



**2013**

**IL CAPITALE CULTURALE**

*Studies on the Value of Cultural Heritage*

**JOURNAL OF THE DEPARTMENT OF CULTURAL HERITAGE**

University of Macerata



**eum**

## Il Capitale culturale

*Studies on the Value of Cultural Heritage*  
Vol. 8, 2013

ISSN 2039-2362 (online)

© 2013 eum edizioni università di macerata  
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

### *Direttore*

Massimo Montella

### *Coordinatore editoriale*

Mara Cerquetti

### *Coordinatore tecnico*

Pierluigi Feliciati

### *Comitato editoriale*

Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Mauro Saracco, Federico Valacchi

### *Comitato scientifico - Sezione di beni culturali*

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Andrea Fantin, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Susanne Adina Meyer, Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi

### *Comitato scientifico*

Michela Addis, Alberto Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile, Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna Cioffi, Claudine Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani, Stefano Della Torre, Maurizio De Vita, Michela Di Macco, Fabio Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon, Lutz Klinkhammer, Emanuele Invernizzi, Federico Marazzi, Fabio Mariano, Raffaella Morselli, Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Adriano Prospero, Bernardino Quattrociocchi, Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo Sciuillo, Simonetta Stopponi, Frank Vermeulen, Stefano Vitali

### *Web*

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

### *e-mail*

[icc@unimc.it](mailto:icc@unimc.it)

### *Editore*

eum edizioni università di macerata, Centro direzionale, via Carducci 63/a - 62100 Macerata

tel (39) 733 258 6081

fax (39) 733 258 6086

<http://eum.unimc.it>

[info.ceum@unimc.it](mailto:info.ceum@unimc.it)

### *Layout editor*

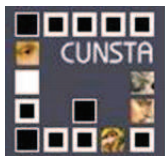
Cinzia De Santis

### *Progetto grafico*

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA



Rivista riconosciuta CUNSTA

# La diffusione del sapere attraverso le immagini tecniche: fotografia e non fiction film

Gabriele D'Autilia\*

## *Abstract*

Il saggio costituisce una riflessione sul tema della comunicazione storica attraverso le immagini a partire da alcune esperienze maturate presso le case editrici e presso enti pubblici e privati che hanno utilizzato lo strumento del libro fotografico, del film documentario e del web come veicolo di divulgazione e di riflessione storica e culturale. Alcune considerazioni sul rapporto tra immagini tecniche, nuove tecnologie e produzione culturale inoltre, vogliono fornire elementi per il dibattito attuale sulla diffusione della cultura.

The essay is a reflection on the historical communication through images, starting from some experiences in publishing companies and in public and private institutions that have used the photographic book, the documentary film and the web, as a vehicle for disseminating and reflection on history and culture. Some considerations on the relationship between technical images, new technologies and cultural production also want to provide elements for the current debate on the dissemination of culture.

\* Gabriele D'Autilia, Ricercatore di Cinema, fotografia, televisione, Università degli Studi di Teramo, Dipartimento di Scienze della Comunicazione, Località Coste Sant'Agostino, IV livello, 64100, Teramo, e-mail: [gdautilia@unite.it](mailto:gdautilia@unite.it).

«È essenziale tagliare a partire dal materiale grezzo della vita – tagliare e tagliare, ma con criterio»<sup>1</sup>. Questo suggerimento di Henri Cartier-Bresson, rivolto ai fotografi, può essere uno spunto per approfondire le affinità tra il lavoro del fotografo (e del regista cinematografico alle prese con il “reale”) e quello dello storico e in genere dello scienziato sociale. Un'affinità che non solo risulta stimolante sul piano teorico, come indicò acutamente Siegfried Kracauer<sup>2</sup>, ma che può generare una riflessione anche sul rapporto tra diffusione della sapere in ambito accademico e divulgazione ad “uso pubblico”.

L'analisi della realtà sociale (e del passato) è in genere delegata, sul piano scientifico, alla rassicurante parola scritta: le immagini sono ritenute dagli studi tradizionali un mezzo esornativo e al massimo integrativo alla parola, e sono ancora pochi i casi di studiosi che si cimentano con il racconto fotografico e filmico. In verità, dalla nascita dell'immagine tecnica (nel 1839 della fotografia e nel 1895 del film) i suoi produttori hanno avuto l'ambizione di fare ciò che nessuno accademico poteva fare, mostrare la realtà così com'è (o è stata), e si sono proposti a volte come nuovi storici della contemporaneità, per di più – con fortunato gioco semantico – “obiettivi”. Ma, a parte le ingenuità positivistiche, le affinità tra lo storico e il fotografo o il regista sono tutt'altro che banali: come gli storici, gli operatori dell'immagine tecnica selezionano stralci di materiale grezzo per costruire un racconto (attraverso gli strumenti della retorica, come ha ben sottolineato per la storia Carlo Ginzburg<sup>3</sup> e per il film documentario Bill Nichols<sup>4</sup>) raggiungendo, a differenza dei primi, il grande pubblico. Anche solo limitandoci al campo della storia, è allora riduttivo considerare il racconto attraverso le immagini solo come uno strumento di divulgazione, cioè di semplificazione (o esemplificazione) di concetti già espressi attraverso le parole. Le immagini tecniche e il loro uso possono e devono essere oggetto di una riflessione epistemologica da cui auspicabilmente potranno nascere nuove sperimentazioni narrative. Per evidenziare alcuni punti “critici” vorrei partire dalla mia personale esperienza, di storico e di divulgatore di storia, anche se alcune osservazioni potranno forse essere di qualche utilità anche in altri ambiti di ricerca.

In estrema sintesi si potrebbe dire che una buona comunicazione attraverso le immagini è quella che sfrutta le risorse conoscitive di queste, che si propone come una sorta di storiografia per immagini in cui i documenti visivi vengono analizzati e valorizzati in quanto appunto documenti. Non basta, ad esempio, parlare di propaganda quando non se ne rivelino i meccanismi comunicativi ma al contrario se ne mostri la produzione come pura illustrazione. I media spesso utilizzano fotografie e film non fiction in questo modo, determinando un

<sup>1</sup> La citazione di Cartier-Bresson – tratta da *The Decisive Moment* (1952, New York: Simon & Schuster) – è in *Fotografi sulla fotografia* 2004, p. 52.

<sup>2</sup> Cfr. Kracauer 1985.

<sup>3</sup> Ginzburg 2000.

<sup>4</sup> Cfr. Nichols 2006.

rischioso corto circuito tra la persistente ingenuità positivista dei fruitori e i linguaggi e le retoriche connaturate al discorso mediatico. A differenti livelli: i libri fotografici e i programmi di divulgazione televisiva si limitano spesso a “far vedere” la storia attraverso apparati iconografici paralleli a quelli testuali, senza chiedersi a quale scopo le immagini siano state prodotte. Il web pone problemi diversi: essendo uno strumento (interattivo) che presuppone una fruizione non lineare ma ipertestuale, deve fare i conti con i rischi derivanti dal ruolo “attivo” del fruitore, che non necessariamente dispone di strumenti intellettuali adeguati a una corretta analisi dell’immagine, problema al quale si possono tuttavia trovare efficaci risposte<sup>5</sup>. Gran parte della responsabilità dunque è nelle mani dei “mediatori”, delle figure professionali a cui viene delegata la diffusione del sapere, a partire dagli storici.

Da alcuni decenni in Italia hanno trovato spazio, tra questi, due promettenti riflessioni: una sulle risorse dell’immagine come fonte per la storia e una sull’uso pubblico della storia. La prima, soprattutto per influenza di studiosi francesi, ha prodotto anche da noi contributi notevoli sul piano teorico e ha portato a un accoglimento, almeno in linea di principio, delle immagini nel laboratorio dello storico, anche se i risultati del lavoro sul campo sono stati nel complesso modesti, in particolare (e sorprendentemente, vista l’ampia disponibilità di fonti visive), per quanto riguarda gli studi sull’età contemporanea; la seconda ha avuto un destino analogo: alle brillanti considerazioni – in genere negative – sull’uso della storia nell’arena mediatica, non sono seguite proposte significative di divulgazione da parte degli storici (e, bisogna aggiungere, degli editori e produttori di audiovisivi che agli storici forniscono gli spazi). Le due riflessioni, inoltre, raramente sono entrate in contatto generando approfondimenti sul piano epistemologico.

Eppure, come ha sottolineato Maurizio Ridolfi, si tratta di questioni che dovrebbero stimolare, su più di un piano, una riconsiderazione dello stesso mestiere di storico:

Con lo sviluppo tecnologico, nella costruzione del discorso pubblico gli storici devono far fronte alla necessità di rinnovare i propri linguaggi comunicativi, accettando le sfide poste dai mass media [...]. Le modalità operative – tra forma cartacea e spazi online – rappresentano un osservatorio significativo per comprendere le nuove sfide del “fare” e del “comunicare” storia contemporanea. Siamo però consapevoli che sempre meno i circuiti universitari e le sole riviste, senza un confronto con i mass media, riescono ad accreditare e mettere in circolazione tesi interpretative capaci di concorrere alla costruzione del senso

<sup>5</sup> Un esempio interessante è costituito dal sito didattico inglese <<http://www.nationalarchive.gov.uk>>, 19.10.2013, che, affrontando la Grande guerra, si pone tre obiettivi significativi: «To get students to think about popular perceptions of the Great War, how these have changed over time, and how far historians support these perceptions; To examine original sources and how these have been used to support different viewpoints and perspectives on the Great War; To give students a feel for the complexity of the Great War and the scale of its impact on those who fought in it and those of us affected by its legacy today».

comune. Per noi storici è fortemente mutato lo scenario, sia con riguardo all'esercizio della professione sia rispetto al ruolo sociale oggi riconosciutoci. Con le fortune del cinema e della televisione – immagini in movimento –, accanto alla fotografia, non basta più scrivere saggi e libri. La pluralità dei linguaggi induce ad una profonda rivisitazione del rapporto tra “fare storia” e “uso pubblico della storia”<sup>6</sup>.

La questione è culturale, riguarda cioè i *curricula* formativi degli storici e la loro capacità di misurarsi anche con altri campi del sapere e forme narrative. Tuttavia con la crisi delle discipline e delle metodologie tradizionali, che si limitavano a un uso ancillare dell'immagine o la temevano per il suo potere o la sua ambiguità e perciò la esiliavano dai loro studi, le scienze umane hanno iniziato da qualche tempo a ridefinirsi includendo i media e i media visivi, sia come strumenti sia come oggetti di studio. Il problema è che le immagini richiedono un approccio necessariamente interdisciplinare e questo comporterebbe un aggiornamento degli statuti scientifici tradizionali; in più, è ancora vitale in Italia (anche per mancanza di studi) una persistente contrapposizione tra immagini “alte” e immagini “popolari”. Sono così sorte discipline, come i *visual studies*, che certo privilegiano l'immagine (in particolare quella “popolare”) e la sua funzione nella vita quotidiana, approfondendone il significato culturale anche in prospettiva storica, ma che scontano un'ancora insufficiente solidità (soprattutto in quest'ultimo ambito) sul piano della ricerca. Certamente si tratta di proposte metodologiche stimolanti per lo studio della contemporaneità; annunciava infatti, ormai più di dieci anni fa, Nicholas Mirzoeff:

La *visual culture* è una strategia con cui studiare la genealogia, la definizione e le funzioni della vita quotidiana postmoderna dal punto di vista del consumatore, piuttosto che del produttore. La cultura disarticolata e frammentata che chiamiamo postmodernismo è immaginata e compresa al meglio visivamente, proprio come il diciannovesimo secolo è stato tradizionalmente rappresentato dalla stampa e dal romanzo<sup>7</sup>.

Eppure l'intrusione delle immagini tra gli strumenti dello storico doveva essere in qualche modo naturale. Infatti il loro ingresso nel discorso storico, come ha sottolineato Luigi Tomassini, era stato annunciato dalle riflessioni di Walter Benjamin e degli storici delle *Annales* ben prima del cosiddetto *linguistic turn* e della svolta culturalista:

Dilatando il tempo storico, introducendo in luogo della linearità causale del discorso storicista una interazione estremamente ricca, complessa e continua fra fenomeni che si muovevano su ritmi storici diversi, e quindi producevano effetti differenziati e articolati nel tempo, la scuola delle «Annales» [...] contribuì in modo decisivo a riportare la descrizione della ricchezza, della complessità delle interrelazioni dei processi storici, quasi sempre difficilmente inquadrabili in un rapporto causale unilineare, al centro del discorso

<sup>6</sup> <[http://www.officinadellastoria.info/index.php?option=com\\_content&view=category&cid=45&Itemid=50](http://www.officinadellastoria.info/index.php?option=com_content&view=category&cid=45&Itemid=50)>, 19.10.2013.

<sup>7</sup> Mirzoeff 2002, p. 30.

storiografico. Da qui la necessità, per comprendere, di descrivere e misurare, di analizzare interazioni e configurazioni, oltre che derivazioni. Da questa esigenza di riconsiderare il sincronico, di ricostruire scenari o quasi stratigrafie istantanee [...], deriva la larga introduzione nel discorso delle «Annales» di elementi di carattere descrittivo iconografico. In primo luogo, carte, piante, grafici, ma anche immagini e anche fotografie<sup>8</sup>.

Questi e altri aspetti di carattere teorico e metodologico, per ciò che riguarda le immagini, non hanno però trovato adeguato spazio nella riflessione storiografica.

Dunque, le vicende dell'accoglimento delle immagini tra le fonti della storia e quella della diffusione della storia attraverso le immagini sono strettamente connesse: è a partire dalle fonti che lo storico articola il suo discorso, ritagliando il suo materiale grezzo e organizzando il racconto. E i migliori esempi di una "storiografia per immagini", a livello internazionale, sia sul piano scientifico, sia sul piano divulgativo, sono proprio quelli che valorizzano le immagini come fonti<sup>9</sup>. Diffondere il sapere attraverso l'immagine dunque, significa anche proporre nuovi approcci scientifici e narrativi, in un contesto culturale dove ormai da molti anni soggetti spesso non dediti alla ricerca, professionalità lontane dall'accademia o case editrici anche di valore, sono impegnate, nel settore dell'audiovisivo o in quello espositivo o librario, nella divulgazione del sapere storico, con risultati difformi, ma spesso scientificamente modesti.

Infatti, come sottolineano Derrick Price e Liz Wells a proposito della fotografia,

if serious historians have sometimes neglected to read photographs in the complex ways they deserve, the heritage industry has used photography as a central tool in its attempt to reconstruct the past as a site of tourist pleasure. Here, photography becomes a direct way through which our experience of the past is structured<sup>10</sup>.

A questo va aggiunto che l'interesse del grande pubblico verso la storia, fruita attraverso i media e le immagini, ha subito una crescita dovuta anche alla moltiplicazione, con il digitale, dei mezzi disponibili. Sta dunque agli storici fare la loro parte, innanzitutto definendo delle regole, come suggerisce Giovanni Sabbatucci per la storia in televisione: non basta – dice – il lavoro individuale, «si dovrebbe arrivare a costituire un insieme di regole riconosciute da tutti, se non codificate»<sup>11</sup>.

Non sarà qui il caso di soffermarsi oltre né sul dibattito sull'uso pubblico della storia né sui contributi, stranieri e italiani, che hanno approfondito il valore

<sup>8</sup> Tomassini 2012, pp. 96-97.

<sup>9</sup> A partire dal pionieristico *La Révolution française, images et récit, 1789-1799* 1986, uno straordinario viaggio attraverso le immagini della rivoluzione, o la serie di film documentari di Ken Burns, *The civil war*, realizzati per la PBS nel 1990, un racconto audiovisivo della guerra civile americana realizzato principalmente attraverso la fotografia.

<sup>10</sup> Price, Wells 2004, p. 62.

<sup>11</sup> Sangiovanni 2006, p. 50.

storico dell'immagine del reale. Mi limiterò dunque ad alcune osservazioni che derivano da un'esperienza maturata in circa vent'anni nell'ambito di quello che viene definito il "riuso" di materiali visivi di carattere storico, ponendo attenzione alla questione più generale – e strategica – della figura, nella comunicazione e diffusione della cultura, del "mediatore".

La mia personale esperienza nel campo della divulgazione storica e culturale ha avuto diverse declinazioni, ma si è comunque concentrata su due tipologie documentarie che presentano più di un'affinità: la fotografia e il film del reale. Si tratta di affinità e di contaminazioni complesse, ma qui sarà sufficiente ricordare la priorità attribuita normalmente dagli storici ai contenuti piuttosto che alle forme e ai linguaggi, una prospettiva – angusta – in cui fotografia e film del reale risultano sostanzialmente sovrapponibili.

Il contributo degli storici a un lavoro di divulgazione attraverso le immagini tecniche si può configurare in diversi modi: consulenza e assistenza a esperti di immagini (registi, editori, curatori di mostre, ecc.), redazione di testi per film documentari, redazione di testi per libri fotografici. Non dissimile è il coinvolgimento nel più articolato mondo del web. Molto di rado gli storici sono coinvolti nella ricerca delle immagini, alle quali non dedicano in genere la stessa attenzione che riservano a una ricerca archivistica su documenti tradizionali, e neppure nella costruzione del prodotto, film o libro fotografico, limitandosi a suggerire modifiche una volta che questo sia stato sviluppato da registi o editor. Come ricercatore di immagini filmiche per la serie di documentari *Storia d'Italia del XX secolo* prodotta dall'Istituto Luce a partire dalla metà degli anni Novanta, ho avuto occasione di confrontarmi con il lavoro di storici come Renzo De Felice, Valerio Castronovo e Pietro Scoppola, responsabili della redazione dei testi. Questi testi venivano in genere redatti prima della ricerca del repertorio filmico e assumevano la forma di saggi per riviste scientifiche (su temi spesso impegnativi per un documentario, come *Lo stato totalitario* o *Lo Stato banchiere e imprenditore*<sup>12</sup>). Il problema evidentemente non era solo nell'impostazione dei testi, ma anche nel metodo: si trattava di commentare a posteriori, con le immagini, fatti e concetti già espressi in testi passibili di poche modifiche. Le immagini qui non erano fonti ma "corredo": sarebbe infatti curioso per uno storico scrivere il suo saggio prima di aver consultato le fonti.

Il testo di un film documentario, d'altra parte, ha le sue necessità, dovute soprattutto al fatto di proporsi non solo o non necessariamente come opera scientifica ma come prodotto per il grande pubblico: ha bisogno di un continuo confronto con le immagini di repertorio e con il montaggio, forma linguistica parallela, per sfruttare al meglio sia le potenzialità comunicative sia quelle creative del prodotto filmico. Il testo di un film documentario è una forma retorica particolare, allo stesso tempo informativa e interpretativa, che si completa appunto

<sup>12</sup> Cfr. *La storia d'Italia del XX secolo*, narrata da V. Castronovo, R. De Felice, P. Scoppola; per la regia di F. Quilici, Istituto Luce, Roma, 1994-1995.



nell'interazione con le immagini: è una sorta di "requisitoria", espressione, nei casi migliori, di una certa lettura della storia. La creazione di un film sulla storia quindi, comporta – o dovrebbe comportare – un esercizio retorico non dissimile da quello messo in atto dagli storici nelle loro narrazioni, con in più la forza delle immagini, a loro volta veicoli di informazione e interpretazione. Questa modalità di racconto (testo più immagini), non a caso definita "voce di Dio" e sfruttata a partire dalla propaganda dei regimi totalitari, è quella ancora prevalente nella narrazione storico-filmica. Una vera e propria sfida, dunque, per lo storico.

Ma anche i committenti fanno la loro parte: la libertà consentita a un autore nella redazione di una monografia scientifica non è paragonabile a quella concessa nella realizzazione di un prodotto filmico, necessariamente più limitata soprattutto per motivi di opportunità (scelte editoriali, collocazione nel circuito della distribuzione, target, ecc.). Mi è capitato recentemente di lavorare alla redazione dei testi della serie di film documentari *Le parole che hanno cambiato il mondo*, prodotta dalla Rai, dal Corriere della Sera e dall'Istituto Luce: poiché ci si è rivolti soprattutto a giovani che spesso ignorano contesti come quello della lotta per l'emancipazione dei neri americani (Martin Luther King, *I have a dream*, 1963), del confronto internazionale durante la guerra fredda (*John Fitzgerald Kennedy*, *Ich Bin Ein Berliner*, 1963) o del Sudafrica dell'apartheid (*Nelson Mandela, Discorso d'insediamento*, 1994), in questa sorta di biografie filmate il discorso storico ha dovuto essere semplificato; questo però non ha significato rinunciare al suggerimento di alcuni concetti chiave (necessariamente, date le caratteristiche del mezzo, pochi) utili a capire o a riflettere su ogni fenomeno storico, e alla proposizione del repertorio filmico come documento originale (come fonte) da leggere attraverso la cornice di un'ampia contestualizzazione (il discorso più celebre di ogni protagonista è stato riproposto interamente). Si tratta di uno sforzo didattico, del resto, che ogni docente compie in aula quando si confronta con i suoi studenti (anche universitari) e che perciò conosce bene. Non sempre tuttavia i committenti dedicano l'attenzione dovuta e gli spazi necessari alle esigenze degli storici: in una precedente esperienza alla Rai, presso la redazione del programma *C'era una volta la prima Repubblica* (1997) di Sergio Zavoli, mi era stato chiesto di proporre documenti audiovisivi originali e contestualizzarli, in modo da valorizzarne proprio la natura documentaria; nelle successive sessioni di montaggio però questo obiettivo si perdeva e il prodotto finale risultava come un classico film di montaggio in cui le immagini si limitavano a far vedere i fatti narrati. È questo l'uso (il riuso) televisivo prevalente in Italia (con rare e significative eccezioni) del repertorio storico, risultato dell'incontro di una sostanziale inerzia creativa con una sottovalutazione dell'intelligenza dello spettatore<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> In Italia ha prevalso un tipo di comunicazione storica di tipo "giornalistico", anche se non sono mancati esempi virtuosi di "lezioni di storia" condotte da storici "affabulatori" come Sergio Luzzatto.

Non diverse sono le esigenze di un libro fotografico. Bisogna ricordare che la fotografia – a differenza del film documentario, territorio poco frequentato dai nostri studi di cinema – ha una sua disciplina specifica e anche una sua storiografia, con la quale tuttavia gli studi storici *tout court* hanno raramente interagito. In Italia (contrariamente a quanto avviene all'estero) questa disciplina è piuttosto trascurata dagli ambienti accademici, ma sono comunque disponibili studi di livello che possono costituire un punto di partenza per sviluppi interdisciplinari. Non è dunque difficile anche per gli storici confrontarsi con la storia della fotografia e con i linguaggi di questa.

Con queste premesse, la vicenda delle nostre pubblicazioni storico-fotografiche ha avuto solo alcuni episodi significativi. Per limitarci agli ultimi decenni, momento fondante di un nuovo rapporto degli studiosi di scienze umane con la fotografia è stato l'*Annale* sull'immagine fotografica curato nell'ambito della *Storia d'Italia* Einaudi da due studiosi di ampia cultura storica come Carlo Bertelli e Giulio Bollati<sup>14</sup>. Entrambi proponevano – nel lontano 1979 – numerosi spunti che avrebbero dovuto stimolare gli specialisti a includere la fotografia negli studi sulla storia della cultura italiana, per di più nel contesto di un'opera che ha costituito spesso il punto di partenza per più di una generazione di storici. Pochi però sono stati gli esiti. Nel campo specifico del libro fotografico (va ricordato che i volumi Einaudi si possono far rientrare – anche – in questa categoria, dato che proponevano un'ampissima selezione di immagini), hanno dominato la monografia sul fotografo o le storie concentrate prevalentemente sui contenuti delle immagini, nello spirito del “come eravamo” di genere televisivo.

Ho avuto occasione di pubblicare, nel 1998, un volume nell'ambito di un'iniziativa editoriale degli Editori riuniti che poi ho diretto con lo storico Giovanni De Luna<sup>15</sup>. Il tentativo era quello di mettere in rilievo le risorse della fotografia nello studio non solo della storia degli eventi, ma soprattutto della storia sociale, e di proporre più che le immagini dei grandi autori, fotografie inedite e anonime (provenienti da circa 100 archivi): “documenti” più che “monumenti”, a cui chiedere di raccontare la loro storia. Gli storici, ma anche altri scienziati sociali e storici della fotografia, coinvolti nel progetto, hanno risposto in modo disomogeneo e questo ha reso il risultato difforme, più un tentativo di rompere gli argini che un esperimento pienamente riuscito. È apparsa evidente la difficoltà da parte di alcuni autori di considerare la fotografia un documento che non si limitasse a “mostrare” ciò che era già acquisito attraverso le fonti tradizionali, per cui alcuni testi sono risultati sostanzialmente separati dall'apparato iconografico. Alcuni autori però, come Lucio Fabi per

<sup>14</sup> Cfr. Bertelli, Bollati 1979.

<sup>15</sup> Si trattava della collana *Storia fotografica della Società italiana*, per la quale in tre anni sono usciti 20 volumi per periodi storici, dal Risorgimento alla fine del XX secolo, o per temi: l'Italia contadina, l'emigrazione, le donne, lo sport, il tempo libero.

la prima guerra mondiale o Silvana Palma per l'Italia coloniale, hanno saputo inserire le immagini, i loro significati e il loro ruolo di "agente", in un discorso storico complesso<sup>16</sup>: la rappresentazione fotografica della morte in guerra o la rappresentazione colonialista delle genti sottomesse sono essi stessi, era questo il suggerimento, oggetti di analisi storica tutt'altro che secondari per lo studio del Novecento. L'esperienza è stata dunque una positiva verifica, proseguita successivamente con altri volumi (come quello di Sergio Luzzatto sull'immagine del duce o di Piero Bevilacqua sul paesaggio italiano), in cui la narrazione ha acquisito nuovo valore proprio grazie a un approccio diverso alle fonti visive.

Negli stessi anni sono comparsi strumenti metodologici che hanno voluto ribadire le potenzialità di un approccio storico alle immagini<sup>17</sup>, e stimolare anche un nuovo interesse per la sperimentazione sul libro fotografico. Successivamente, a partire dal 2004, ho curato, con Giovanni De Luna e Luca Criscenti, una iniziativa per le *Grandi Opere* Einaudi che si è proposta, diciamo così, di "alzare la posta" rispetto al progetto precedente<sup>18</sup>. L'obiettivo è stato stavolta quello di "rovesciare" il rapporto testo e immagini: doveva essere il primo a svolgere un ruolo ancillare rispetto alle seconde; gli studiosi (anche in questo caso di diversa provenienza disciplinare) si sono dovuti inserire in una griglia più specificamente fotografica, che voleva sottolineare il ruolo di "agente di storia" svolto dalla fotografia nella storia del Novecento.

In questa nuova opera, protagonista è lo sguardo fotografico: "dall'alto", quello delle istituzioni e della politica sulla società e i cittadini, "ad altezza d'uomo", quello dei professionisti grandi e piccoli, testimoni e complici della storia "grande" e di quella locale, e infine "dal basso", lo sguardo familiare, uno sguardo di lungo periodo, con la sua dialettica tra rappresentazione e autorappresentazione. Una molteplicità di sguardi quindi, espressione di diverse consapevolezze, che hanno preso forma attraverso lo strumento tutt'altro che meccanico e tutt'altro che neutrale della fotografia. Sguardi ai quali è stato affidato, come spiega De Luna introducendo i volumi, il compito di «raccontarci uno degli aspetti più controversi e sfuggenti della storia dell'Italia del Novecento, quello dei progetti di identità nazionale che si sono intrecciati e avvicinati lungo tutto il secolo»<sup>19</sup>. Immagini quindi, tra sfera pubblica e sfera privata, capaci di scandagliare i "costruttori di identità", lo Stato, le comunità, la famiglia. Ha prevalso quindi l'attenzione alle modalità di produzione delle immagini, pubbliche e private, e alle motivazioni, agli stereotipi, alle intenzionalità, proprio perché nella fotografia non conta solo l'immagine e il suo contenuto, ma il suo produttore, i suoi diffusori e i suoi fruitori. Le analisi di Chiara Saraceno sulle

<sup>16</sup> Cfr. Fabi 1998; Palma 1999.

<sup>17</sup> Burke 2002; Mignemi 2003; D'Autilia 2005. Si è trattato di tentativi di stimolare una riflessione sulle risorse e le criticità che presentano le immagini quando vengono accolte nel laboratorio dello storico.

<sup>18</sup> Cfr. De Luna *et al.* 2006.

<sup>19</sup> De Luna 2005, p. XXXVI.

dinamiche familiari non solo per quello che sono, ma così come le rappresenta la fotografia, o di Salvatore Lupo sull'autorappresentazione fotografica della Presidenza del Consiglio nella rivista istituzionale *Italia*, tra gli anni Cinquanta e i Sessanta, forniscono nuovi approcci all'immagine da cui è lecito aspettarsi sviluppi interessanti.

Un sentiero, anche grazie ad altre iniziative editoriali, era dunque segnato. È evidente, naturalmente, come la scelta del proprio oggetto di storia e della tipologia di immagine condizionino di volta in volta sia l'approccio alla fonte fotografica sia la narrazione, e non si possa quindi parlare di un "modello"; diversi infatti sono stati negli anni successivi gli esempi di "storia fotografica": Paul Ginsborg ad esempio, nel saggio *Sogni, genere, classi sociali: elementi di italianità, 1945-2000*, comparso nell'ultimo *Annale* fotografico della *Storia d'Italia* Einaudi curato da Uliano Lucas nel 2004, si affida alle foto di autore, immagini quindi fortemente consapevoli del proprio messaggio e del proprio ruolo, che utilizza come campioni significativi per mostrare come si possa leggere in esse la società italiana nelle sue travolgenti trasformazioni alla metà del ventesimo secolo<sup>20</sup>.

Ho avuto modo di sperimentare anche le risorse comunicative della formula che prevede un libro fotografico (non necessariamente nella forma di catalogo) abbinato a una mostra, in un lavoro sulla fotografia familiare<sup>21</sup>. Quello familiare è uno di quei campi in cui più facilmente, e prevedibilmente, il passato diventa un'esperienza "turistica". Numerosi sono gli esempi (oggi anche televisivi sul filmino familiare) in cui queste immagini, che finora in Italia non hanno ricevuto un'attenzione specifica dal punto di vista archivistico (trattandosi di uno di quei complessi sistemi che si definiscono "archivi diffusi"), sono proposte per evocare nostalgicamente il passato sfruttando il naturale processo di identificazione con le storie individuali già ampiamente sperimentato da decenni dai rotocalchi e dalla finzione cinematografica e televisiva. Il progetto, ideato dall'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico a partire dal 2006, ha previsto un lavoro di reperimento delle fotografie e dei filmini familiari del Lazio, realizzato coinvolgendo gli studenti delle scuole medie, che hanno selezionato gli album di famiglia secondo criteri stabiliti. In questo modo si è potuto definire un metodo omogeneo di reperimento delle fonti, mentre gli studiosi di fotografia familiare sono in genere costretti a lavorare su singoli fondi distribuiti a macchia di leopardo sia dal punto di vista geografico che

<sup>20</sup> Cfr. Ginsborg 2004, pp. 55-73.

<sup>21</sup> Anche in esperienze successive ho potuto verificare la positiva complementarità tra volume e mostra fotografici quando non siano semplicemente l'uno la replica dell'altra: si tratta di strumenti che possono sostenersi a vicenda sfruttando i diversi tipi di fruizione; anche il web del resto (in tempi recenti diventato un efficace strumento di esposizione di immagini) può essere trattato secondo la stessa logica di complementarità. Mi riferisco ai volumi *L'energia di Milano 2010* e *La Camera dei deputati a Montecitorio 2010*.

sociale e culturale. 20.000 foto private<sup>22</sup> hanno così costituito un archivio dell'immagine della famiglia del Lazio che ha consentito di realizzare un volume sull'autorappresentazione familiare in collaborazione con lo storico francese Pierre Sorlin, e una mostra al Vittoriano a Roma che ha scelto di avere come soggetto non la famiglia ma la fotografia familiare, la sua storia e le sue regole, le sue permanenze e le sue discontinuità<sup>23</sup>. Le fotografie, in particolare quelle familiari, sono documenti muti; sul piano della ricostruzione delle vicende della singola famiglia sono leggibili quasi esclusivamente dalla famiglia stessa, mentre risultano indecifrabili a un estraneo senza il sostegno di altri tipi di documentazione privata, normalmente inesistenti. Iniziano a essere molto eloquenti invece se si cercano in esse le dinamiche sociali, la vita materiale, le differenti modalità della rappresentazione fotografica, anche perché, come ha sottolineato Sorlin, «fortunatamente, i contenuti di una foto di famiglia in genere non lasciano dubbi. Statisticamente le circostanze che hanno motivato lo scatto di una fotografia sono poco numerose, la famiglia vuole sottolineare l'importanza che attribuisce ad un evento particolare»<sup>24</sup>. A maggior ragione se si può lavorare sulla quantità, se si dispone cioè di un corpus documentario consistente e coerente relativo a una comunità ampia.

Quello della disponibilità delle fonti è un punto critico, in particolare se ci si riferisce alle immagini tecniche, solo da poco più di un decennio riconosciute in Italia come bene culturale. Gli archivi di immagini hanno avuto in genere una storia tormentata. Una vera e propria cultura della conservazione di questi documenti si è sviluppata solo nel secondo dopoguerra ed è stata spesso debitrice dell'iniziativa di collezionisti privati. È evidente come questo non abbia favorito la disponibilità delle fonti, se si pensa che del patrimonio complessivo di pellicole del cinema muto non resta che il 20%. In Italia gli archivi fotografici e cinematografici pubblici sono finanziati dallo Stato o dalle amministrazioni locali con risorse in gran parte insufficienti anche solo per sostenere gli onerosi costi di conservazione e restauro di questo tipo di documenti; inoltre il consistente valore commerciale delle immagini tecniche (per le quali il *copyright* e la tutela della *privacy* dei soggetti rappresentati costituiscono una spinosa questione giuridica) non facilita certo l'accesso. Infine, le norme per la catalogazione di fotografie e film sono state formulate sulla base dell'archivistica tradizionale o della biblioteconomia piuttosto che sulla base delle loro intrinseche caratteristiche, con conseguenze negative che, in parte, hanno ereditato anche le banche dati elettroniche.

Ma anche dove questi documenti sono ben custoditi e tutelati, la predisposizione del loro accesso richiede un lavoro che ben pochi soggetti, sia pubblici sia privati, sono in grado, anche in termini economici, di sostenere.

<sup>22</sup> Consultabili sul portale <<http://www.fotofamilia.it>>, 19.10. 2013.

<sup>23</sup> Cfr. D'Autilia *et al.* 2009.

<sup>24</sup> Sorlin in D'Autilia *et al.* 2009, p. 17.

Questo comporta ripercussioni importanti sia sul piano della ricerca sia su quello della divulgazione. Nella storiografia fotografica italiana ad esempio, si registra l'assenza di alcune espressioni significative della storia del mezzo solo a causa della difficoltà di accedere a fondi ancora in buona parte invisibili, come ad esempio quelli delle agenzie fotografiche<sup>25</sup>. Ho avuto occasione di partecipare alla progettazione della banca dati dell'archivio dell'Istituto Luce, un immenso corpus di immagini filmiche e fotografiche sulla storia non solo italiana dagli anni Venti agli Ottanta. Gli strumenti informatici, in questo progetto, hanno avuto un ruolo decisivo, avendo contribuito non solo a facilitare il lavoro, ma a modificarne le logiche. Archivistici e ricercatori coinvolti nel progetto si sono confrontati con le esigenze di un soggetto che si propone finalità pubbliche (innanzitutto un'ampia apertura alle esigenze degli utenti) e con documenti – le immagini tecniche – non del tutto normati dal punto di vista catalografico.

Nel corso degli anni il Luce ha modificato più volte la sua politica, recependo le novità, sia tecniche sia culturali, portate dalle tecnologie informatiche e dal web, allo scopo di mettere a disposizione all'intera comunità degli utenti i suoi contenuti. La banca dati è stata costruita sui principi e le regole internazionali dell'archivistica audiovisiva (a partire dalle norme Fiaf) o fotografica: per ogni documento è prevista una descrizione anagrafica, alla quale si è affiancata una dettagliata descrizione del contenuto, per parole chiave (organizzate in un *Thesaurus*) e per sequenze. Si tratta di un lavoro lungo e impegnativo, che si rivolge allo studioso come all'utente medio, e che permette di ottenere risultati certi e informazioni controllate, al punto di aver contribuito a modificare i contenuti dei film televisivi a base di archivio poichè consente al ricercatore (che prima poteva disporre solo di pochi documenti resi disponibili dalla mediazione di un archivista) di individuare ogni singola sequenza relativa a un soggetto molto specifico. Se nella ricerca storica tradizionale l'archivista è stato da sempre un fondamentale mediatore per lo studioso, la disponibilità delle banche dati ha modificato il quadro complessivo: la costruzione di un sistema di risorse digitali, la loro descrizione e l'ideazione di complesse modalità di ricerca hanno consentito di affiancare una funzione di indirizzo alla più ampia libertà dell'utente. In questo senso si può parlare dell'esistenza di un nuovo soggetto di mediazione tra il tradizionale archivio fisico e i costruttori di contenuti culturali. Una novità che arricchisce ma per certi versi complica il quadro, se si tiene conto che fruitori di archivi diventano non solo gli studiosi ma anche gli utenti finali di conoscenza storica. Eppure non è certo questo grado, diciamo così, virtuoso di equilibrio tra "libertà" e "indirizzo" a dover costituire motivo di diffidenza.

<sup>25</sup> Su questo tema si è tenuto di recente il seminario di studi *La creazione e l'uso delle immagini: gli archivi fotografici delle Agenzie*, Roma, Archivio storico della Presidenza della Repubblica, 6 dicembre 2012; in altri contesti, come nel mondo anglosassone, il fotogiornalismo ha da sempre ricevuto attenzione da parte degli studiosi e oggi molte risorse sul web consentono un accesso non esclusivamente di natura commerciale: si veda ad esempio *The First World War Poetry Digital Archive*: <<http://www.oucs.ox.ac.uk/ww1lit/>>, 19.10.2013.

Questi avanzati sistemi di consultazione, che si possono considerare un'evoluzione degli archivi tradizionali, sono oggi sfidati dagli sviluppi multimediali del web, che si propongono come un'alternativa (soprattutto, come mostrano i dati, per le nuove generazioni) agli "scientifici" strumenti di mediazione della conoscenza basati sulle regole archivistiche, con conseguenze anche sullo studio e sulla divulgazione e la narrazione storica.

Numerose sono le risorse in rete disponibili per lo studio della storia, di qualità molto differente ma comunque espressione di un interesse diffuso. Ai siti scientifici o divulgativi e alle banche dati, oggi si affiancano nuovi soggetti; la recente esperienza del Luce è a questo proposito emblematica: mentre la banca dati è diventata negli anni un punto di riferimento imprescindibile sia per la ricerca (in particolare sul fascismo) sia per la divulgazione, oggi si è intrapresa una nuova strada, con la scelta di pubblicare una parte consistente dei materiali dell'archivio sulla piattaforma *Youtube*. Si tratta di una scelta che fa riflettere, poiché superare la logica della banca dati "istituzionale" può significare abbandonare i documenti di un patrimonio storico molto articolato alle logiche di fruizione della rete, che sono spesso in contraddizione con le politiche pubbliche di valorizzazione della memoria. Come è noto, *Youtube* è di proprietà del marchio *Google*, che molti identificano con lo spirito stesso della libertà in rete, dimenticando che si tratta di una delle maggiori multinazionali del mondo digitale. Ma bisogna partire da alcuni semplici dati: la grandissima maggioranza dei materiali audiovisivi *on line* è fruito attraverso la piattaforma video di *Google*, e quest'ultima ha ormai sviluppato un sistema video sul web qualitativamente concorrenziale; la sua politica in questo campo inoltre è quella di fornire strumenti a terzi senza alcun vincolo, visti i vantaggi che ottiene in termini di qualità e volume dei propri contenuti. A questo va aggiunta una considerazione generale: la logica della condivisione e dello sviluppo autonomo dei contenuti è nella natura stessa del web 2.0, di cui *Youtube* è una delle più evidenti espressioni; è oggi difficile prescindere da questo, anche da parte di chi voglia perseguire politiche pubbliche, in particolar modo nel campo della cultura. Già da diversi anni i giovani stanno abbandonando la televisione per i contenuti del web, ed è ai giovani innanzitutto che bisogna rivolgersi per garantire un futuro sia alla ricerca che alla diffusione della cultura.

Come abbiamo potuto constatare già nelle prime settimane di presenza dei primi 30.000 filmati su *Youtube*, i contenuti digitali culturali e persino interi patrimoni storici possono ricevere attraverso questi strumenti un'attenzione del pubblico non paragonabile, in termini quantitativi, rispetto ai sistemi di fruizione istituzionali. E in termini qualitativi? Il consumo di contenuti culturali attraverso un sistema sia pur dedicato come un "canale" *Youtube*, non è certamente confrontabile alla "densità" dell'esperienza garantita da un prodotto che sia il risultato di un lavoro archivistico o editoriale. Si tratta della questione, ormai di lunga data, se si considera che il web ha ormai vent'anni di storia, del ruolo dei mediatori tradizionali nel mondo digitale, che coinvolge,

oltre ad archivi e fondazioni, soggetti come la scuola, l'università, le case editrici o le testate giornalistiche: questi sembrano dover perdere la loro funzione grazie a novità tecnologiche che mettono l'utente in contatto immediato con i documenti o le informazioni, e alla stessa logica del web 2.0, del web "fai da te", che pure non c'è motivo di non ritenere virtuosa e "democratica". Il rischio aumenta quando si tratta di immagini, i documenti che ognuno pensa di poter "leggere" e interpretare con facilità. Strumenti tradizionali come il film di repertorio storico, il libro fotografico e la banca dati, che certo non hanno perso la loro funzione, sono, almeno per il gradimento delle giovani generazioni, minacciati dai contenuti "liberi" della rete.

Ma c'è di più. Quello che si può forse considerare il maggiore responsabile della crisi dei mediatori tradizionali, diventa oggi esso stesso mediatore. *Google Cultural Institute*<sup>26</sup> è un nuovo progetto della società statunitense che in un certo senso è un'evoluzione (ma in una direzione che sembra un ripensamento) della logica "wiki" – preceduto comunque da progetti come *Art Projects World Wonders*, la digitalizzazione degli Archivi di Nelson Mandela e i Manoscritti del Mar Morto provenienti dall'*Israel Museum* di Gerusalemme. I partner internazionali (archivi, fondazioni, musei) sono invitati a sviluppare contenuti proponendo percorsi "espositivi" virtuali attraverso testi, fotografie e film di repertorio di loro proprietà, servendosi liberamente di uno strumento informatico agile ed efficace messo a disposizione da *Google*. Due sono dunque le novità rispetto alla libera disponibilità di contenuti e alla pubblicazione individuale di prodotti editoriali: un percorso storico lineare (o meglio un ipertesto "chiuso") con degli autori e dei soggetti "istituzionali" responsabili, e un contesto riconoscibile (un "istituto culturale" appunto, ma di dimensioni planetarie).

Come ogni insegnante sa, uno dei motivi "psicologici" dell'uso incontrollato della rete da parte dei giovani è l'anonimato: se un contenuto non è di nessuno, è di tutti, e quindi si può utilizzare. Al di là del valore scientifico e didattico del progetto, l'iniziativa di *Google* impone alcune considerazioni: da un lato, dopo anni di entusiasmi per la ricchezza sempre più ridondante della rete, sembra che anche nel più affascinante deposito di contenuti che il mondo abbia mai conosciuto, la presenza di mediatori (e di autori) sia considerata finalmente un valore; dall'altro, si tratta di un progetto "privato", che segue comunque logiche di mercato e che dal punto di vista del gradimento in rete presto supererà certamente le già numerose iniziative di carattere pubblico. Sono temi che, a livello internazionale, organismi e soggetti impegnati nella valorizzazione della cultura e nella tutela della memoria affrontano da tempo, ma che richiederanno un'attenta riflessione anche da parte di chi, con qualsiasi ruolo, si occupa e si occuperà in futuro, di storia, di immagini e di diffusione del sapere.

<sup>26</sup> <<http://www.google.com/culturalinstitute>>, 19.10.2013.



Tra banche dati, motori di ricerca, iniziative editoriali, il web è una sfida continua<sup>27</sup>, in particolare per ciò che riguarda le immagini: se la forza delle immagini (del presente e del passato) sta nella loro immediatezza, che fa ritenere spesso superflui i loro mediatori culturali (a vantaggio dei loro mediatori commerciali e politici), il futuro richiederà una riconsiderazione della stessa figura del mediatore (storico, archivista, divulgatore) attraverso un confronto e una virtuosa collaborazione tra istituzioni nazionali e internazionali delegate alla conservazione della memoria, gli studiosi, e, anche, il “mondo digitale” con le sue logiche di mercato<sup>28</sup>.

### *Riferimenti bibliografici / References*

- Bertelli C., Bollati G., a cura di (1979), *Annali 2\**, *L'immagine fotografica, 1845-1945 in Storia d'Italia*, Torino: Einaudi.
- Burke P. (2002), *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Roma: Carocci.
- La Camera dei deputati a Montecitorio. Storia fotografica* (2010), Firenze: Alinari-Sole 24 Ore.
- D'Autilia G. (2005), *L'indizio e la prova. La storia nella fotografia*, Milano: Bruno Mondadori.
- D'Autilia G., Cusano L., Pacella M., a cura di (2009), *Famiglia. Fotografie e filmati di famiglia nella Regione Lazio*, Roma: Gangemi.
- De Luna G. (2005), *Prefazione*, in *Il potere da Giolitti a Mussolini*, in *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia*, a cura di G. De Luna, G. D'Autilia, L. Criscenti, Torino: Einaudi, I\*, pp. XXXV-XXXIX.
- De Luna G., D'Autilia G., Criscenti L., a cura di (2005-2006), *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia*, Torino: Einaudi, 3 voll.
- L'energia di Milano. I cento anni di AEM e lo sviluppo della città. Una storia fotografica* (2010), Milano: Feltrinelli.
- Fabi L. (1998), *La prima guerra mondiale, 1915-1918*, Roma: Editori riuniti.
- Fotografi sulla fotografia* (2004), antologia critica curata da N. Lyons, Torino: Agorà Editrice.
- Ginsborg P. (2004), *Sogni, genere, classi sociali: elementi di italianità, 1945-2000*, in Lucas 2004, pp. 55-73.

<sup>27</sup> Oggi gli archivi di immagini, innanzitutto pubblici, con il loro alto valore economico, devono confrontarsi con la sfida rappresentata dagli Open Data, la frontiera più avanzata dell'accesso digitale.

<sup>28</sup> Cfr. a questo proposito UNESCO/UBC, Vancouver Declaration, *The Memory of the World in the Digital Age: Digitization and Preservation*, 26 to 28 September 2012, Vancouver, British Columbia, Canada.

- Ginsburg C. (2000), *Rapporti di forza: storia, retorica, prova*, Milano: Feltrinelli.
- Kracauer S. (1985), *Prima delle cose ultime* [1969], Casale Monferrato: Marietti.
- La Révolution française, images et récit, 1789-1799*. (1986), a cura di M. Vovelle, t. V, Paris: Messidor.
- Lucas U. (2004), a cura di, *L'immagine fotografica, 1945-2000, Annali 20*, in *Storia d'Italia*, Torino: Einaudi.
- Mignemi A. (2003), *Lo sguardo e l'immagine. La fotografia come documento storico*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Mirzoeff N. (2002), *Introduzione alla cultura visuale*, Roma: Meltemi.
- Nichols B. (2006), *Introduzione al documentario*, Milano: Il castoro.
- Palma S. (1999), *L'Italia coloniale*, Roma: Editori riuniti.
- Price D., Wells L. (2004), *Thinking about photography, debates, historically and now*, in *Photography: A Critical Introduction*, edited by L. Wells, London and New York: Routledge.
- Sorlin P. (2009), *Prefazione*, in *Famiglia. Fotografie e filmi di famiglia nella Regione Lazio*, a cura di G. D'Autilia, L. Cusano, M. Pacella, Roma: Gangemi, pp. 15-19.
- Sangiovanni A. (2006), *La storia, la televisione e lo storico. A colloquio con Giovanni Sabbatucci*, «Annale Sissco», VII, pp. 43-52.
- Tomassini L. (2012), *Una "dialettica ferma"? Storici e fotografia in Italia fra "linguistic turn" e "visual studies"*, in *La storia culturale. Parabole di un approccio critico al passato*, a cura di R. Petri, A. Salomoni, L. Tomassini, «Memoria e Ricerca», n. 40, pp. 93-110.

### *Sitografia*

- <<http://www.nationalarchive.gov.uk>>  
 <<http://www.google.com/culturalinstitute>>  
 <<http://www.oucs.ox.ac.uk/ww1lit/>>  
 <<http://www.fotofamiglia.it>>  
 <[http://www.officinadellastoria.info/index.php?option=com\\_content&view=category&id=45&Itemid=50](http://www.officinadellastoria.info/index.php?option=com_content&view=category&id=45&Itemid=50)>

**JOURNAL OF THE DEPARTMENT OF CULTURAL HERITAGE**

University of Macerata

**Direttore / Editor**

Massimo Montella

*Texts by*

Eleonora Belletti, Marc Bloch, Irene Campolmi,  
Giovanna Capitelli, Giuseppe Capriotti, Franco Cardini,  
Massimo Cattaneo, Alessio Cavicchi, Silvia Cecchini,  
Alessandra Chiapparini, Francesca Coltrinari,  
Gabriele D'Autilia, Concetta Ferrara, Chiara Frugoni,  
Fabio Mariano, Andrea Merlotti, Susanne Adina Meyer,  
Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone,  
Francesco Pirani, Valeria Pracchi, Serenella Rolfi,  
Cristina Santini

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

