenti era, da un lato, la discutibile introduzione di criteri estetico-formali nella valutazione della natura documentale di una fonte, dall'altro l'abbandono a valutazioni emozionali da parte dello storico nella selezione delle fonti utilizzabili, senza alcuna attenzione all'infondatezza dell'affermazione per la quale se in quegli anni fosse esistito il cinema a colori, sia i soldati ripresi che il pubblico a cui le immagini erano destinate avrebbero accolto con pari entusiasmo questo spettacolo. In realtà in quel periodo – gli storici del cinema insegnano – si coloravano, spesso e molto, le pellicole bianco e nero, ma nessuno si era mai premurato di farlo sui documentari di guerra. In effetti ci si sarebbe dovuti interrogare sulle ragioni di quella scelta, visto che proprio nel corso della Grande Guerra la fabbrica della visione venne reclutata ampiamente dalle nascenti forme di propaganda istituzionale.

Ho sempre citato questo esempio come un brutto scivolone in cui era incorso uno storico serio quale Melograni. Peraltro egli fu tra i pochi attenti alle nuove fonti della storia contemporanea (anche se non provò mai a ricorrere ad esse) e si impegnò a sottolinearne l'importanza. Quel suo grande entusiasmo per le immagini colorate fu accolto praticamente dal silenzio che si rivelò, comunque, anche assenza di ogni approccio critico all'iniziativa. Né più né meno di come era accaduto alcuni mesi prima, quando lo stesso Melograni aveva scritto dalle colonne del “Corriere della Sera”:

—
l'Italia possiede un grande patrimonio di immagini cinematografiche, fotografiche e televisive capaci di documentare il suo passato, ma non lo valorizza abbastanza e rischia addirittura di perderlo.
—

E riferendosi agli archivi dell'Istituto Luce, "i quali contengono una eccezionale documentazione cine-fotografica del secolo XX", proponeva:

—
sarebbe augurabile che a questo primo e prezioso nucleo si associassero privati ed enti, al fine di costituire una vera e propria "Società della memoria", un'impresa capace di assumere proporzioni notevoli. [Ma] oltre che proteggere e conservare, essa dovrebbe promuovere un' intensa e qualificata utilizzazione del materiale documentario [...]. La memoria di ogni individuo – in ogni epoca della storia – è soprattutto memoria visiva. E oggi, in piena civiltà delle immagini, non si può pensare a una didattica che faccia a meno delle immagini filmiche. Mostrare film sulle guerre o sui campi di sterminio è spesso ben più impressionante che parlarne ⁻¹⁹.
—

Negli anni successivi, quando in Francia verrà proposta dalla rete televisiva France 2 la serie *Apocalypse* ⁻²⁰, sulle pagine di "Libération" si aprirà (molto probabilmente anche alla luce di questo pur particolarissimo dibattito italiano) un articolato confronto originato da un intervento di Georges Didi-Huberman intitolato *En mettre plein les yeux et rendre "Apocalypse" irregardable* ⁻²¹. L'articolo si apriva con queste parole:

—
Les images nous rendent l'histoire visible. Elles assument un rôle crucial dans notre façon de comprendre ce qui s'est passé, ce qui se passe autour de nous. Un rôle crucial, cela veut dire: à la croisée des chemins, donc pour le meilleur ou pour le pire. C'est en cela que les images – y compris les images du passé – sont toujours des objets politiques et, même, des actes politiques: des prises de position.
—

Ed oltre:

—
En mettre plein les yeux: c'est le contraire exactement de donner à voir. [...] Ce qui compte est l'acte, et son résultat. Coloriser, technique vieille comme le monde, n'est rien d'autre que maquiller : plaquer une certaine couleur sur un support qui en était dépourvu. C'est ajouter du visible sur du visible. [...] Le mensonge ne consiste pas à avoir traité les images mais à prétendre qu'on nous offrait là un visage nu, véritable, de la guerre, quand c'est un visage maquillé, "bluffant", que l'on nous a servis.
—

Per concludere:

—
La série *Apocalypse* n'a 'restauré' ces images que pour leur rendre une fausse unité, un faux présent de reportage et de mondiovision. Elle a pensé que nous étions trop stupides pour -accepter de voir des bribes blêmes, des lacunes, des bouts de pellicule rayés à mort. Elle s'est tout approprié et ne nous a rien restitué. Elle a voulu nous en mettre plein les yeux et, pour rendre les images bluffantes, elle les a surexposées. Façon de les rendre irregardables.
—

È importante soffermarsi su questo tipo di situazioni perché evidenziano la difficoltà e gli ostacoli del percorso di cui ci stiamo qui occupando. E ritornando al problema del disinvolto utilizzo delle immagini in movimento, vale la pena di sottolineare ancora almeno una cosa: ciò che stupisce è il silenzio generale degli storici del cinema⁻²². Anche il cinema, va rammentato, come la fotografia ha una storia di tecnologie che hanno fortemente condizionato i prodotti, ma se nel caso del cinema – dove ad esempio lo statuto di autore ed originale sono “di impervia definizione”⁻²³ – vi è stata forse una maggior attenzione filologica all'utilizzo dei materiali, questo è avvenuto quasi soltanto nel ristretto ambito disciplinare.

Documenti

Queste ultime osservazioni ci portano direttamente al centro della riflessione che vorremmo sviluppare in relazione ai caratteri documentali delle fonti. È opportuno sottolineare alcuni caratteri generali che sono distintivi dei documenti. Affidiamoci alla guida di Paola Carucci, che riflettendo sulle fonti archivistiche ha sottolineato:

—
I documenti hanno caratteristiche diverse da quelle delle opere d'arte e dei libri e queste caratteristiche hanno contribuito a determinare un tipo specifico di fruizione. [...] Le opere d'arte e i libri nascono per essere destinati a chiunque sia in grado di vedere, leggere, capire. I documenti, invece, non nascono per essere destinati ai futuri utenti degli archivi, nascono con finalità giuridiche e amministrative, o meramente pratiche, strettamente connesse – in ogni caso – alle funzioni e alle competenze proprie degli uffici e degli enti che li pongono in essere [...].

Anche quando il soggetto che produce il documento è consapevole della rilevanza storica della propria attività (e quindi dei documenti che la testimoniano), il documento non viene posto in essere affinché un giorno uno storico possa studiarlo [...]. Sarà poi compito dello storico analizzare anche le intenzioni dell'autore nella valutazione critica del documento [...]. I documenti cioè non sono strumenti immediati di diffusione della cultura, ma richiedono sempre una mediazione, più o meno complessa, sia quando gli utenti sono specialisti, sia quando gli utenti sono persone non qualificate⁻²⁴.
—

È noto anche come il problema dei criteri per l'edizione delle fonti sia uno dei principali assilli della storiografia in generale. Scrive in merito Carucci:

—
L'apparato critico – archivistico e bibliografico – fornisce elementi che fanno intendere il percorso seguito dall'autore nella sua ricerca e permette ad altri di verificare o di riprendere e approfondire lo stesso tema o di intraprendere altre indagini partendo da quelle stesse citazioni. Le citazioni, dunque, debbono essere precise ed esaurienti –²⁵.
—

Il problema riguarda, ancor più e soprattutto, i materiali visivi, sonori, cinematografici: in altre parole le cosiddette 'nuove fonti'. A differenza di quanto avvenuto nel campo dei testi scritti tradizionali, non si sono ancora messi a punto, né collaudati, standard minimi di presentazione delle nuove fonti, utilizzate in modo non solo da appagare le eventuali curiosità del 'lettore professionale', ma tale da offrire a tutti indistintamente chiarezza e trasparenza sui materiali scelti per elaborare il prodotto finale.

Protocolli di edizione

Occorre affrontare seriamente la definizione di questi protocolli onde contenere il triste spettacolo che accompagna spesso la pubblicazione, ad esempio, delle immagini fotografiche nei giornali e nei saggi prive di ogni indicazione sulla provenienza, autorialità, caratteri materiali, etc. Nel caso dei saggi, va sottolineato che ciò avviene, di fatto, con la complicità morale degli autori dei testi. Sono problemi che accomunano ogni forma di elaborazione storiografica, ma che, nell'ambito della Public History, sono destinati ad accentuarsi.

La chiarezza e trasparenza delle fonti è oltretutto una delle principali forme di tutela reale della documentazione, poiché consente di verificare in ogni momento la provenienza dei materiali, quindi la loro origine e, di conseguenza, l'utilizzo che degli stessi è stato fatto nel tempo. Purtroppo la fotografia, anche per la sua natura di merce, è destinata a vedere facilmente sopraffatti i suoi caratteri costitutivi sia estrinseci (materialità, linguaggio) sia intrinseci (autore, data, narrazione). Non è raro trovarsi di fronte addirittura a collane di saggi realizzati a partire dagli archivi di agenzie fotografiche –²⁶ nei quali la quasi totalità delle immagini è priva delle indicazioni cronologiche e autoriali, benché i singoli materiali fotografici riprodotti rechino puntualmente sul *verso*, di norma, tali dati. È un po' come se una collana di antologie di testi letterari vedesse firmati i brani scelti e pubblicati con il nome dell'editore anziché dell'autore. Chi mai si potrebbe permettere impunemente un simile comportamento? Con le immagini, sia fisse sia in movimento, questa sembra essere divenuta invece prassi diffusa, nonostante la crescente tutela giuridica del diritto d'autore in campo fotografico anche nel nostro Paese.

È invalsa purtroppo, anche in ambito scientifico, la prassi in ragione della quale, individuata una fotografia presso un archivio, raramente

ci si pone il problema di capire il percorso che ha portato a quella specifica stampa. Accade così che addirittura il dettaglio di una fotografia possa finire per assumere significati e valenze lontanissime da quelli che avevano caratterizzato l'agire del fotografo. In altre parole: troppo di frequente accade che i valori documentali storici siano totalmente stravolti.

Tra le immagini di Robert Capa scattate in Italia nel 1943 ve ne sono tre molto conosciute sul piano del soggetto rappresentato, ma assai meno 'definite' in relazione alle circostanze storiche in cui esse sono state scattate. Si tratta di due fotogrammi relativi ad un ufficiale italiano, accompagnato da una ragazza che lo affianca spingendo a mano la bicicletta, ripresi da Capa mentre si trovava a bordo di un'auto che stava sorpassando una colonna di prigionieri. Il terzo fotogramma ritrae invece un gruppo di giovani in borghese, armati con moschetti e seduti sul tettuccio di un camion. Queste fotografie vennero riprese rispettivamente all'interno della Sicilia nei pressi di Nicosia il 28 luglio 1943 e a Napoli ai primi di ottobre. Esse sono state nel tempo variamente attribuite a momenti della Campagna d'Italia diversi da quelli reali: le prime due, ad esempio, al territorio di Salerno in quanto il soldato e la ragazza con la bicicletta evocavano sul piano iconico quel "tutti a casa" del post 8 settembre; la terza a Palermo (e tale appare tuttora nella selezione ufficiale delle immagini di Capa, conservate all'International Center of Photography di New York) ⁻²⁷, dove però non vi fu alcuna partecipazione armata dei cittadini, a fianco degli Alleati, nella occupazione della città. La breve sequenza del soldato e della ragazza addirittura continua imperterrita questa sua fantasiosa peregrinazione geografica, come ci è capitato di riscontrare di recente nelle pagine di una tesi di laurea, discussa al Politecnico di Milano e dedicata all'ipotesi di una mostra da tenere alla Triennale sulla Resistenza in Piemonte, nella quale l'immagine è qualificata come il ritratto di "un partigiano con una ragazza staffetta e la sua bicicletta" ⁻²⁸.

Un secondo esempio: la fotografia di Giuseppe Negri, partigiano della 52^a Brigata Garibaldi, che sulla piazza di Dongo mostra il cappotto tedesco indossato da Mussolini al momento del suo arresto il 27 aprile 1945. L'istantanea venne scattata dai fotografi di Publifoto nel maggio 1945 nel corso della prima ricostruzione fotogiornalistica della cattura di Mussolini. Abbiamo ritrovato l'immagine nel percorso fotografico della mostra *1943-44. Il sud fra guerra e resistenza*, tenutasi a Roma nel corso del 2015. La fotografia però è stata 'ambientata' a Napoli, forse volendo evocare le giornate dell'insurrezione della città contro i tedeschi oppure (la didascalia non va oltre l'indicazione del luogo) il commercio di materiali di casermaggio che si sviluppò nella città dopo la cacciata dei tedeschi e l'arrivo degli Alleati ⁻²⁹.

Il terzo esempio è fornito da una fotografia realizzata nel 1944 nel Biellese e dal senso che essa ha assunto in ragione di una ricerca più approfondita. Nell'estate del 1944, nel Biellese, il partigiano Luciano Giachetti, Lucien, ritrae un partigiano che sta per esplodere un colpo

di pistola alla testa di un prigioniero. Nel dopoguerra la fotografia è venduta a Giorgio Pisanò che sta conducendo un'inchiesta giornalistica sulla guerra partigiana per conto dell'editore Rusconi. Vi sono molte ragioni per supporre che Pisanò non abbia avuto indicazioni circostanziate e verificabili sull'episodio a cui si riferiva l'immagine, tanto che a distanza di qualche anno egli la pubblicherà con due diverse didascalie: nelle pagine di "Gente" del marzo 1961 ⁻³⁰ l'episodio è ambientato nel Bellunese, mentre nelle pagine dei volumi *Storia della guerra civile in Italia* (1966) ⁻³¹ l'episodio è correttamente ambientato nel Biellese. Fin qui nulla di diverso rispetto ai casi precedenti, salvo che l'accesso all'archivio originale, ove sono conservati i materiali di Giachetti, ha rimesso tutto in discussione. Infatti, dopo la morte del fotografo, avvenuta nel luglio 1993, la famiglia mi chiese di occuparmi dei materiali relativi alla sua attività professionale, che conoscevo solo indirettamente essendo stato Giachetti, per tutta la vita, una persona un po' scontrosa, ma soprattutto molto gelosa del proprio lavoro. Pur avendo dedicato alla sua attività vari saggi, non mi aveva mai consentito di accedere direttamente ai negativi e alle schede di catalogazione che era solito predisporre nell'archiviare i suoi materiali. Quando mi fu possibile esaminare i negativi originali scoprii così che nel 1944 egli non aveva fotografato un'esecuzione: egli l'aveva semplicemente ricostruita. La sequenza originale degli scatti mostra infatti che prima era stata messa in scena una fucilazione (della quale, peraltro, non si vedevano gli inevitabili segni sul corpo del presunto condannato) e che alla fine di tutto il gruppo (plotone di esecuzione e condannato) si era radunato per discutere la messa in scena ⁻³².

Un quarto esempio è rappresentato da una immagine abbastanza nota di David Szymin, noto come David Seymour o con lo pseudonimo Chim, scattata tra fine aprile e inizio maggio 1936 a Badajoz, Estremadura, in Spagna. La fotografia mostra una folla adunata durante un comizio sulla riforma fondiaria. Le persone guardano con grande attenzione l'oratore, che si trova in alto su di un palco; al centro è una donna che sta allattando il figlio. L'immagine venne ripetutamente pubblicata, con una corretta indicazione del soggetto, da "Regards" (14 maggio 1936), da "AIZ. Arbeiter Illustrierte Zeitung" (29 luglio 1936) e "Nova Iberia" (gennaio 1937); poi, inspiegabilmente, venne usata sulla copertina dell'opuscolo *Madrid* dedicato ai drammatici bombardamenti della città da parte dei tedeschi. Qui la fotografia era tagliata in modo da concentrare l'attenzione sulla donna, sul suo sguardo preoccupato volto verso l'alto come quello delle persone che la circondavano. Da quel momento l'immagine mutò soggetto, divenendo la rappresentazione di inermi cittadini che guardavano smarriti verso l'alto osservando l'arrivo dei bombardieri. Ripetutamente riprodotta a partire da quest'ultima 'edizione', per ritornare al contesto spazio-temporale e contestuale corretto quella fotografia ha dovuto attendere il ritrovamento nel 2007 della "valigia messicana" contenente 4.500 negativi originali di Capa, Seymour e Gerda Taro realizzati in Spagna durante la guerra civile, tra

Le fotografie di Tino Petrelli proposte da "L'Unità. Edizione dell'Italia Settentrionale" del 29 aprile 1945, p. 2



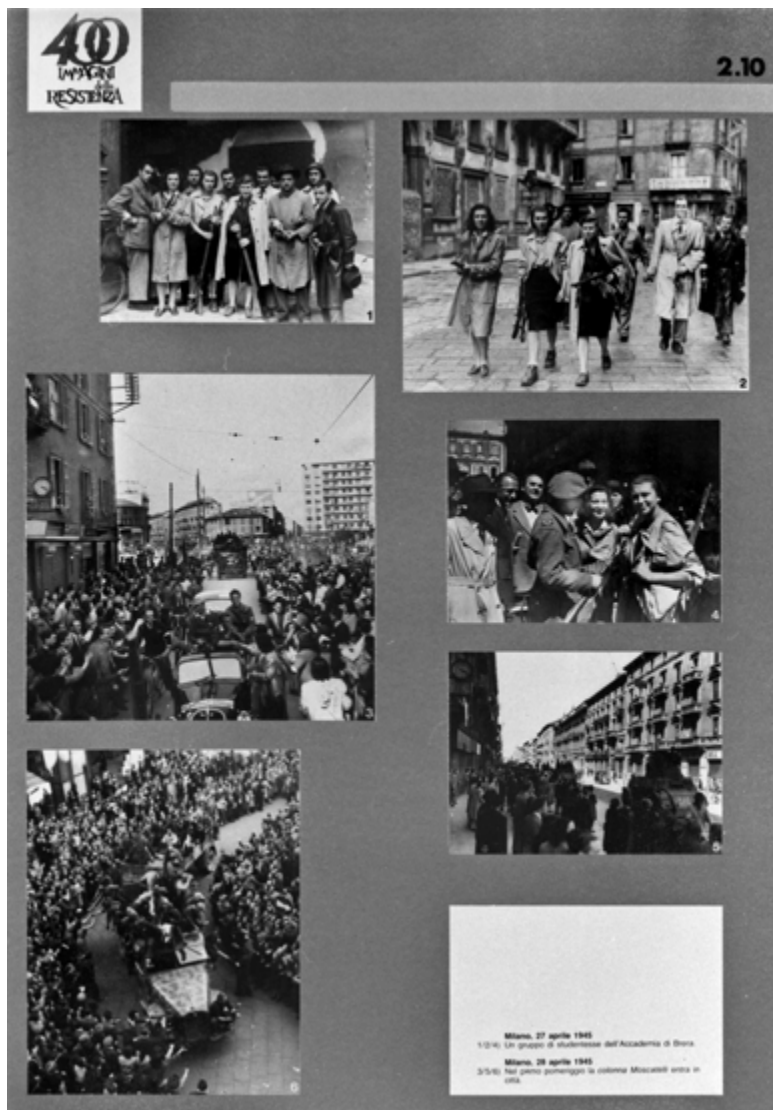
i quali era presente anche il negativo originale di Chim di cui abbiamo parlato ⁻³³.

Il quinto esempio, infine, riguarda una fotografia oggi considerata un'icona della partecipazione delle donne alla lotta di Resistenza in Italia. Scattata il 28 aprile 1945 a Milano da Tino Petrelli, che 'organizzò' la ripresa, essa nasceva come una 'ricostruzione'. Il fotografo fece consegnare delle armi a tre ragazze incontrate nella zona di Brera e le ritrasse in alcuni scatti, due dei quali vennero pubblicati dall'edizione milanese de "L'Unità" del 29 aprile (fig. 3) ⁻³⁴. Lo scatto, che proponeva l'immagine delle donne mentre avanzavano impugnando le armi alla testa di un gruppo di partigiani, scomparve immediatamente dalla circolazione in seguito alla causa intentata a Publifoto da una delle persone che in essa compaiono.

Ritornò a circolare negli anni Settanta, recuperata dal movimento di emancipazione delle donne, per il carattere fortemente simbolico della ripresa, divenendo rapidamente un'icona. La fotografia di Petrelli fu però da quel momento riproposta con una diversa inquadratura, tutta concentrata sulle tre ragazze, a cui nel frattempo era stato anche modificato lo *status*: da donne che pattugliavano le vie di Milano erano diventate tre studentesse di Brera.

La nuova pubblicazione fu accompagnata anche dalla progressiva identificazione delle donne e delle loro vicende personali. Quando nei primi mesi del 1985 individuai la sequenza all'archivio Publifoto e selezionai i tre scatti per una mostra fotografica, Petrelli non fu in grado di fornirmi molte informazioni (circostanze, numero complessivo degli scatti, etc.), salvo chiarirmi la ragione della nuova inquadratura che si era andata imponendo: nessun criterio estetico, solo che dopo la protesta del partigiano con la pistola, ritratto alle spalle delle ragazze (fig. 4) e la minaccia di intentare una causa all'agenzia fotografica, era stato deciso da Vincenzo Carrese, titolare di Publifoto, di graffiare il negativo originale nella zona che ritraeva l'uomo, in modo da evitare una casuale stampa a tutto campo della fotografia. Il caso aveva voluto che l'operazione finisse per migliorare anche il taglio dell'immagine. Fu all'inaugurazione della mostra del 1985 che Mario De Micheli, testimone di

Il pannello della mostra *400 immagini della Resistenza*, realizzata nel 1985, con l'intera sequenza, allora conosciuta, di tre immagini scattate da Tino Petrelli



quelle giornate milanesi, mi rivelò i particolari dell'epilogo drammatico di quella messa in scena: una delle tre donne, inesperta di armi, aveva colpito a morte la sorella, anch'essa ritratta nel gruppo fotografato –³⁵.

Qualche anno dopo venne rinvenuto uno spezzone cinematografico che ritraeva a sua volta le ragazze mentre si stavano predisponendo per la messa in scena fissata da Petrelli –³⁶. Alcuni mesi fa, di nuovo in modo del tutto casuale, mi è capitato di rinvenire, nelle pagine di un supplemento del 6 maggio 1945 al periodico romano "La settimana", un quarto fotogramma di quella sequenza (fig. 5) –³⁷. È lo stesso gruppo in marcia, ritratto però in controcampo: non più ripreso frontalmente da

Pagina tratta dal supplemento al n. 17 del 6 maggio 1945 di "La settimana" (L'insurrezione del nord 1945, p. 3), con la quarta immagine realizzata da Petrelli



destra ma dal lato sinistro. Ovviamente di questo scatto non dovrebbe esistere più alcun negativo originale, visto che la sequenza conservata a Milano era composta, già nel 1985, da tre soli fotogrammi.

Ci si è soffermati a lungo su questa vicenda in quanto l'immagine scelta consente di rappresentare in modo articolato il processo di trasformazione di una fotografia in un'icona. Al tempo stesso il caso considerato evidenzia come la trasformazione di immagini legate ad eventi storici avvenga solitamente attraverso un percorso tipico delle indagini di ricostruzione nell'ambito della Public History. Di qui la rilevanza fondamentale dei protocolli di edizione.

In generale non possiamo pensare che i problemi siano principalmente quelli della eccessiva semplificazione nella comunicazione o dell'esplosivo intreccio tra memoria ed elaborazione storica che spesso caratterizzano gli elaborati di Public History. Inoltre credo sia oggi ampiamente acquisita l'idea che la neutralità delle scienze storiche è un problema falso e irrisolvibile, che deve essere superato dalla più ampia ed esplicita dichiarazione degli intenti e delle pratiche scientifiche adottate.

L'archivio come possibile luogo di convergenza scientifica delle esperienze

Fin qui ci siamo occupati della scrittura storiografica. Vorrei ora soffermarmi brevemente su quella particolarissima pratica della Public History consistente nell'esposizione apparentemente neutrale di materiali storici e di documenti raccolti in un determinato archivio, che in questo modo vengono resi disponibili agli studiosi e al pubblico. È una vecchia questione che ogni tanto riaffiora irrisolta: lo testimonia la quasi totale assenza di contributi venuti dalla ricerca storica accademica all'aggiornamento delle pratiche archivistiche, in relazione alle nuove fonti sia orali sia visive.

Le banche dati pubbliche di immagini sono forme di scrittura che si collocano quasi naturalmente nello spazio sociale e culturale della Public History. Abbiamo in questo campo alcune grosse esperienze su cui siamo chiamati a riflettere, ponendo come questione centrale soprattutto l'impegno a restituire con la banca dati la reale struttura degli archivi che ad essa concorrono: non può essere sufficiente disporre di migliaia di immagini senza avere la possibilità di conoscere anche il legame che le unisce (ad esempio: unitarietà di un servizio di fotoreportage, appartenenza ad un album, etc.).

Vale la pena di richiamare la positiva esperienza condotta dall'Istituto Luce nei confronti del proprio archivio fotografico, sulla cui importanza ci siamo già soffermati ricorrendo alle parole di Piero Melograni. Negli ultimi anni il Luce ha compiuto uno sforzo meritevole per consentire il massimo accesso al suo patrimonio documentale, sia cinematografico sia fotografico. È stata pertanto realizzata una enorme banca dati di libero accesso a tutti i suoi materiali già catalogati e a quelli in corso di riordino e descrizione. Pur con gli inevitabili limiti sul piano della definizione delle immagini riprodotte, la banca dati risulta uno strumento elastico e quindi realmente utile alla ricerca che, ad oggi, consente l'accesso a 200.000 schede catalografiche, 4.000 ore di filmati e 400.000 fotografie.

Quali possibili espansioni potrebbero esserci a questo genere di archivi in rete? L'esperienza dell'accordo tra l'Istituto Luce e il gruppo *Returning and Sharing Memories* sui materiali coloniali suggerisce importanti e suggestive tendenze. Il progetto è nato proponendosi di raccogliere, restituire e condividere le tracce di memoria che testimoniano il passato coloniale del nostro Paese. Esso nasce nel 2010,

inizialmente sulla spinta di un precedente progetto sulle memorie coloniali messo a punto da “Moxa (Modena per gli Altri)”, con l’adesione di varie istituzioni culturali italiane ⁻³⁸ e di numerosi atenei ⁻³⁹. Dopo la sottoscrizione di un accordo pluriennale tra gli atenei di Modena-Reggio Emilia, Napoli e Addis Ababa per sviluppare uno studio congiunto del passato comune italo-etiope, nel 2011 prende forma anche il protocollo con l’Istituto Luce. Nel 2014 il progetto *Returning and Sharing Memories* è stato allargato all’Albania. La possibilità di un accesso interattivo all’archivio da parte dei centri di ricerca che hanno aderito al progetto permetterà ai ricercatori dislocati, ad esempio, di disporre delle singole immagini in alta definizione. Il protocollo consente anche ad altri studiosi di collaborare con l’archivio nello studio dei singoli materiali, rendendo disponibili tutte le informazioni raccolte (identificazione di persone, luoghi, contesti, etc.) non note o in contrasto con i dati posseduti dal Luce.

Alcune interessanti prospettive

L’uso di immagini nelle attività della Public History ha indotto in moltissimi casi la creazione di archivi di materiali digitalizzati, soprattutto fotografici, che finiscono puntualmente in rete senza alcun tipo di strumenti critici di accesso: dagli elementi descrittivi generali al rinvio ai luoghi di conservazione degli originali di partenza. Tutti gli storici sono avvertiti rispetto a questo tipo di rischi. Tuttavia la frequenza con cui si incappa in questi errori deve indurre alla massima attenzione. Le vicende di Giachetti e di Seymour, sopra ricostruite, insegnano molte cose e devono indurre, in ogni caso, a non dare mai per scontato alcun fatto.

Un ultimo richiamo. Come si è già detto, la fotografia per suo carattere materiale di produzione è tale che una stessa immagine si può riproporre in versioni molto differenti. La cosa purtroppo è ovvia, ma non scontata. Abbiamo visto un esempio legato alle diverse interpretazioni della fotografia; altri potrebbero essere fatti ragionando sulle nuove immagini che ogni taglio sull’originale può comportare. Sarebbe pertanto utile iniziare ad affrontare anche il problema della comparazione dei documenti fotografici e degli strumenti tecnici che possono consentire tale operazione in modo sistematico.

Vorremmo comunque concludere con una precisa proposta operativa: tra i primi impegni della Associazione Italiana di Public History dovrebbe collocarsi il tentativo di produrre un agile manualino per la redazione di un testo di Public History, capace di indurre a riflettere sulle “inderogabili norme e cautele” che devono osservarsi divulgando un testo di Public History ed a rammentare che, nella migliore delle ipotesi, “la mancata osservanza di dette norme e cautele può rendere ‘intrasmissibile’ uno scritto anche se per altri aspetti eccellenti” ⁻⁴⁰.

Siamo partiti per sviluppare queste nostre considerazioni dalle asserzioni un po’ provocatorie di un importante storico contemporaneista italiano e vorremmo concluderle richiamando le parole di uno storico

inglese di origini germaniche, Geoffrey R. Elton, studioso in varie occasioni molto discusso, conservatore, i cui orizzonti sul piano culturale ed esistenziale si trovavano sicuramente agli antipodi di quelli di Lanaro. Nel ciclo di lezioni *Return to Essentials* egli scrive: “Per lo storico può essere motivo di conforto sapere che non è la prima volta che la sua professione naviga in un mare d’incertezza” ⁻⁴¹. E prosegue: “Io credo che non vi sia alcuna alternativa a un lavoro duro e attento alle fonti, rispettoso nell’interpretazione” ⁻⁴². Più avanti specifica: “La cosiddetta lezione della storia non ci insegna ad agire in un modo o nell’altro ora, ci insegna piuttosto a pensare più in profondità, con più completezza e sulla base di un’esperienza enormemente ampliata, circa le nostre attuali possibilità d’azione” ⁻⁴³. E ancora: “In un’un’impresa intellettuale che non raggiunge conclusioni definitive e unanimemente accolte, questo può sembrare ovvio, ma talvolta anche l’ovvio deve essere riaffermato” ⁻⁴⁴.

Infine, rivolgendo l’attenzione ai problemi della scrittura storiografica, Elton annota: “Una delle prove fondamentali della qualità di un lavoro storico sta nella sua leggibilità. La storia, anche quella più seria, è interessante, e lo storico che riesce a renderla noiosa meriterebbe la gogna” ⁻⁴⁵.

Parte di questo testo è apparsa in Bertella *et al.* 2017, pp. 211-231.
⁻¹ Lanaro 2004, pp. 9-10.
⁻² *Ibid.*, pp. 143-144.
⁻³ Portelli 2008, pp. 109-110.
⁻⁴ Le Goff 1982, p. 87.
⁻⁵ Chesneaux 1977.
⁻⁶ Droysen 1966 [1937], p. 91.
⁻⁷ Canfora 1982, p. 9.
⁻⁸ *Ivi*, p. 25.
⁻⁹ *Ivi*, pp. 29-30.
⁻¹⁰ *Ivi*, p. 49.
⁻¹¹ Muscio 2000, p. 1075.
⁻¹² Flores d’Arcais 2017, p. 17. Cfr. anche Mangione 1983, p. 129.
⁻¹³ Un documento 1970, pp. 64-73.
⁻¹⁴ Cartiglia 1985, p. 314. L’immagine ripresa è quella a p. 67 dell’articolo citato in “L’Europeo”.
⁻¹⁵ La prima pubblicazione delle

immagini è in Dal Don a Nikolajewka 1968. Cfr. anche Mignemi 2003, pp. 134-135.
⁻¹⁶ Cfr. Sills-Jones 2010, pp. 115-130. Devo a Tiziana Serena questa interessante segnalazione e la seguente, nonché il testo di Georges Didi-Huberman ripreso più avanti.
⁻¹⁷ Cfr. Misek 2010, p. 169.
⁻¹⁸ Melograni 2004, p. 33.
⁻¹⁹ Melograni 2003, p. 35.
⁻²⁰ Il materiale è stato trasmesso in Italia nell’agosto 2016 da Rete4: questa edizione riproponeva nelle diverse parti, senza rendersene conto, spezzoni filmici nella versione originale in bianco e nero e nella versione ricolorata.
⁻²¹ Didi-Huberman 2009.
⁻²² Per una panoramica generale su queste

problematiche si rinvia a Brunetta 2001, in particolare ai saggi di Carlo Montanaro, Stefano Masi, Roberto Perpignani, John Belton, Gianni Rondolino, Michele Canosa, Nicola Mazzanti e Gian Luca Farinelli.
⁻²³ Canosa 2001, p. 1097.
⁻²⁴ Carucci 1983, pp. 11-12.
⁻²⁵ Carucci 1987, p. 161.
⁻²⁶ Basterà ricordare quella realizzata dagli Editori Riuniti, tra il 2001 e il 2003, con le immagini dell’Istituto Luce e quella recentissima, *Immagini della storia*, delle Edizioni del Capricorno di Torino con le immagini “degli archivi ANSA e dei suoi partner internazionali”: si passa dalla omissione delle indicazioni relative agli autori, se conosciuti (nella

—
 Note

prima) alla riproposizione (nella seconda) di immagini acquisite in copia, attraverso un percorso non qualificato, spesso (molto probabilmente in ragione di ciò) attribuite ad autori sbagliati e con indicazione di soggetti totalmente errati nonostante esistano di quelle immagini edizioni critiche.

– 27 Cfr. Robert Capa 2001, pp. 314, 325.

– 28 Per queste immagini si rinvia a Mignemi 2016a, pp. 26-41. È recente la scoperta dell'ennesimo abuso in Giannantoni / Paolucci 2016 dove a p. 175 il soldato e la ragazza diventano il "militare sbandato dopo l'8 settembre 1943".

– 29 Cfr. Oddati 2015, p. 144.

– 30 Il vero volto 1961, p. 114.

– 31 Pisanò 1966, p. 824.

– 32 Un'ampia ricostruzione dell'intera vicenda è in Mignemi 2003, ins. ill. pp. 21-24.

– 33 L'intera storia è ampiamente ricostruita in Young 2010.

– 34 Sulle vicende de "L'Unità" in quei giorni, cfr. Mignemi 2016b.

– 35 Cfr. Mignemi 1995, p. 42.

– 36 Il filmato era stato girato da Carlo Nebbiolo (Archivio privato Bonazzi-Barassi, Milano).

– 37 Cfr. L'insurrezione del nord 1945.

– 38 Istituto Nazionale per la Storia del Movimento di Liberazione in Italia, Milano; Istituto Storico di Modena; Istituto per la storia della Resistenza e della società contemporanea in Provincia di Reggio Emilia; Istituto di Cultura Italiana in Addis Abeba; Associazione Nazionale Mutilati Invalidi di Guerra. Sez. di Modena; Associazione Nazionale Partigiani Italiani di Modena; Associazione Casa delle Culture di Modena; Musei Civici di Modena.

– 39 L'Università degli studi di Modena e Reggio Emilia, l'Oriente Università degli studi di Napoli, l'Addis Ababa University, a cui si aggiungeranno successivamente anche l'Università degli studi Roma Tre e l'Università degli studi di Cagliari.

– 40 Con grande presunzione ci permettiamo di parafrasare le parole di introduzione alle *Norme per la redazione di un testo radiofonico* compilate da Carlo Emilio Gadda nel 1953: un testo capace di suscitare utili interrogativi anche se concepito per altro tipo di testi, ma destinato a perfezionare la comunicazione con il pubblico più ampio.

– 41 Elton 1991, p. 65.

– 42 *Ivi*, p. 77.

– 43 *Ivi*, p. 90.

– 44 *Ivi*, p. 85.

– 45 *Ivi*, p. 88.

Bibliografia

- Bertella et al. 2017** Paolo Bertella Farnetti / Lorenzo Bertuccelli / Alfonso Botti (a cura di), *Public History. Discussioni e pratiche*, Milano/Udine, Mimesis, 2017.
- Brunetta 2001** Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. 5, *Teorie, strumenti memorie*, Torino. Einaudi, 2001.
- Canfora 1982** Luciano Canfora, *Analogia e storia. L'uso politico dei paradigmi storici*, Milano, Il Saggiatore, 1982.
- Canosa 2001** Michele Canosa, *Per una teoria del restauro cinematografico*, in Brunetta 2001, pp. 1069-1118.
- Cartiglia 1985** Carlo Cartiglia, *Storia e lavoro storico*, vol. 3, *Dal Congresso di Vienna a oggi*, Torino, Loescher, 1985.
- Carucci 1983** Paola Carucci, *Le fonti archivistiche*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1983.
- Carucci 1987** Paola Carucci, *Il documento contemporaneo*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1987.
- Chesneaux 1977 [1976]** Jean Chesneaux, *Che cos'è la storia*, Milano, Mazzotta, 1977 [ed. orig. francese 1976].

- Dal Don a Nikolajewka 1968** *Dal Don a Nikolajewka. Le sconvolgenti immagini fotografiche della tragedia dell'Armir in Russia scattate dagli Alpini*, Milano, Il diaframma, 1968.
- Didi-Huberman 2009** Georges Didi-Huberman, *En mettre plein les yeux et rendre "Apocalypse" irregardable*, in "Liberation", 22 settembre 2009, disponibile online <www.liberation.fr/ecrans/2009/09/22/en-mettre-plein-les-yeux-et-rendre-apocalypse-irregardable> (07.07.2017).
- Droysen 1966 [1937]** Johann Gustav Droysen, *Istorica. Lezioni sulla Enciclopedia e Metodologia della Storia*, Milano/Napoli, Ricciardi 1966 [ed. orig. tedesca 1937].
- Elton 1994 [1991]** Geoffrey R. Elton, *Ritorno alla storia*, Milano, Il Saggiatore 1994 [ed. orig. inglese 1991].
- Giannantoni / Paolucci 2016** Franco Giannantoni / Ibio Paolucci, *La bicicletta nella Resistenza. Storie partigiane*, Milano, Unicopli, 2016.
- Il vero volto 1961** *Il vero volto della guerra civile*, suppl. spec. a "Gente", n. 9, 3 marzo 1961.
- L'insurrezione del nord 1945** *L'insurrezione del nord. Fotocronaca inedita della liberazione dell'Alta Italia*, supplemento a "La settimana", n. 17, 6 maggio 1945.
- Flores d'Arcais 2017** Alberto Flores d'Arcais, *Il viaggio di Annie la "migrante zero" che cambiò Ellis Island*, in "La Repubblica", 2 gennaio 2017, p. 17.
- Lanaro 2004** Silvio Lanaro, *Raccontare la storia. Generi, narrazioni, discorsi*, Marsilio, Venezia, 2004.
- Le Goff 1982** Jacques Le Goff, *Storia e memoria*, Torino, Einaudi, 1982.
- Mangione 1983** Jerre Mangione, *Mont'Allegro. Una comunità siciliana in America*, Milano, Angeli, 1983.
- Melograni 2003** Piero Melograni, *Discussioni. Gli archivi della memoria. Salviamo le immagini che hanno fatto l'Italia*, in "Corriere della Sera", 31 ottobre 2003, p. 35.
- Melograni 2004** Piero Melograni, *Trincee in technicolor*, in "Domenica Il Sole-24 Ore", 7 marzo 2004, p. 33.
- Mignemi 1995** Adolfo Mignemi, *Storia fotografica della Resistenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995.
- Mignemi 2003** Adolfo Mignemi, *Lo sguardo e l'immagine. La fotografia come documento storico*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.
- Mignemi 2016a** Adolfo Mignemi, *Immagine bugiarda. La fotografia tra tecnica e fruizione*, in "Zapruder", n. 39, gennaio-aprile 2016, pp. 26-41.
- Mignemi 2016b** Adolfo Mignemi, *Immagini e racconti degli ultimi giorni di guerra*, in *Letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Convegno Associazione degli Italianisti, Napoli 7-10 settembre 2016, in corso di pubblicazione.
- Misek 2010** Richard Misek, *Chromatic Cinema*, London, Wiley-Blackwell, 2010.
- Muscio 2000** Giuliana Muscio, *Hollywood va in guerra*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. 2.2, *Gli Stati Uniti*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 1437-1461.
- Oddati 2015** Nicola Oddati (a cura di), *1943-44. Il Sud fra guerra e resistenza*, Salerno, Scrittorio, 2015.
- Pisanò 1966** Giorgio Pisanò, *Storia della guerra civile in Italia 1943-1945*, Milano, FPE, 1966.

- Portelli 2008** Alessandro Portelli, *Materiali orali e loro aspetto narrativo*, in Cesare Bermanni / Antonella De Palma (a cura di), *Fonti orali. Istruzioni per l'uso*, Venezia. Soc. Mutuo Soccorso 'E. De Martino', 2008, pp. 109-110.
- Robert Capa 2001** *Robert Capa. La collezione completa*, Roma, Contrasto, 2001 [ed. orig. inglese 2001].
- Sills-Jones 2010** Dafydd Sills-Jones, *The Second World War in Colour. The UK History Documentary Boom and Colour Archive*, in "Journal of British Cinema & Television", vol. 7, n. 1, aprile 2010, pp. 115-130.
- Un documento 1970** *Un documento eccezionale: Piazzale Loreto*, in "L'Europeo", a. 26, n. 18, 30 aprile 1970, pp. 64-73.
- Young 2010** Cynthia Young (a cura di), *The Mexican Suitcase. The Rediscovered Spanish Civil War Negatives of Capa, Chim and Taro*, New York, International Center of Photography e Göttingen, Steidl, 2010.