Università degli Studi di Roma Tre

Dipartimento di Studi Umanistici

Corso di laurea in Scienze storiche, del territorio e per la cooperazione internazionale

Tesi di laurea in

Metodologia e fonti della ricerca storica

Fonti audiovisive tra memoria e Public History: l'esperienza dell'Aamod

Marcello Galia

INDICE

INTRODUZIONE **1**

I C'ERA UNA VOLTA LA RIVOLTA

I.1 *Un decennio di lotta: Il lungo Sessantotto* **3**

I.2. *Esperienze di cinema militante* **9**

I.2.1. *Cinegiornali Liberi* **12**

I.2.2 *Cinegiornali del Movimento Studentesco* **15**

I.2.3. *Lotta Continua* **18**

I.2.4. *Gruppo iniziativa film d'intervento politico (ANAC)* **20**

II CONSERVARE LA MEMORIA

II.1 *Archivi, tra memoria e storia* **23**

II.2 *Memoria di una testa tagliata* **29**

II.3 Nasce l'AAMOD **32**

II.3.1 *Un passo indietro: L'Unitelefilm* **34**

II.3.2 *Dall'ASAMO all'AAMOD* **37**

II.3.3 *Dentro l'Archivio* **39**

III E OGGI, CHE FARE?

III.1 *Nuovi approcci* **42**

III.2 *Public History* **44**

III.2.1 *Public History e memoria* **49**

III.2.2 *Uso pubblico della storia Vs Public History* **51**

III.2.3 *Public History made in Italy* **55**

III.3 *Storia e digitale* **61**

III.4 *Archivi e AAMOD 2.0* **67**

CONCLUSIONI **72**

BIBLIOGRAFIA **74**

SITOGRAFIA **78**

INTRODUZIONE

L'intento del mio lavoro sarà quello di mostrare come sia cambiato e si sia evoluto il rapporto tra memoria, storia e audiovisivo e di come questa memoria, individuale e collettiva, sia diventata oggi agente di storia attraverso le novità rappresentate dai mezzi di comunicazione nell'era di internet. Per fare questo, utilizzerò come esempio uno spezzone filmico. In questo rapporto, importante sarà il ruolo di chi negli anni si è assunto il compito di preservarlo dall'oblio.

Il 12 maggio 2017 l'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico (AAMOD) pubblica, "posta" bisognerebbe dire, sulla propria pagina Facebook un video di quasi tre minuti che testimonia il corteo funebre di quel maggio di quarant'anni fa, con il semplice titolo "A Giorgiana". E' un modo per ricordare la studentessa romana uccisa da un colpo di pistola durante gli scontri ad una manifestazione nel centro di Roma nel maggio 1977. Una morte che ancora oggi non ha un colpevole e anche per questo presa a simbolo delle violenze delle forze dell'ordine del periodo. La didascalia che accompagna il video dice infatti: "A Giorgiana Masi, 19 anni, uccisa il 12 maggio 1977 dalla violenza del regime". Vengono poi postati i link per il film integrale, di cui il filmato fa parte, e il link per la scheda tecnica del film.

Il video ha avuto più di dieci mila visualizzazioni e 229 condivisioni, al momento in cui scrivo (15 ottobre 2017). Tutte queste persone che hanno visualizzato il video, che ovviamente è un contenuto pubblico, quindi raggiungibile a tutti, anche a chi non segue la pagina dell'AAMOD, conoscevano la storia della giovane romana? Che conoscenza avevano del contesto storico in cui questa morte è avvenuta? Conoscevano il nome di Francesco Lorusso, morto solo qualche mese prima per le strade di Bologna in una vicenda analoga a quella della Masi? O lo hanno scoperto tramite questo semplice link?

Ecco, vorrei partire da qui e andare a ritroso nel tempo. Questo spezzone di filmato nasce come forma di contro informazione e non solo di semplice testimonianza. Nel primo capitolo a sintetizzerò il contesto storico, facendo alcuni esempi di quel cinema militante che sarà la sostanza dell'archivio dell'AAMOD e del quale archivio questo spezzone fa parte.

La storia, gli archivi e le finalità dell'AAMOD saranno protagonisti del secondo capitolo. L'anno di nascita dell'AAMOD è il 1979, anno limite di quella storia di cui diventerà esso stesso contenitore.

Nel terzo capitolo saranno presi in esame i nuovi approcci nell'era del digitale da parte degli storici e degli archivi. Non più solo recupero e conservazione della memoria, ma possibilità di aprire gli archivi a tutti grazie alle nuove tecnologie, come il "post" di Facebook ci ha dimostrato. Grande attenzione sarà data alla Public History, un nuovo modo di fare storia e di relazionarsi con la memoria, attraverso metodi contemporanei, per un pubblico più variegato e che volenti o nolenti rappresenta un fenomeno con cui bisogna confrontarsi.

Quante vite in un solo spezzone di pellicola. Quelle che la pellicola racconta e quelle della pellicola stessa, che si smaterializza per diventare immateriale sul web, ma che continuare a raccontarle queste vite. Da uno spezzone di storia pubblica e privata che è quella di Giorgiana Masi, alle storie che l'AAMOD raccoglie, alla nuove fruizioni di storia oggi.

Figura 1. Il volto di Giorgiana Masi in un fotogramma del film "Girando in città – Roma 1977", pubblicato sulla pagina Facebook dell'AAMOD.

CAPITOLO I

C'ERA UNA VOLTA LA RIVOLTA

Ma il cineocchio mio amerà, oooohh se amerà
la fauna di questi scassati e tribolati anni miei,
certo che l'amerà.
Dal romanzo "Altri libertini" di Pier Vittorio Tondelli

I.1 *Un decennio di lotta: Il lungo Sessantotto*

Roma, 12 maggio 1977. Il Partito Radicale organizza una manifestazione pacifica, senza nessuna forma di caratterizzazione politica, in Piazza Navona per festeggiare l'anniversario della vittoria al referendum sul divorzio e raccogliere firme per altri 8 referendum. Nel farlo sfida il divieto del ministro dell'Interno di allora Cossiga, che aveva proibito tutte le manifestazioni pubbliche a Roma fino al 31 maggio, per via di una lunga serie di scontri tra fazioni politiche o contro le forze dell'ordine.

In piazza con i Radicali ci sono anche esponenti del mondo femminista e della sinistra extraparlamentare. Gli scontri tra i manifestanti e la polizia (circa 5000 uomini più agenti in borghese) non si fanno attendere e la situazione degenera. Giorgiana Masi, una studentessa diciottenne e militante del Partito Radicale, si trova lì con il suo fidanzato e nel tardo pomeriggio si accascia per terra su Ponte Garibaldi. Una pallottola calibro 22 l'aveva colpita all'addome. Chi aveva sparato? Le forze dell'ordine? Gli agenti in borghese? O era stata vittima di "fuoco amico"? Ancora oggi non lo sappiamo.

Credo sia doveroso iniziare così, ricordando quale storia e quale contesto storico ci narra lo spezzone filmico che ho preso come esempio dell'evoluzione del rapporto storia, memoria, audiovisivo.

Il viso di Giorgiana diciottenne nella foto della sua carta d'identità diventerà, insieme a tante altre immagini e visi (basti pensare alla foto di Paolo Pedrizzetti che ritrae Giuseppe Memeo con la pistola, mentre prende di mira la polizia durante gli scontri di via De Amicis a Milano, sempre nel 1977, o i visi per sempre giovani di Luigi Di Rosa, Giuseppe Pinelli, Ciro Principessa, solo per citarne alcuni), un simbolo della memoria di quegli anni che generalmente vanno sotto il nome di "Anni di piombo".

A questa definizione, che tanta fortuna ha avuto e che deriva dal cinema, dal titolo italiano del film del 1981 di Margarethe von Trotta "Die Bleierne Zeit", vincitore del Leone d'Oro al Festival del Cinema di Venezia di quell'anno, tanto per rimarcare ancora una volta e semmai servisse lo stretto legame tra storia del novecento e audiovisivo come mezzo privilegiato per raccontarla , io preferisco contrapporre quella di "lungo Sessantotto", facendo un omaggio al "lungo XVI secolo" di Braudel, e riprendendo l'analisi Giovanni De Luna, che invece parla di "Anni '68"[1].

La periodizzazione di De Luna ci parla del Sessantotto come di un ciclo politico, sociale e culturale che inizia in quell'anno, o sarebbe meglio dire l'anno prima, e arriva fino alle fine degli anni Settanta, con un vero e proprio processo di contaminazione dall'ambito studentesco alla società[2]. Fare propria l'espressione "Anni di piombo" vorrebbe dire, invece, porre l'accento sulla violenza, che innegabilmente è parte della protesta fin dai suoi esordi, da quella studentesca prima e operaia dopo in un crescendo preoccupante, ma che finisce per fagocitare la vitalità, la partecipazione alla vita pubblica italiana che caratterizzò quegli anni.

Nelle intenzioni dei contestatori c'erano quelle di "dare l'assalto al cielo" o portare "l'immaginazione al potere". Invece, come dice De Luna, riferendosi alla definizione "Anni di piombo", «Tutto è stato appiattito su quella definizione, tutto è precipitato nel vortice del terrorismo, tutta la memoria di quegli anni si è raccolta intorno alla figura carica di sofferenza e di dolore di Aldo Moro»[3].

---

[1] Giovanni De Luna, *Le ragioni di un decennio. 1969-1979. Militanza, violenza, sconfitta memoria*, Milano, Feltrinelli, 2009, pag. 20, che a sua volta rimanda a AA.VV, *Les Annes '68. Le temps de la contestation*, Editions Complexe, Bruxelles.

[2] Il tema della periodizzazione del "'68" è molto dibattuto. Alla teoria di un "lungo '68" si contrappone quella del "breve", sostenuta ad esempio da Goffredo Fofi, che vede il '68 come un evento unico e internazionale. Importante anche la posizione di Peppino Ortoleva in *Saggio sui movimenti del 1968 in Europa e in America (*Roma, Editori Riuniti, 1988, nuova edizione 1998), in cui a distanza di anni, dopo aver sposato la teoria del breve periodo, abbraccia la teoria della lunga durata.

[3] Giovanni De Luna, *Le ragioni di un decennio. 1969-1979. Militanza, violenza, sconfitta memoria*, Milano, Feltrinelli, 2009, pag. 8.

Proprio l'omicidio Moro del maggio 1979, con la strage della stazione di Bologna dell'anno successivo, segna il limite cronologico di questo "lungo '68", iniziato con la nascita del movimento studentesco e dell'idea stessa di giovane. Gli studenti non sono più dei piccoli uomini o donne, dei grandi in fieri, ma si auto rappresentano per la prima volta e scelgono di porsi in antitesi al mondo adulto. Si contrappongono per modo di pensare, agire e vestire a quello che i padri hanno scelto per loro. Da loro inizia la "contestazione" che durerà un decennio.

Per assistere alla nascita del movimento studentesco bisogna, però, fare un passo indietro al 1967. E' in quell'anno che inizia tutto, a conferma che i limiti cronologici sono puramente delle convenzioni, dei punti in un *continuum* temporale.

E' nel 1967 che assistiamo in Italia a quelli che Italo Moscati ha definito "titoli di testa" di questo film chiamato "contestazione"[4]. Nel febbraio di quell'anno un gruppo di studenti occupa l'Università di Pisa, che sarà sgomberata dalla polizia tre giorni dopo: il tempo sufficiente per elaborare e diffondere le *Tesi della Sapienza*, che pongono la questione studentesca in termini marxisti e costituiscono il primo intreccio significativo tra la sinistra rivoluzionaria e il nascente movimento studentesco. L'Università viene vista come luogo di scontro tra capitale e lavoro, e lo studente come «figura sociale interna alla classe operaia»[5] ed «esecutore di processi mentali e di esperienze predeterminati e parcellizzati», quindi una figura "subordinata" come quella degli operai.

In giugno il movimento studentesco elabora a Trento il "Manifesto per un'Università negativa", in cui l'Università è vista come funzionale al sistema capitalista, necessaria a soddisfare i bisogni tecnici del sistema sociale mantenendo e migliorando il dominio di una classe su un'altra. Per questo si affermava la necessità di «una UNIVERSITA' NEGATIVA che riaffermasse nelle università ufficiali la necessità di un pensiero teorico, critico, dialettico, negativo, che denunciasse ciò che gli imbonitori mercenari chiamano ragione e ponesse, quindi, le premesse per un lavoro politico, antagonista e alternativo»[6].

---

[4] Italo Moscati (a cura di), *1967. Tuoni prima del Maggio. Cinema e documenti che preparano la contestazione.* Marsilio, Venezia, 1997.
[5] Italo Moscati (a cura di), *1969. Un anno bomba*, Venezia, Marsilio, 1998, pag.159.
[6] Marcello Flores e Alberto De Bernardi, *Il Sessantotto*, Bologna, il Mulino, 1998, pag. 202.

La gestione della protesta avviene attraverso il metodo dell'assemblea tra gli studenti: è la "scoperta" della democrazia assembleare, che pervaderà ogni istituzione e diventerà una costante del movimento studentesco.

Tra il gennaio e il febbraio del 1968 vengono occupate praticamente tutte le università italiane. Il detonatore delle proteste è la proposta di legge n. 2314 del Ministero della Pubblica Istruzione Gui per la riforma dell'università, che prevedeva la reintroduzione di alcuni limiti di accesso all'università e stabiliva tre differenti livelli di laurea. Ma ben presto la critica si estende dalle strutture accademiche, che determinano un'università chiusa e classista, al ruolo che quest'ultime rivestivano nella società, scaturendo in una critica della società stessa.

Intanto la protesta si allarga ad alcuni istituti superiori. Il movimento degli studenti medi prenderà avvio da richieste simili a quelle degli universitari, in particolare per ottenere il diritto di assemblea e per protestare contro il ritardo nella riforma della scuola media superiore e degli esami di stato. Ben presto anche il movimento degli studenti medi si sposterà su posizioni simili a quelle degli universitari e cioè una critica all'istituzione scolastica nel suo complesso e il suo ruolo nella società.

In Italia il movimento non cercherà un interlocutore politico né nel governo (cioè la Democrazia Cristiana) né tanto meno negli stessi partiti di sinistra, con i quali i rapporti non sono semplici. Il PCI non ha una posizione unanime sul movimento. Il segretario del partito in quegli anni, Luigi Longo, ebbe giudizi positivi sugli studenti romani e li espresse chiaramente anche su *Rinascita,* organo ufficiale del partito, aprendo ad un confronto «con il patrimonio della nostra ideologia e della nostra esperienza, senza nessuna presunzione (...) di essere gli esclusivi depositari della verità ma con spirito aperto»[7]. Un altro importante esponente del PCI, Giovanni Amendola, li accusò invece di infantilismo politico[8]. Lo stesso vale per partiti come il PSI o il PSIUP, i quali più del PCI non cercarono mai un vero confronto con il movimento, non riuscendo a rinnovarsi nella teoria e nella strategia politica. Molti militanti di questi partiti e del movimento studentesco in generale diedero vita così a nuove formazioni politiche di sinistra, come

[7] Alexander Höbel, *Il Pci di Longo e il '68 studentesco,* in *Studi Storici,* Anno 45, Numero 2, 2004, pag. 442.
[8] Ibidem.

Potere Operaio o Lotta Continua, dette formazioni di sinistra extra-parlamentare, perché su posizioni più radicali rispetto ai partiti di sinistra presenti in Parlamento.

Il movimento studentesco diventò sempre meno movimento di massa e sempre più movimento ideologico, diviso dalla nascita di tanti gruppi di "sinistra rivoluzionaria", che prendono sempre più il sopravvento sul movimento in quanto tale, che si avvia alla conclusione.

Il 1968 fu comunque caratterizzato anche da agitazioni operaie, tanto che a questo proposito si può parlare di un "'68 operaio": la battaglia per la riforma delle pensioni, uno sciopero generale il 7 marzo e poi tanti episodi locali, come a Valdagno, dove gli operai in sciopero arrivarono ad assaltare le ville dei dirigenti dell'azienda, a Porto Marghera, una delle prime lotte condotte autonomamente dal sindacato, e ad Avola, dove la polizia sparò durante uno sciopero dei braccianti agricoli e uccidendone due.

A Milano, Genova, Torino le lotte si spostano dalle aule universitarie ai cancelli della Fiat, dell'Alfa Romeo, della Magneti Marelli, della Sit – Siemens, e assumono forme del tutto nuove per il movimento operaio, certamente influenzate dal movimento studentesco. Nelle fabbriche si verificarono avvenimenti inediti e clamorosi dove la dialettica e i metodi di lotta sindacale emersero, dopo molto tempo, veramente "dal basso" e scavalcando lo stesso sindacato, visto come obsoleto e incapace. Ma questo era soltanto l'inizio di una più lunga stagioni di mobilitazione sindacale che caratterizzerà tutto il 1969.

Le università italiane dove la protesta è più forte sono quelle di Trento e di Roma. A Trento l'occupazione sarà caratterizzata dall'elaborazione del progetto di "Università critica", il cui obiettivo era trasformare l'Istituto di Trento in una università non troppo dissimile da quella di Francoforte, con un grande interesse per i problemi teorici di impronta marxiana, neo-hegheliana, freudiana.

Tratto caratteristico della protesta studentesca romana, invece, non è tanto il tentativo di ridefinire l'istituzione universitaria attraverso l'elaborazione di documenti scritti, ma piuttosto la violenza, come già detto leit-motiv del "lungo '68", con cui questa protesta avvenne, sia dentro che fuori l'Università. Il tutto in una città come Roma dove le aggressioni fasciste a danno degli studenti erano ricorrenti.

L'episodio più eclatante è di sicuro la cosiddetta "battaglia di Valle Giulia": al fine di riconquistare la facoltà di Architettura a Villa Borghese, presidiata dalla polizia, gli

studenti rispondono alla carica dei poliziotti picchiando e incendiando le camionette. E' il momento della svolta per il movimento, al cui interno si fa strada la teoria della "giusta violenza dei rivoluzionari".

Questo episodio porterà un intellettuale anticonformista come Pier Paolo Pasolini a schierarsi nettamente contro gli studenti, in quanto "figli di papà", e a solidarizzare con gli "odiati" poliziotti, i veri sfruttati dalla società, rappresentanti di un'Italia non ancora modernizzata. Ecco uno stralcio de *Il PCI ai giovani!*, poesia in prosa che Pasolini scrisse sui fatti di Valle Giulia apparsa per la prima volta sulla rivista *Nuovi Argomenti* dell'aprile-maggio '68: «A Valle Giulia, ieri, si è avuto così un frammento \ di lotta di classe: e voi, amici (benché dalla parte della ragione) eravate i ricchi, \ mentre i poliziotti (che erano dalla parte del torto) erano i poveri. Bella vittoria, dunque, \ la vostra! In questi casi \ ai poliziotti si danno i fiori»[9].

Sempre a Roma e sempre in una sede universitaria, ma questa volta nella sede centrale de "La Sapienza", si svolge un altro evento simbolico in questo nostro andare avanti e indietro nel "lungo '68" e cioè la "Cacciata di Lama". Torniamo al 1977, febbraio, qualche mese prima dell'omicidio di Giorgiana Masi. In una Sapienza occupata da più di due settimane, si tiene il comizio dell'allora segretario generale della CGIL Luciano Lama. Il movimento studentesco aveva accettato il comizio a costo che questo si rivelasse un momento di confronto politico, cosa che non fu e che scatenò le ironie dell'ala più libertaria e creativa del movimento, gli Indiani Metropolitani, e le ire dell'ala antagonista. Gli scontri che seguirono tra studenti e servizio d'ordine del PCI e della CGIL segnarono profondamente la coscienza dell'epoca, con la rottura definitiva di un rapporto mai facile tra movimento studentesco e PCI - CGIL, che durava fin dal '68.

Era una rottura definitiva con la politica delle sinistra storica, con i fratelli maggiori del '68 e con il vecchio movimento operaio.

«Il '77, a sberleffi, a bastonate e, infine, a pistolettate trancia definitivamente quel sentimento di comunanza»[10]. Contestazione e violenza, dunque, i binari su cui viaggiava il treno di questo "lungo '68". Violenza che se all'inizio fu subita dagli studenti, con i

---

[9] Pier Paolo Pasolini, *Il PCI ai giovani!* In *L'Espresso. Il '68*, http://temi.repubblica.it/espresso-il68/1968/06/16/il-pci-ai-giovani/, ultimo accesso 30/8/2017.

[10] Luca Villoresi, *Veloce, violento, confuso l'anno in cui tutto bruciò*, http://www.repubblica.it/ 2007/01/ /speciale/altri/2007dossier1977/articolo-villoresi/articolo-villoresi.html, ultimo accesso il 30/8/2017.

primi sgomberi e le prime cariche della polizia, successivamente, soprattutto dopo Piazza Fontana e la perdita dell'innocenza, per così dire, divenne uno dei segmenti in cui si articolava la prassi politica del movimento.

La contestazione era anche di tutti quei canali di informazione che oggi si direbbero "mainstream" e che allora erano definiti "borghesi", contro i quali i movimenti diedero vita a dei propri canali di contro informazione, dai giornali, alle radio, al cinema soprattutto.

I.2. *Esperienze di cinema militante*

Il cinema, l'audiovisivo in generale, è sicuramente il mezzo privilegiato con cui il Novecento si è raccontato. E' inoltre il primo secolo di cui si hanno testimonianze audiovisive dirette degli eventi che lo hanno caratterizzato. C'era una cinepresa a registrare l'entrata dell'esercito sovietico nel campo di concentramento di Auschwitz e le televisioni di tutto il mondo a riprendere le picconate contro il Muro di Berlino.

La contestazione del "lungo '68" passò anche da qui. Dopo aver visto come la contestazione studentesca e operaia riuscì a sconvolgere la società italiana e ora di vedere come cambiò la pratica cinematografica, portando alla nascita di un nuovo "genere", il cinema militante appunto, termine nato con le esperienze latino-americane, del quale si cercò di trasportare in un primo momento le forme d'espressione e produzione. I più avveduti si resero ben presto conto della non reversibilità di quei canoni nel cinema di un paese capitalistico, dovendosi così accontentare di un buon cinema di denuncia, ma con delle caratteristiche proprie che lo distinguevano da quello tradizionale.

Leggendo oggi i documenti prodotti allora dai vari gruppi politici, ma anche gli articoli sui giornali o le riviste di approfondimento culturale, dalle meno schierate politicamente a quelle più apertamente faziose, ci si rende conto di come la politica avesse impregnato di sé ogni discorso, monopolizzandolo.

La cinepresa, ma anche il pennello o la penna, era un mezzo al servizio dell'azione politica e doveva dimostrarsi utile ad essa. Non dunque l'arte per l'arte, ma l'arte per la politica. Figurarsi quale doveva essere allora la posizione che doveva assumere il

cinema, tra tutte le arti da sempre quella più sociale. Per questo il cinema militante sceglie come forma espressiva il documentario d'inchiesta, la forma d'espressione cinematografica più a stretto contatto con la società reale, nell'intento di scavare nelle contraddizioni della realtà, analizzarle e denunciarle.

Il suo destino sarà però piuttosto particolare. Poco visto all'epoca, nel vivo degli scontri, poco visto oggi, come se fosse stato inghiottito da qualche buco nero della storia del cinema.

Eppure la funzione di documentazione storico-sociale da parte di questi film, realizzati a costo zero (o quasi) e che facevano della frettolosità e dell'approssimazione tecnico-stilistica un tratto distintivo, è ineguagliabile, oggi più di ieri. Tanto meno è da sottovalutare l'influenza che comunque ebbe nella sperimentazione cinematografica, seppur nei limiti, rincorrendo un'idea di cinema "anti-borghese", che tuttavia non riuscirà a realizzare in una forma definitiva.

Già cinque anni dopo il 1968 sembrava lecito affermare: «Cinque anni vitali di audaci esperimenti mondiali sono entrati dentro di voi e ne sono usciti senza lasciare alcuna traccia»[11]. Questa è una frase del grande regista sovietico Dziga Vertov indirizzata agli uomini di cultura del suo tempo, che stavano ormai facendo piazza pulita delle innovazioni portate dalla rivoluzione bolscevica del 1917. Alberto Farassino la riprende in una tavola rotonda sul cinema militante italiano, per chiedersi appunto se e a cosa sia servito tale cinema. Proprio l'esperienza di Dziga Vertov e il suo impiego militante della cinepresa, cioè come occhio puntato verso la realtà, sempre intimamente partecipante del processo rivoluzionario ma mai disgiunto dalla ricerca di un nuovo linguaggio, espressione delle trasformazioni in atto, è alla base di molte delle esperienze di cinema militante.

L'intento era quello di utilizzare la cinepresa per coglierne l'atmosfera e lo spirito degli scioperi e delle manifestazioni, documentarne le varie fasi, interpretarne gli sviluppi. Un cinema "dentro" le lotte e "fuori" dal sistema, fatto con macchina da presa e magnetofono, che negasse ogni aspetto spettacolare e servisse come strumento di riflessione e discussione. «Volevamo che servisse ad aiutare la lotta. Pensavamo che il poter rivedere ogni settimana, in assemblea, alcune immagini dello sciopero potesse

[11]Alberto Farassino in Faliero Rosati (a cura di), *1968-1972: esperienze di cinema militante,* Roma, Edizioni Bianco e Nero, 1972, pag. 114.

essere una preziosa occasione di riflessione (…) e il cinema poteva al tempo stesso testimoniare e promuovere la lotta»[12].

Le caratteristiche del cinema militante possono essere riassunte così: porsi al di fuori delle strutture economiche e culturali tradizionali; rapporto diretto e paritario con i lavoratori; preminenza dell'uso sul film stesso, la cui fruizione doveva essere assembleare.

Questa caratteristica andrà sempre più accentuandosi, legando la sorte dei film a quelle dei dibattiti che gli dovevano seguire, visti come momenti di scambio di esperienze politiche, e porta con sé una conseguenza inevitabile. Mi riferisco allo scarso interesse verso il linguaggio cinematografico, sul modo in cui si esprime un determinato contenuto, a vantaggio solamente di quest'ultimo. Non è importante come ma cosa si dice, non si vuole rappresentare ma informare. Per questo il momento cruciale rimane anche nel cinema militante quello della proiezione, proprio come nel suo antagonista, il cinema "borghese", dove il film acquista concretezza soltanto nella sua pura manifestazione schermica.

«L'idea del film preesisteva al film stesso e alla sua lavorazione, così come continuava ad esistere l'idea di un film illuminante, eccezionale, da cui potessero scaturire obiettivi di lotta e derivare una immediata presa di coscienza del pubblico»[13].

A differenza di quello "borghese", il pubblico "militante" è omogeneo, scelto già in partenza. Studenti in lotta per i film sugli studenti in lotta, operai in lotta per i film sugli operai in lotta e così via. Il film è costruito pensando a loro, che sono destinatari, committenti dell'opera, se non anche i protagonisti del film, e che quindi hanno già accettato la linea politica che sottostà al film stesso. Il pubblico rappresenta l'avanguardia della tanto sognata rivoluzione, la quale «non può passare per il punto di vista comune di un pubblico. La massa degli spettatori cinematografici non serve alla rivoluzione»[14].

Questo è da vedere non tanto come un punto debole ma come un punto di forza. Se da una parte riduce l'ipotetica platea degli spettatori, dall'altra riesce a modificare il rapporto di questi ultimi con il film stesso. Un rapporto non più di pacificazione,

---

[12] Paolo Gobetti, «Cinema nuovo», n. 174, 1965, pag. 15

[13] Faliero Rosati, in Faliero Rosati (a cura di), *1968-1972: esperienze di cinema militante,* Roma, Bianco e Nero, 1972, pag. 118

[14] Alberto Abruzzese, *Cinema e politica*, in «Contropiano», 1968, pag. 174

riuscendo a riunificate gli strati sociali, ma di una reale rottura, la cui ricomposizione avviene soltanto nell'unità di classe.

Sono state così delineate le linee guida che ci serviranno nel proseguire il nostro discorso sul cinema militante e cioè analizzare alcuni dei gruppi più attivi in quegli anni, riscontrando come si adeguino alle "regole" di questo tipo di cinema. Andiamo a vedere dunque quelle che Farassino ha definito "audaci sperimentazioni" del cinema italiano.

I.2.1. *Cinegiornali Liberi*

L'iniziativa dei Cinegiornali Liberi nasce nell'agosto del 1967 sulle pagine della rivista *Rinascita*, anticipata cinque anni prima nella forma e nella sostanza dal *Cinegiornale della pace*[15], che aveva sempre *Rinascita* come centro propulsore e aggregante. Il 9 giugno del 1962, proprio da quella rivista, Zavattini aveva lanciato un appello ai cineasti del mondo intero affinché puntassero i loro obiettivi sul tema della pace, partendo dal pericolo rappresentato da un eventuale conflitto atomico, paura molto viva in quegli anni di guerra fredda. Il film è diviso in undici parti, contraddistinte ognuna da un titolo: alcune sono interviste, come quella a Jean Paul Sartre (*asse Parigi-Bonn*), o agli artisti Renato Guttuso e Carlo Levi (*Gli intellettuali e la pace*), altre sono testimonianze, quella iniziale di Mario Soldati (*Introduzione*) o quella di Lionel Rogosin che racconta del suo viaggio compiuto per raccogliere immagini per un film sulla pace (*Il giro del mondo di un regista* americano), infine anche inchieste, ad esempio *La marcia di Altamura* e *Giochi di bambini* affrontano direttamente il tema della pace, mentre in *La tortura* si fa un excursus storico sulla tortura dal medioevo ai nostri giorni, vista come frutto dell'intolleranza e della violenza.

Alla base di questa esperienza cinematografica c'è dunque una persona e cioè Cesare Zavattini, figura di spicco nella cinematografia italiana del secondo dopoguerra – basterebbe citarlo anche soltanto come sceneggiatore dei film neorealisti di De Sica - e

[15] http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8300001755/22/il-cinegiornale-della-pace-1963.html?startPage=0&idFondo=&multiSearch=true, ultimo accesso il 1/11/2017

della cultura italiana tutta – fu anche giornalista, commediografo e poeta, che incontreremo più avanti come uno dei padri nobili dell'AAMOD.

Le due caratteristiche essenziali dei Cinegiornali Liberi saranno indipendenza e lavoro collettivo, che sono inoltre caratteristiche del cinema militante tutto. Indipendenza prima di tutto dalle strutture produttive tipiche del cinema di consumo, che con il suo apparato industriale ha impedito il contatto tra la gente e la macchina da presa. Cinema come macchina da presa, allora, un ritorno alle origini, togliendo di mezzo quelle che Zavattini, nella sua fiduciosa presentazione del progetto avvenuta nel municipio di Reggio Emilia, definiva "successive aggettivazioni"[16].

Un più stretto collegamento con la base sociale, che possa rinnovare lo strumento cinema. Per fare ciò vi è anche bisogno di abbandonare la classica figura del regista-intellettuale, in modo da affidare i cinegiornali a collettivi in cui si trovino fianco a fianco registi illustri con registi alle prime esperienze, pittori, scrittori e chiunque voglia dare il proprio appoggio, anche senza nessuna conoscenza tecnica.

Il pericolo, da un punto di vista prettamente critico, era perdere l'aspetto artistico del film, far venire meno la mediazione artistica e far proliferare una generazione di cinegiornalisti "alfabetizzati" sulle tecniche cinematografiche ma non "educati" al cinema.

Altri punti chiave, fissati da Zavattini sono: l'immediata attualità dei contenuti, la completa libertà nella scelta dei temi da affrontare, nei formati da adoperare e nelle tecniche, dal documentario alla fiction, senza preclusioni: «Il cinegiornale libero si compone di proteste, denunce, interrogazioni, accuse, difese, il Vietnam, Dio, i trapianti di cuore, l'arte, gli allucinogeni, la viltà, la classi, la luna, la pace, la guerra. Gridi scanditi o discorsi? Messaggi di un minuto o di cinque o di dieci? A colori o in bianco e nero?»[17].

Inoltre intenzione di Zavattini era costruire un circuito alternativo di distribuzione, che permettesse ai "suoi" cinegiornali di circolare e di essere visti, in quanto le vie tradizionali gli erano precluse. Proprio per questo all'inizio del'68 era stato istituito un Centro Nazionale promotore, prima a Reggio poi subito trasferito a Roma, con il

---

[16] Emiliano Battista (a cura di) *Antologia di teoria zavattiniana*, in AAMOD (a cura di), *Annali dell'archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico- A proposito del film documentario,1*, Roma, Aamod, 1998, pag. 204

[17] AA. VV. «Bollettino dei Cinegiornali Liberi», n.1, giugno 1968, in Roberto Nanni (a cura di), *Una straordinaria utopia: Zavattini e il non-film, AAMOD,* Reggio Emilia, 1998

compito di mettere in collegamento le varie esperienze dei cinegiornali di tutta Italia (Roma, Bologna, Parma, Torino, Monte Olimpino) e di pubblicare periodicamente i Bollettini del Centro (cinque in tutto), organo ufficiale dei Cinegiornali Liberi e strumento di controinformazione. Ecco cosa dovevano essere i cinegiornali liberi: controinformazione, dei notiziari di controinformazione, un «atto di rivolta contro il monopolio dell'informazione detenuto dall'attuale regime»[18].

Tutto questo nelle intenzioni dei suoi promotori, ma nella pratica il percorso dei Cinegiornali Liberi fu piuttosto incerto e breve, anche per la diversità di vedute all'interno del gruppo. Il primo a essere realizzato è il *Cinegiornale libero di Roma n. 01*[19], una serie di nove cortometraggi in pellicola, formato 16 mm, affidati a giovani registi, su vari argomenti, non seguendo né un filo conduttore né delle regole stilistiche da seguire. Dalla Basilica di S. Pietro ripresa da Domenico D'Alessandria ne *Il cupolone* come se fosse l'Empire State Building di Warhol, ripresa in continuità per simboleggiare la staticità della Chiesa di fronte alla guerra del Vietnam, all'amplesso erotico di un uomo e una donna che si trasforma in un amplesso grottesco tra l'uomo e una macchina, Fiat ovviamente, per denunciare la potenza della pubblicità, nel cortometraggio di Giuseppe Ferrara *Un uomo e una donna*, vengono presi di mira dai registi i simboli del potere economico e politico, usando uno stile che i ricorda il New American Cinema e le altre esperienze d'avanguardie di quegli anni, come i Situazionisti francesi, e poco abituale per il cinema italiano. Per la sua ricerca stilistica è sicuramente il più interessante tra tutti i Cinegiornali liberi.

Meno interessati alla ricerca stilistica ma più alla ricostruzione politico-sociale degli argomenti trattati sono i quattro cinegiornali prodotti dall'Unitelefilm per i Cinegiornali Liberi e che sono dei veri e propri film documentari d'inchiesta. *Cinegiornale libero n. 5: Battipaglia* e *Battipaglia, autoanalisi di una rivolta*[20] trattano ambedue dei tragici scontri culminati con la morte di Carmine Citte, ma mentre il primo è una ricostruzione dell'accaduto attraverso interviste ai cittadini di Battipaglia, nel secondo i cittadini sono prima spettatori di se stessi, attraverso le immagini della rivolta che gli vengono

---

[18] AA. VV. «Bollettino dei Cinegiornali Liberi», n.1, giugno 1968, in Roberto Nanni (a cura di), *Una straordinaria utopia: Zavattini e il non-film, AAMOD,* Reggio Emilia, 1998

[19] http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8200001751/22/cinegiornale-libero-roma-n-01.html?startPage=0&idFondo=IL8000000214, ultimo accesso il 1/1/2017.

[20] http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8200001262/22/battipaglia-autoanalisi-di-una-rivolta.html, ultimo accesso il 1/11/2017.

proposte a distanza di un anno, e poi soggetti attivi nel tentativo di ricostruire le cause che determinarono quei tragici eventi. Gli altri due sono *Sicilia: terremoto anno uno* (1970) e *Vajont: 2000 condanne* (1970), simili per il tipo di inchiesta e per la spietatezza nella denuncia delle responsabilità, rispettivamente, nella ricostruzione post terremoto in Sicilia e nello straripamento della diga del Vajont nell'ottobre 1963.

Con il 1970 l'esperienza dei Cinegiornali liberi volge al termine, non prima di aver teorizzato la nascita di un nuovo tipo di cinegiornale: il Cinegiornale Libero del Proletariato, la cui iniziativa doveva essere gestita interamente dagli organismi di massa quali sindacati e cooperative di operai, legandosi direttamente alle esigenze delle lotte. A contestazione finita anche questo nuovo progetto cadde nel vuoto.

I.2.2 *Cinegiornali del Movimento Studentesco*

Durante la prima assemblea di studenti nella facoltà occupata di Lettere e Filosofia dell'università di Roma, per iniziativa di un cineasta presente in aula, Silvano Agosti, nacque l'idea di filmare l'azione dei movimenti studenteschi, idea che si concretizzò e divenne anzi necessaria con gli scontri di Valle Giulia. Necessaria per l'esigenza di documentare e dare testimonianza sia dell'azione del movimento sia delle violenze poliziesche, intendendo dunque la cinepresa come un'arma politica. Da iniziativa individuale si trasforma in iniziativa collettiva, con la proposta al "Comitato direttivo" di dare inizio all'attività pratica e alla costituzione dei Cinegiornali Studenteschi, gestiti direttamente dagli studenti, che impareranno le nozioni tecniche inizialmente da un esperto, per poi trasmetterle da militante a militante.

Il gruppo dei cinegiornali, costituito da tutti quegli studenti che avevano aspirazioni cinematografiche, redasse un "manifesto", affisso all'interno dell'università, che delineava l'azione cinematografica del gruppo e ne chiariva gli intenti.

Il numero di studenti fissato per costituire un gruppo fu di dodici: due alla distribuzione, due alla produzione, due alla realizzazione, due al montaggio e alla stampa, e altri quattro con funzione di archivio e collegamento con altri gruppi del Movimento Studentesco. Il finanziamento doveva avvenire attraverso collette nel corso delle proiezioni stesse, che avvenivano o in ambiente universitario o in sedi estranee al

movimento, ma rigorosamente fuori da ogni contesto ufficiale quale ad esempio i festival cinematografici. Si decise di adottare l'obiettivo a 10 mm, che in caso di riprese ravvicinate imponeva la presenza in prima linea dell'operatore e nel caso di riprese da lontano permetteva una buona visione di massa.

Il cinegiornale avrebbe dovuto avere cadenza quindicinale ed essere diviso in modo marxiano (tesi, antitesi, sintesi) in tre parti: prima il materiale documentario che testimoniava direttamente l'azione del Movimento Studentesco, poi il materiale documentario su come l'esterno reagiva nei confronti del MS, infine l'intervento diretto di un rappresentante del movimento che chiarisse e riassumesse le attività precedenti e le prospettive future. Si ebbero anche dei contatti con il gruppo Cinegiornali Liberi.

Dall'inizio del '68 alla fine di maggio vennero prodotti quattro cinegiornali[21]. Il primo numero del CS (Cinegiornale Studentesco) inizia con un montaggio di foto sugli avvenimenti di Valle Giulia, poi documenta l'affollata assemblea di studenti al Palazzetto dello Sport di Roma, ma anche gli scontri tra gli studenti del Movimento e studenti di destra, che si barricheranno nella facoltà di Giurisprudenza, devastandola. L'intento di questo primo numero è quello di dimostrare, al contrario di quanto facevano credere i giornali e le televisioni di Stato, la maturità raggiunta dal Movimento Studentesco e soprattutto i numeri: non poche centinaia ma migliaia di studenti prendevano parte alle assemblee e alle manifestazioni.

Il materiale girato è quindi una semplice registrazione dei fatti, ma alle immagini viene sovrapposta una colonna sonora fatta di musica classica, quando gli studenti rientrano nell'università, rientrando nell'ordine quindi, o canti gregoriani, sulle immagini delle devastazioni a Giurisprudenza, o ancora musiche della rivoluzione d'Ottobre per accompagnare le immagini dei cortei. Una colonna sonora intenta a produrre distacco ironico e autocritica.

E' questa sicuramente la caratteristica più rilevante del linguaggio cinematografico del CS, non comune a tutti i numeri, ma soltanto ai primi due, dove il secondo mostrava l'occupazione dell'università e le scritte murali nei corridoi e nelle aule, la distruzione delle vetrine Fiat in alcune vie romane, e finisce con una disputa tra studenti e professori sul costo dei libri.

[21] http://www.raiplay.it/programmi/cinegiornaledelmovimentostudentesco/, ultimo accesso il 1/11/2017.

All'interno di questo numero troviamo anche uno spezzone proveniente da un altro filmato che riporta le tecniche di lotta e gli scontri di piazza degli studenti giapponesi e tedeschi. In questi notiziari di controinformazione ritroviamo quella forza vitalistica e generazionale tipica del CS, in cui le immagini documentano con forza gli eventi, con inquadrature molto spesso improvvisate ma a volte anche ben fatte, mentre la colonna sonora con l'uso di musiche ironiche distoglie dall'analisi, dalla riflessione, che invece era la caratteristica della cultura di sinistra.

Questa è una caratteristica anche di un altro filmato, prodotto da alcuni componenti del CS quando ormai questa esperienza si era conclusa, *Nixon a Roma* (1969, 15 minuti, 16 mm, bianco e nero) che documentava l'arrivo in Italia del presidente degli Stati Uniti e gli scontri che in quell'occasione si ebbero tra manifestanti anti-Nixon e la polizia. Qui si supera la semplice registrazione dei fatti e si cerca una forza espressiva maggiore tramite un montaggio in cui si alternano Nixon e il corteo presidenziale, immagini che sono riprese da uno schermo televisivo durante la trasmissione del corteo, e le violenze della polizia realizzate tramite un montaggio fotografico.

Nel terzo e nel quarto numero, che mostrano rispettivamente gli scontri durante la manifestazione di piazza Cavour e le assemblee in cui si discuteva della crisi del movimento, si perde quello stile allegro, spontaneo, giocoso per adoperarne uno più verboso, ideologico e autoreferenziale, pieno di slogan e parole d'ordine, sicuramente consolatorio visto il momento di crisi che attraversa il Movimento Studentesco, che da li a poco si sarebbe frantumato in vari gruppi di diversa linea politica.

Termina così la prima vera esperienza di cinema militante in Italia, se paragonata a quella dei Cinegiornali liberi, tra i quali vi furono anche dei contatti all'inizio del '68, in quanto effettivamente improntata alla realizzazione di documentari di lotta tempestivi e tenaci, realizzati da analfabeti del cinema e a costo zero, anche se sicuramente poco interessati al mezzo cinematografico e più all'ideologia. Questa è però, se si vuole, un'accusa da fare a tutto il cinema militante.

I.2.3. *Lotta Continua*

E' d'obbligo riportare la prima esperienza cinematografica di Lotta Continua, uno dei gruppi più importanti di questo "lungo '68"[22].

L'idea del film nacque intorno al 1970, quando sempre più frequenti si erano fatti i contatti tra il movimento guidato da Adriano Sofri e il poeta regista Pier Paolo Pasolini, deluso dal finto rivoluzionarismo degli studenti, come già si è detto, e temporaneamente affascinato dalla estrema sinistra. Ecco cosa dichiarava: «(…) mi sembra che la tensione rivoluzionaria reale – la stessa che nei lontani '44 o '45, così pura e necessaria, allora - sia vissuta oggi dalle minoranze di estrema sinistra. La critica globale e quasi intollerante che queste esprimono contro lo stato italiano e la società capitalistica mi trovano completamente d'accordo sulla sostanza, anche se non spesso sulla forma. Perciò, finché ne sono capace, e ne ho forza e a esse che mi unisco»[23].

12 dicembre[24], questo il titolo del film, nacque dunque da un'idea di Pasolini, interessato a questo tipo di esperienza "estetica", per lui del tutto nuova, e doveva documentare le lotte e le tensioni sociali in Italia, partendo dalla strage alla banca dell'Agricoltura di Milano del 12 dicembre del 1969. Già dall'impostazione del film sorsero i primi problemi nel rapporto tra Lotta Continua e Pasolini e per questo venne chiamato Goffredo Fofi, con il compito di scrivere una sceneggiatura che soddisfacesse entrambe le parti. *I protagonisti* così si chiamava la sceneggiatura di Fofi, cominciava con un gruppo di operai di Lc (Lotta Continua), provenienti dal Nord e dal Sud dell'Italia, che guardavano in tv un documentario di attualità, una sintesi degli avvenimenti più importanti di quell'anno, e ne avrebbero poi discusso, portando ognuno la propria esperienza. Di questa sceneggiatura rimase poco o niente. Soltanto l'idea di un viaggio dal Nord al Sud Italia e la presenza del gruppo di operai che interviene commentando alcune situazioni, ma la loro posizione all'interno del film è marginale, non sono certo i protagonisti.

---

[22] Il movimento Lotta Continua nacque nell'autunno del 1969, il cosiddetto "autunno caldo", a Torino in seguito a una scissione all'interno del Movimento operai-studenti. Caratterizzato da una forte spinta movimentista e spontaneista, da una iniziale posizione extraparlamentare si sposterà negli anni verso un ripensamento di tale posizione, presentandosi alle elezioni politiche del 1976. Il quotidiano omonimo verrà pubblicato fino al 1982 e nella redazione erano presenti figure che caratterizzeranno l'informazione italiana negli anni a seguire, come Gad Lerner. Tra i leader del movimento ricordiamo Adriano Sofri, Marco Boato, Mauro Rostagno.

[23] Goffredo Fofi, Franca Faraldi (a cura di), *Il cinema italiano d'oggi,* Milano, Feltrinelli, 1984, pag. 34

[24] https://www.youtube.com/watch?v=zXsri6amiMI, ultimo accesso il 1/1/2017.

Il film è così diviso in due parti: la prima è incentrata sulla strage alla Banca dell'Agricoltura a distanza di un anno; la morte dell'anarchico Pinelli, ingiustamente accusato della strage insieme a Valpreda, e il processo Lotta Continua - Calabresi. Pasolini bombarda i passanti di domande («Chi ha messo le bombe?»), che non riescono a rispondere, e poi sfilano davanti l'obiettivo della cinepresa molti dei personaggi implicati nella vicenda: la compagna e la madre di Pinelli, che danno la loro versione dei fatti, raccolti attorno alla sua tomba, Cornelio Rolandi, il tassista che avrebbe accompagnato Valpreda sino al luogo della strage, quindi l'unico vero testimone a suo carico, ma morirà poco tempo dopo quell'intervista. Una didascalia ci informa che da quel 12 dicembre sono morte otto persone in qualche modo implicate nella strage. Prende forma con queste interviste l'idea di un complotto. Ci si trasferisce poi a Trento e a intervistare degli ex partigiani di Sarzana, che non credendo più nelle istituzioni vogliono farsi giustizia da sé.

Nella seconda parte lo scenario cambia; siamo al Sud, a Carrara, per affrontare i problemi della sicurezza sul lavoro nelle cave di marmo, a Napoli, tra i metalmeccanici scontenti del contratto nazionale e alle prese con l'annoso problema della casa, e poi a Reggio Calabria. *Reggio Calabria. La lotta per il capoluogo. La rabbia contro i padroni*, questo il titolo del capitolo specifico, con la cinepresa in prima fila nelle barricate improvvisate dai ragazzi e in mezzo alla gente che discute sull'utilità o meno di questa rivolta. Tornati al Nord si continua a parlare di Sud, nelle interviste agli emigranti, "l'avanguardia nella lotta proletaria" per Lotta Continua, che sognano il ritorno nei propri paesi, mentre i loro figli sono ormai integrati nel nuovo contesto. «Preferisco Torino perché ci sono i divertimenti. La Sicilia è buona solo per le vacanze», dice la figlia di un operaio della Fiat. Il film volge al termine, con il processo a Valpreda e l'assemblea di Lotta Continua nel Palasport di Napoli, l'unica sequenza veramente auto celebrativa in 110 minuti di pellicola.

12 dicembre occupa nello scenario del cinema militante una posizione particolare. Innanzitutto per l'eccezionalità della collaborazione di cui si avvalse il gruppo politico per la realizzazione del film. Il nome di Pasolini fu sempre messo in risalto da Lotta Continua, che in questo modo sperava di dare maggiore visibilità alle proprie azioni. Nessuna intenzione di far sparire la figura dell'intellettuale borghese, esterno all'organizzazione, all'interno di un lavoro frutto di un collettivo, rispettando una delle

regole del cinema militante. La lavorazione durò circa due anni tra enormi problemi economici e organizzativi, nonostante inizialmente si potesse contare su strutture derivanti dal cinema tradizionale. Questo perché nell'idea iniziale *12 dicembre* doveva avere una circolazione tradizionale, cioè nelle normali sale cinematografiche.

Niente circuito alternativo dunque, altro caposaldo dei comandamenti del cinema militante. Ben presto ci si rese conto che per i temi trattati quest'ipotesi non era praticabile. Per sopperire a tale situazione, Lotta Continua usò il film per istituire i "Circoli Ottobre", proprio per fare propaganda al film, creando il circuito alternativo di cui il film aveva bisogno per essere distribuito e visto.

Finalmente nel '72 il film è concluso, dopo aver girato quasi otto ore di film che nella versione finale saranno ridotte a circa due, ma i giudizi saranno negativi. Non avrà nessuna efficacia di controinformazione, visto che i temi trattati erano ormai vecchi di due anni e per un buon film militante era necessario essere "dentro le lotte", pena l'inutilità del documento, ormai inerte e non capace di instaurare una discussione. Non risponderà dunque alle attese del pubblico militante, per cui questi temi non erano più attuali, e non risponderà alle attese di chi si aspettava qualcosa di esteticamente più valido del solito documentario, visto la presenza di Pasolini.

Dopo questa esperienza Lotta Continua continuò il suo percorso cinematografico, con due film: *Spezziamo le catene* (55 minuti, 16 mm, bianco e nero, 1972), sulle lotte all'Alfa Romeo, e *Andreotti, siamo quasi un milione ed è solo una delegazione* (90 minuti, 16 mm, bianco e nero, 1973), girato come immediata risposta alla legge sul fermo di polizia.

I.2.4. *Gruppo iniziativa film d'intervento politico (ANAC)*

All'inizio del 1970 si forma all'interno dell'Associazione Nazionale Autori Cinematografici (ANAC) il gruppo di iniziativa per il film di intervento politico (G.I.F.I.P.), sulla base dell'idea di un cinema militante come alternativo a quello tradizionale e che si qualifichi su tutta una serie di punti, che sono quelli già espressi in precedenza: contenuto specifico del film, scelta dell'interlocutore destinatario del film, realizzazione del film da parte di un collettivo e distribuzione attiva del film. L'intento

era quello di fare del cinema uno strumento di intervento nelle situazioni di lotta e che contribuisse a far crescere il movimento, cessando di essere al servizio del "capitale", come di tradizione, e della sua ideologia. Con una consapevolezza in più rispetto agli altri gruppi di cinema militante, quella di non volere solamente utilizzare il mezzo cinematografico per contribuire alle lotte operaie, ma anche per utilizzarlo in modo nuovo, rendendosi conto dell'inadeguatezza e carenza di molti materiali cinematografici militanti esistenti.

I film documentari realizzati dal G.I.F.I.P. sono due: *All'Alfa*[25] e *Lotta di classe in Sardegna*[26], entrambi realizzati da Comitati Operai e da un collettivo tecnico del Gruppo di Iniziativa. La gestione completa dei film è stata affidata proprio agli operai, o comunque a coloro che hanno gestito le lotte, che sono poi l'oggetto dei film. Era dovere di che deteneva la gestione politica dei singoli film discutere di tutto con il collettivo tecnico, il quale si veniva a formare in base alla vicinanza di alcuni membri del Gruppo alla linea politica del film rispetto ad altri.

All'Alfa fu realizzato tra l'estate e l'autunno del 1970 per iniziativa di un gruppo di operai dell'Alfa Romeo di Milano e tratta tutte le tematiche care al movimento operaio: sfruttamento in fabbrica, scioperi, il cottimo, le qualifiche e i ritmi di lavoro. Ma a essi sono collegati altri problemi fondamentali, come quello della casa, dell'immigrazione dal Sud Italia, a cui sono dedicate le sequenze iniziali del film, dei rapporti con il sindacato e i partiti di sinistra. Il centro del film è comunque la situazione dell'Alfa Romeo, una situazione in progresso come ci dice la voce over, affidata agli operai e che accompagna passo dopo passo lo spettatore.

A questo incremento nella produzione non fa seguito un miglioramento delle condizioni degli operai ed ecco che nel secondo semestre del'69 iniziano gli scioperi. Un operaio racconta la storia degli scioperi all'Alfa, la maggior parte dei quali spontanei, cioè senza l'avvallo dei sindacati, dividendoli in due momenti: il primo è da mettere in relazione alla questione delle qualifiche, cioè al passaggio di ruolo da operaio specializzato a operaio super specializzato e così via, usate dai dirigenti per colpire gli operai meno remissivi; il secondo è quello degli scioperi contro il cottimo, una forma di

---

25 http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8600001677/22/all-alfa.html?startPage=0&idFondo=, ultimo accesso il 1/11/2017.

26 http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8600001720/22/lotta-classe-sardegna.html?startPage=0&idFondo=&multiSearch=true, ultimo accesso il 1/11/2017.

retribuzione non secondo il tempo di lavoro ma secondo la produzione effettuata, che quindi metteva operaio contro operaio, dandogli l'illusione di poter decidere da solo il ritmo di lavoro.

Lotta di classe in Sardegna ebbe una gestazione più lunga. Le riprese iniziarono nell'estate del 1970 e finirono nei primi mesi del 1971, ma il film tratta un arco di tempo che va dal 1968 al 1970, con una prima parte in cui si fa un'analisi della situazione di classe in Sardegna sul finire dei Sessanta. Si parte con una serie di interviste ai minatori, ritenuti l'avanguardia degli operai, e la crisi delle miniere, voluta soprattutto per motivi politici (favorire l'Africa in cui la mano d'opera veniva sottopagata e il Belgio, per tenere in pari il capitalismo europeo), per poi affrontare le prime lotte contro lo Stato, ad Orgosolo, e i nuovi insediamenti industriali petrolchimici, con l'intento di distruggere gli insediamenti agricoli. Infine, tra il'67 e il '68, le prime lotte studentesche e operaie, anche unitarie e la nascita del Comitato Operai Studenti di Sassari-Porto Torres, momento della saldatura di questi due tipi di lotta.

Nella seconda parte ci si addentra nel Comitato, presente in più di venti paesi dell'entroterra sassarese, per ripercorrere le storie di ogni operaio, al fine di capire meglio chi sono gli operai e ricostruire gli strati sociali della società circostante. In questo modo si ripercorre anche l'esperienza del Comitato, nel quale spicca la posizione degli studenti i quali, rendendosi conto dell'acuirsi delle lotte con l'"autunno caldo", hanno formato una vera e propria scuola politica per indottrinare nuclei di lavoratori pronti così a guidare le lotte sindacali. Alla fine del film non possono mancare gli attacchi al PCI, definito "sfruttatore del popolo meridionale" perché chiede di aprire nuove fabbriche al Sud.

CAPITOLO II

CONSERVARE LA MEMORIA

Stasira vaju e curru cu lu ventu
a grapiri li porti di la storia.
Stasira vogliu dari p'un mumentu
la vita a lu passatu i a la memoria.

Dalla canzone "Rosa canta e cunta" di Rosa Balestrieri

II.1 *Archivi, tra memoria e storia*[27]

«Io sono una forza del Passato. Solo nella tradizione è il mio amore»[28]. In questo primo verso di una nota poesia di Pier Paolo Pasolini potremmo ritrovare il senso dell'esperienza degli archivi e dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico (AAMOD), di cui tratteremo in questo capitolo. Lo spezzone filmico preso a esempio, nostro filo d'Arianna in questo percorso, ci porta infatti all'AAMOD, in quanto fa parte del suo patrimonio filmico. E' qui che approda dopo i turbolenti anni della contestazione.

La poesia di Pasolini, il cui nome, come abbiamo già visto, è legato indissolubilmente a quegli anni, ci invita a riflettere e a percepire l'importanza del Passato (con la P maiuscola), della memoria, dal quale tutti noi arriviamo, ma non come

[27] La letteratura su storia e memoria è davvero ampia e articolata, spaziando dalla riflessioni storiche a quelle filosofiche, da Bloch a Maurice Halbwach a Hannah Arendt, in quanto entrambi elementi costitutivi del nostro presente.

[28] *Io sono una forza del passato* di Pier Paolo Pasolini fa il suo debutto non sulla carta stampata ma letta da Orson Welles nel film *La Ricotta*, diretto dallo stesso Pasolini nel 1963. Verrà pubblicata un anno dopo nell'antologia dello scrittore *Poesia in forma di rosa*, edito da Garzanti.

un mero dato di fatto, bensì come qualcosa di vivo, una forza appunto, che ci fa vivere nel presente coscienti di chi siamo stati.

Il passato, le sue tracce, la memoria di un luogo, di un evento, sono tramandate alle generazioni future proprio grazie all'azione degli archivi, che siano biblioteche o centri multimediali. Loro si sono assunti il compito di conservare, custodire, catalogare e rimettere in circolo la memoria.

La memoria, appunto.

Questo termine viene spesso usato come sinonimo di storia, ma sono due cose differenti.

Semanticamente, con il termine "memoria" si possono indicare sia la facoltà della mente di ricordare, sia il contenuto stesso della memoria e cioè i ricordi. Con il termine "storia", invece, ci si riferisce a due concetti diversi: la storiografia, cioè la disciplina scientifica che studia le fonti storiche e che produce ricostruzioni storiche; il complesso dei risultati, delle realizzazioni degli storiografi. Si capisce subito come memoria e storia, dunque, non possano e non debbano essere confusi[29].

Lo slittamento di senso è comunque oggi più che mai all'ordine del giorno, tanto che molti parlano di un vero e proprio monopolio della memoria.

Il perché oggi si parli di "monopolio della memoria" è presto detto. Il Novecento, con i suoi mass media, ha un surplus di ricordi, di tracce, di memoria. Come scritto in precedenza, non ci sono eventi storici del Novecento che non siano stati fotografati, ripresi e talvolta pure trasmessi nel loro svolgersi, grazie alle dirette televisive prima e a internet poi.

L'uso della memoria si è dilatato enormemente, prendendo il sopravvento nel nostro rapporto con il passato. Abbiamo assistito a una modificazione dello statuto scientifico della storia stessa, inquinato, per così dire, dall'emotività che i ricordi portano con loro.

Questa massa di memoria spinge sulla storia. Scrive Giuseppe Rinaldi: «Ciò sta producendo un'indebita pressione delle memorie sulla storia, una continua sollecitazione, utile senz'altro come stimolo, ma che tuttavia può anche indurre pericolosamente il ricorso alle scorciatoie, cioè la pretesa di tradurre immediatamente le

[29] Giuseppe Rinaldi, *Storia e memoria (2.0)*, in Luciana Ziruolo (a cura di), *I Luoghi, la Storia, la Memoria*, Genova, LeMani, 2007, pag. 2.

memorie in qualche tipo di ricostruzione o narrazione condivisa, senza tuttavia attraversare tutti i passaggi e le elaborazioni metodologiche tipiche della storia»[30].

La storia ha dei tempi necessariamente più lunghi, in quanto deve vagliare tutte le sue fonti alle lente del metodo scientifico e la memoria è una delle fonti utilizzate dallo storico nel suo lavoro.

Una fonte si è detto e neanche delle migliori, si potrebbe aggiungere. Ha infatti dei limiti strutturali, in quanto legata alla vulnerabilità del soggetto depositario della memoria. Ne risulta quindi una fonte mutevole, poco neutrale, parziale, soggetta ad errori.

Ma la memoria non è soltanto dell'individuo. Si può parlare di memoria degli oggetti e dei luoghi. Inoltre anche la memoria dei singoli è declinabile in memoria collettiva, quando ci riferiamo alla memoria di un gruppo di individui e in memoria pubblica o ufficiale, quando questa memoria collettiva ha ricevuto il benestare delle istituzioni.

Proprio questo tipo di memoria è letteralmente implosa negli ultimi anni, con la proliferazione delle "giornate della memoria", non solo in Italia ma in tutta Europa. Non più una memoria pubblica unica e condivisa, garantita dallo Stato-nazione, bensì una balcanizzazione della memoria, in un'epoca storica in cui non c'è più lo Stato a fare da garante con i suoi apparati istituzionali, dalla scuola al Welfare e fino ai partiti. Oggi, come afferma Pierre Nora, con la crisi post novecentesca si è passati dagli Stati-nazione agli Stati-società, dove oltre ad aver privatizzato e lottizzato il Welfare è stata lottizzata anche la memoria ufficiale, facendo perdere a quest'ultima la capacità di proporre un quadro unitario ed arrivare alla collettività, in un'ottica pedagogica.

Citerò solo due esempi di questa "mania" della memoria.

Il primo risale ai primi anni 2000, quando in Francia nel proliferare delle leggi memoriali venne approvata la legge Taubira (21 maggio 2001), che sanzionava la schiavitù e la tratta negriera come "crimine contro l'umanità". In virtù di questa legge lo storico Olivier Pétré-Grenouilleau, specialista della storia della schiavitù, fu accusato di aver negato un crimine contro l'umanità per aver scritto che di tutte le tratte negriere quella con l'Europa era la meno rilevante.

[30] Giuseppe Rinaldi, *Storia e memoria (2.0)*, in Luciana Ziruolo (a cura di), *I Luoghi, la Storia, la Memoria*, Genova, LeMani, 2007pag. 27.

Il problema era non solo quella della censura, ma anche applicare retroattivamente un giudizio (aver commesso un crimine contro l'umanità) a un'epoca che non ha valori e concetti simili ai nostri. Proprio per questo venne fondata l'associazione "Appel de Liberté pour l'Histoire", che nel 2008 lanciò un Manifesto per la libertà della ricerca storica, firmato da centinaia di studiosi e personalità di tutti i paesi. In questo modo si voleva puntare l'obiettivo sulle criticità che le leggi memoriali portavano con sé e aprire un dibattito più ampio[31].

Altro esempio è invece recentissimo e riguarda l'Italia. E' stata presentata in Parlamento nel marzo 2017 una mozione per istituire una "giornata della memoria per i morti meridionali del processo unitario", che dovrebbe tenersi ogni 13 febbraio, giorno della caduta di Gaeta e della deposizione di Francesco II. Questo progetto, oltre ad aver trovato paternità e appoggio tra i deputati di tutti gli schieramenti, è anche sponsorizzato da alcune regioni del Sud. Tuttavia, dopo la mobilitazione degli storici del dipartimento Disum dell'Università di Bari, i quali hanno fatto notare la faziosità del provvedimento e la banalizzazione storica del fenomeno unitario (la solita storia del Sud passivo che viene spogliato delle sue risorse e conquistato dal Nord), si è arrivati a un'interrogazione parlamentare e al blocco della proposta[32].

Anche qui intervento dello Stato a favore della memoria e ai danni della ricerca storica. Scrive Giovanni De Luna: «Più storia e meno memoria vorrebbe dire distanziarsi dalla tempesta sentimentale che imperversa nelle nostre istituzioni, recuperare un rapporto con il passato più problematico, più critico, più consapevole. Sarebbe bello poter guardare alla storia come all'asse portante di una formazione laica e democratica»[33].

Storia e memoria, quindi, nonostante le differenze prima elencate sono intrecciate e spesso risulta difficile vedere i rispettivi confini. E' di uso comune, ad esempio

---

[31] Giovanni De Luna, *La Repubblica del dolore. Le memorie di un'Italia divisa,* Milano, Feltrinelli, 2015, pag. 35/38.

[32] Il dibattito ha avuto una vasta eco sui quotidiani e si può trovare una esauriente rassegna stampa sull'argomento al sito http://www.sissco.it/articoli/dossier-una-giornata-per-le-vittime-del-risorgimento/, con articoli apparsi sui quotidiani italiani e dichiarazioni ufficiali di storici, come quella della Società Italiana per la storia dell'Età Moderna, A queste si può aggiungere la presa di posizione dell'Associazione Italiana di Public History a nome di Walter Tucci (http://aiph.hypotheses.org/543). Tutte posizioni che sottolineano una frattura tra istituzioni e saperi e un utilizzo distorto della storia, che non ha come punto di riferimento la verità storica ma bensì il soddisfacimento dell'opinione pubblica. I siti sono stati consultati per l'ultima volta il 20/10/2017.

[33] Giovanni De Luna, *La Repubblica del dolore. Le memorie di un'Italia divisa,* Milano, Feltrinelli, 2015, pag. 18.

l'espressione di "memoria storica", che dovrebbe essere una contraddizione in termini, per tutto quello che abbiamo detto finora. Più che nella sostanza, che sarebbe sempre il passato, la differenza è nella prospettiva usata. Il metodo storico che si è sviluppato nel corso del Novecento è nato proprio per superare i limiti della memoria individuale e collettiva. La ricostruzione storica è sempre una narrazione nuova, prodotta in base a un complesso lavoro di esame critico dei documenti, dove i singoli ricordi, le testimonianze, i manufatti, sono solo il punto di partenza.

Storia e memoria come "alberi maestri" dalle "vele attorcigliate ma distinte (…) appartengono alla stessa imbarcazione destinata a una sola e unica navigazione" e a una meta comune: "Rappresentare il passato"[34]. Così scrive Paul Ricoeur nel suo libro fondamentale *La memoria, la storia, l'oblio*.

Qui entra in gioco anche il concetto di oblio e ci sarebbe da fare un'altra precisazione. Per ogni ricordo che viene mantenuto in vita ce ne sono altri destinati alla dimenticanza. Chi sceglie? Secondo quale logica ci sono delle memorie degne di essere conservate e tramandate, mentre altre no?

Prima di tutto c'è, come in ogni ambito della nostra società, una discriminante economica. E' la società capitalistica, bellezza! Verrebbe da dire. Giuseppe Rinaldi usa l'espressione "mercato delle memorie" [35] proprio per rifarsi all'ideologia del libero mercato. Conservare e tramandare memoria e storia costa, anche se grazie alle nuove tecnologie del Novecento, le stesse che hanno prodotto un surplus di memoria, abbiamo assistito a una maggiore facilità ed economicità nel preservare questa memoria. Sempre secondo una logica da libero mercato ci sono poi i committenti, privati e pubblici, che sponsorizzano le proprie ricerche, motivati dal valore della memoria che perseguono.

E' quello che abbiamo visto in precedenza, con l'istituzione delle "giornate della memoria". Qui i committenti sono gli Stati, i quali attuano delle vere e proprie "politiche della memoria", ponendo grande attenzione a quella che diventerà poi la memoria ufficiale. La storia, intesa come storiografia, non può e non deve seguire queste politiche, che non lasciano spazio alla ricostruzione critica del passato, ma sono per lo più avvenimenti commemorativi retorici.

---

[34] Paul Ricoeur, La memoria, la storia, l'oblio, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2003, pag. 7/8.

[35] Giuseppe Rinaldi, *Storia e memoria (2.0)*, in Luciana Ziruolo (a cura di), *I Luoghi, la Storia, la Memoria*, Genova, LeMani, 2007, pag. 24.

La scelta decisiva su cosa ricordare e cosa no dovrebbe essere motivata, invece, dall'importanza o meno che questo passato potrà avere per le generazioni future. Per fare questo ci dovrebbe essere alla base un patto tra istituzioni e società. Un patto i cui confini non siano rigidi, ma mutevoli in base alle fasi storiche, ma che si fondi sempre sulla ricerca della verità. Scrive sempre De Luna: «Non c'è spazio per la reticenza o la menzogna: perché quel patto risulti credibile deve fondarsi sulla ricerca della verità»[36].

Interessante sull'argomento memoria/oblio è la similitudine che De Luna fa con l'Atene antica nel suo libro *Le ragioni di un decennio,* citando un articolo di Cinzia Bearzot, *Memoria e oblio, vendetta e perdono nell'Atene del 403 A.C.*, utile al fine di farci riflettere sul diritto/dovere di ricordare e dimenticare[37].

Nell'Atene antica, dopo l'amnistia del 403 alla fine della guerra civile, era vietato ricordare le disgrazie del passato al fine di facilitare la pacificazione e costruire una memoria condivisa tra vinti e vincitori. Qui si parte però da società molto compatte, dove il perdono era legato a un bene superiore e cioè la coesione e la concordia della comunità. L'oblio era sinonimo di perdono e la memoria di vendetta.

Può valere questo anche nella nostra società? La risposta è negativa e il perché è presto detto. In una società sfaldata, dove il bene comune non è quasi mai perseguito dalle istituzioni, l'assunto da cui si parte oggi non è più lo stesso dell'Atene antica. Memoria oggi è sinonimo di verità e giustizia e l'oblio è sinonimo di violenza, di volontà di insabbiare il passato.

Questo ci collega alla memoria del "lungo '68", alla morte senza colpevoli di Giorgiana Masi e al ruolo decisivo dell'AAMOD nel non far finire nel dimenticatoio una stagione intera.

Ma come è stato tramandato questo passato?

---

[36] Giovanni De Luna, *Le ragioni di un decennio. 1969-1979. Militanza, violenza, sconfitta memoria*, Feltrinelli, Milano, 2009, pag. 152/153.

[37] Ivi, pag. 154.

II.2 *Memoria di una testa tagliata*

Prendo in prestito il titolo di una canzone dei CSI, che si riferiva a tutt'altro, ossia alla guerra nella Ex-Jugoslavia degli anni '90, per sintetizzare in un'immagine quello che potrebbe essere il rapporto tra il "lungo '68" e la memoria che se ne ha di esso. Un rapporto mozzato.

I motivi di questa mutilazione, per cui questa memoria non è diventata ancora condivisa, sono molteplici. Possiamo riassumerli in un duplice colpo di spada che ha troncato la testa dal corpo del "lungo '68"

Mozzato è l'insieme dei ricordi di quegli anni, fissato in determinati temi, la violenza e le stragi su tutti gli altri; mozzato è il rapporto che la società ha avuto e ha tuttora con questi anni per mancanza di quel patto sociale, di quella verità di fondo cui ci si riferiva pocanzi.

Il decennio preso in esame fu un periodo carico di eventi e concetti fondamentali per lo sviluppo democratico e della cittadinanza. Basti citare la partecipazione dei cittadini alla vita pubblica, la messa in discussione del pubblico e del privato, l'emancipazione femminile e la lotta al patriarcato in tutte le sue forme, pubbliche e private. Tuttavia furono anche gli anni della violenza politica e dello stragismo. Eventi nuovi che misero a repentaglio la giovane democrazia italiana.

Perché un decennio così ricco è stato (ed è ancora) raccontato soprattutto nella sua parte più tragica? Perché agli anni del sogno si sono preferiti gli anni di piombo?[38]

Come già detto, fu il rapimento e l'uccisione di Aldo Moro del 1979 a segnare il punto di arrivo del "lungo '68" e su questo tragico evento si è focalizzato, se non appiattito, il ricordo di quegli anni e di quel movimento che aveva preso il via dagli studenti falsandolo. «(…) Una periodizzazione che appiattiva un intero decennio sulla sua seconda metà, riducendo il tempo a un unico tragico momento in cui tutto il male era venuto a confluire. Il prima esisteva solo in quanto previsione della catastrofe imminente»[39].

---

[38] Proprio quest'anno il noto programma televisivo di Rai 3 Blob ha dedicato una parte del suo programma al ricordo del 1977, montando immagini televisive d'archivio, chiamandolo appunto "Calibro '77".

[39] Giovanni De Luna, *Le ragioni di un decennio. 1969-1979. Militanza, violenza, sconfitta memoria*, Feltrinelli, Milano, 2009, pag. 142.

Così tanta fu l'enfasi sulla violenza da creare un'ubriacatura, se è vero che molti giovani e non solo di oggi non sanno indicare se la strage della stazione di Bologna del 1980 fu opera di terroristi rossi o neri.

Certo non si può non ammettere che quegli anni avessero prostrato il Paese e che il peso delle vittime fosse degno di essere raccontato. Come ha detto Andrea Casalegno, figlio di Carlo (1916-1977), vicedirettore de La Stampa ucciso dalle Br, "non si può diventare ex assassini, per l'identico motivo per cui non si diventa mai ex madri."[40]

Il movimento aveva perso e i suoi protagonisti si erano dispersi, cercavano solo il silenzio. I vinti subirono, probabilmente di buon grado, la ricostruzione decisa dai vincitori, se così si può dire, in cambio dell'oblio. Dopotutto la storia la fanno i vincitori.

« (…) E' molto difficile oggi far rientrare gli anni '70 nella memoria collettiva per quello che essi furono. A questo stato di fatto va aggiunto il processo di distruzione della memoria e di rifiuto del proprio passato messo in atto da molti protagonisti di quegli anni»[41].

Sicuramente la tragedia era più affascinante agli occhi di chi doveva narrare queste vicende, soprattutto se a farlo era il cinema, il primo dei mass media ad intestarsi questa narrazione.

Basti ricordare, ancora una volta, che è al cinema a cui dobbiamo il nome "anni di piombo", seguito qualche decennio dopo dall'erede naturale, ossia la televisione, che pose l'accento sul dolore delle famiglie delle vittime e soprattutto sugli intrighi, sui segreti di quegli anni.

Fin da subito le trame oscure, gli insabbiamenti, i legami tra pezzi dello Stato e neofascismo, le morti senza colpevoli avevano interessato giornalisti, intellettuali, creando quell'allontanamento tra verità e istituzioni alla base di quel patto che può rendere una memoria condivisa. Il secondo colpo di sciabola sul corpo del "lungo '68".

«Io so i nomi dei responsabili delle stragi di Brescia e di Bologna dei primi mesi del 1974 (…) Io so i nomi di coloro che, tra una messa e l'altra, hanno dato le disposizioni e

[40] Anna Bravo, *A colpi di cuore. Storie del sessantotto*, Bari, Editori Laterza, 2008, pag. 10.
[41] Sergio Bologna, *Ambiente e ideologia*, in "Classe", n. 2-3, 1988.

assicurato la protezione politica ai vecchi generali»[42]. Questo scriveva Pasolini, ancora lui, in un articolo sul Corriere della Sera dal titolo *Che cos'è questo golpe?* del 1974.

L'Italia di allora, come quella di oggi, era forse la cosa più distante che ci potesse essere dall'Atene pacificata del 403 A.C. Il ricordo di quegli anni è stato ostaggio dell'uso politico della storia, di cui parleremo più avanti, che ne hanno fatto i partiti politici subito dopo la fine degli anni Settanta e che ha impedito alla storiografia di fare il proprio lavoro.

Quando ancora i partiti politici erano la base, l'ossatura dello Stato, furono loro a gestire le memorie di quegli anni e a decidere cosa andava ricordato. Ci fu una lottizzazione della memoria a opera di partiti politici e storici in base alle aree di influenza di appartenenza. Tutto ciò rese frammentario il dibattito storiografico, fino alla crisi degli anni Novanta e della Prima Repubblica. Con la fine dei partiti furono i mass-media e la televisione soprattutto a diventare i depositari della memoria, seguendo le logiche di cui si diceva prima. Dolore, vittime, spettacolo.

Ancora un uso strumentale della memoria, mentre di storia neanche l'ombra.

Anche il "lungo '68" ha la sua giornata della memoria, ricollegandoci alla tanto citata implosione delle memorie di fine Novecento. La data, anche questa, sta a sottolineare un evento tragico già ampiamente citato e cioè il 9 maggio, giorno del ritrovamento del cadavere di Aldo Moro in via Caetani a Roma. La ricorrenza è stata istituita nel 2007 e vuole ricordare tutte le vittime del terrorismo, interno ed esterno, e delle stragi di tale matrice. Su questa data, come su tutte le date degli altri giorni della memoria, c'è stato un ragionamento politico e non è stata ovviamente una scelta casuale.

Le altre date proposte erano il 12 novembre (data della strage di ventitré militari italiani in missione a Nassiriya in Iraq), ma soprattutto il 12 dicembre, il giorno della strage di Piazza Fontana, e che vedeva l'appoggio di un gran numero di associazioni di parenti di vittime delle stragi e dei partiti di ispirazione comunista presenti in Parlamento. Con questa data si voleva sottolineare come i morti delle stragi furono non solo politici, ma anche e soprattutto civili inermi e forze dell'ordine. A Milano nell'attentato alla Banca dell'Agricoltura in Piazza Fontana nel dicembre del 1969

[42] Pier Paolo Pasolini, *Che cos'è questo golpe? Io so*, Corriere della Sera, 14 novembre 1974, http://www.corriere.it/ speciali/pasolini/ioso.html, ultimo accesso 1/11/2017.

morirono diciassette persone. Inoltre questa strage è simbolica in quanto primo atto tragico di quegli anni.

La scelta cadde invece sul 9 maggio e i promotori della legge giustificarono quella scelta affermando che l'uccisione di un così alto rappresentante dello Stato stava a simboleggiare un attacco a tutti gli italiani, dai semplici cittadini ai servitori dello Stato. Era forse una scelta inconsapevole che stava a confermare ancora una volta la potenza catalizzante del rapimento Moro[43].

II.3 *Nasce l'AAMOD*

Proprio nell'anno dell'omicidio Moro nasce l'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio, anche se questa denominazione verrà assunta successivamente.

1979, anno limite di tutto quel fiume di eventi di cui si è scritto fino ad adesso. Non è quindi una data casuale.

In quell'anno finiva la politica di "solidarietà nazionale", che aveva visto per la prima volta una collaborazione tra il Partito Comunista Italiano, il partito che nel bene e nel male rappresentava la maggior parte della sinistra italiana, e le forze storiche di governo, la Democrazia Cristiana. Collaborazione di cui l'appoggio esterno al governo di "solidarietà nazionale", durante la crisi del rapimento Moro, fu la forma più esemplare, ma che aveva visto il PCI cambiare e rinnovarsi in norme dell'emergenza del terrorismo. Tuttavia durerà poco.

Siamo alla vigilia degli anni '80, dell'ascesa del PSI di Craxi, che con una spregiudicata politica di collaborazione con la DC riuscirà ad emarginare nuovamente il PCI. Siamo alla vigilia degli anni passati alla storia come "anni del riflusso". Con questo termine, nel linguaggio politico e giornalistico, si voleva indicare un atteggiamento di disinteresse verso la politica e il sociale, in un clima di distensione rispetto al passato, con un ripiegamento sulla vita privata.

Il sogno rivoluzionario si era infranto nell'incubo della lotta armata, della strategia della tensione e della risposta dello Stato, sempre più dura. Iniziò il declino non

[43] Sul dibattito parlamentare della legge: http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2007/05/03/terrorismo-si-al-giorno-della-memoria.html, ultimo accesso il 1/11/2017.

soltanto, e per fortuna, di un fenomeno criminale, ma, come scritto in precedenza, di tutto un movimento lungo dieci anni.

Questo gettò nello sconforto almeno due generazioni, quella del'68 e quella dei fratelli minori del '77, e portò al rifiuto di tutto ciò che potesse essere impegno politico.

I giovani, ormai disillusi, si trovavano in un contesto culturale mutato. La televisione, adesso a colori, era il mass-media di riferimento, declassando il cinema e faceva della velocità e dell'esteriorità il proprio paradigma. Erano nate le televisioni commerciali, come anche le radio libere, che avevano cambiato il rapporto con il pubblico, rendendo gli utenti non più sudditi.

Queste televisioni erano libere dalle maglie statali e dai censori e potevano dare ai telespettatori quello che loro volevano, anche quello che gli spettatori non osavano dire. Spregiudicatezza nei temi e nei tempi, sempre veloci in quanto dettati dagli spazi pubblicitari, che divennero un emblema di quegli anni. Erano i soldi della pubblicità a mandare avanti le televisioni e quindi dovevano avere uno spazio di rilievo, ma non uno spazio monolitico come il Carosello della Rai. Bisognava inframmezzare intrattenimento e pubblicità, confondendo il pubblico in un unico obiettivo: invogliare a consumare.

Ci fu, quindi, chi si buttò nell'edonismo e nel consumismo, chi nel dance floor di una discoteca – gli anni de *La febbre del sabato sera* – e chi nella droga, che da lì a poco sarebbe diventata un'emergenza sociale.

La politica non attraeva più. I partiti del patto del Pentapartito (DC, PSI, PSDI, PRI, PLI) si erano spartiti lo spartibile e il PCI rimaneva nella sua "dorata solitudine", a fare da baluardo a un passato che nessuno forse voleva più.

Dal punto di vista politico, emblematica fu la "marcia dei quarantamila" a Torino, dove era successo l'immaginabile e cioè la rivolta dei colletti bianchi, una classe sociale che tutto il decennio precedente aveva completamente ignorato e immolato sull'altare dell'operaismo.

Successe che il 14 ottobre 1980 migliaia di impiegati e quadri della FIAT di Torino scesero in piazza per protestare contro i sindacati e gli scioperanti che da trentacinque giorni impedivano loro di andare a lavorare. Lo sciopero era nato in protesta alla cassa integrazione di ventiquattro mila dipendenti, di cui ventidue mila erano operai. Per la prima volta lavoratori contro lavoratori. La protesta dei colletti bianchi ebbe successo e

il sindacato dovette chiudere la vertenza con un accordo favorevole alla FIAT. Chi comandava in fabbrica adesso? Erano mutati i rapporti di forza tra ceto medio e operai.

In mezzo a tutto questo si organizzò la resistenza dell'AAMOD, che ancora prima della sua costituzione formale ebbe come obiettivo quello di recuperare e conservare materiale audiovisivo, fotografico e cartaceo della storia della sinistra, nascendo proprio da una costola di quella storia: l'Unitelefilm.

II.3.1 *Un passo indietro: L'Unitelefilm*

L'Unitelefilm è stata una casa di produzione e distribuzione nata nel 1963 all'interno del Partito Comunista Italiano, alle dipendenze della Sezione stampa e propaganda, con l'intento di produrre documentari e film di propaganda politica realizzati da una serie di strutture centrali e periferiche del partito.

Ma fu anche altro.

Da subito fu chiaro che il compito dell'Unitelefilm sarebbe stato anche quello di fare da contenitore per raccogliere e conservare materiali utili per la propaganda, che arrivavano dall'Italia, ma anche e soprattutto dall'estero, dai paesi del blocco comunista.

«Ricordo che quando arrivai all'Unitelefilm, trovai una stanza in cui c'erano tantissime scatole con dentro le cosiddette 'pizze', cioè le bobine di pellicola dei film. Incominciammo a ordinarle. (…) Intuimmo fin dall'inizio l'importanza di conservare i materiali, anche per utilizzare parti in nuove produzioni. In genere, una delle prime fasi dei progetti di produzione consisteva proprio nella ricerca di materiale d'archivio»[44].

Questo è il ricordo di Paola Scarnati, il cui nome è legato indissolubilmente a questa esperienza – come anche a quella dell'AAMOD -, avendo iniziato il suo percorso come segretaria, per poi diventarne responsabile dell'archivio e infine co-direttrice. Le sue parole, oltre a ridarci l'atmosfera di un'epoca, ci indicano quale fosse il sentiero tracciato per l'Unitelefilm: produzione e archivio.

I motivi per i quali il PCI, che aveva da sempre un rapporto privilegiato con i cineasti, decise di prendere l'iniziativa in maniera autonoma in campo cinematografico

[44] AAMOD (a cura di), *Annali dell'archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico - Il Pci e il cinema tra cultura e propaganda. 1959 – 1979, 4,* Roma, 2001, pag. 199.

erano due principalmente: da una parte il bisogno di allinearsi ai tempi e quindi usare strumenti di propaganda nuovi per parlare a una società che cambiava; dall'altra contrastare l'informazione di governo, saldamente in mano alla Rai democristiana, facendo così contro informazione. Per questo avrebbe fatto capo alla Sezione propaganda e non alla Sezione cultura, dandole però un ruolo di serie "B"che nel tempo logorò però il rapporto tra la struttura e gli organi centrali. Dal punto di vista economico erano fondamentali i contributi del Partito, nonostante ci fossero dei periodi in cui dei film particolarmente interessanti potessero avere un buon riscontro di distribuzione.

I settori di produzione erano tre: i film di propaganda per il partito, soprattutto in occasioni elettorali; i film per il circuito commerciale; i film in collaborazione con i "paesi socialisti".

I grandi nomi del cinema italiano, seppur fedeli al comunismo e alla fede di partito, non si 'sporcarono le mani' quasi mai con l'Unitelefilm. Vuoi perché le risorse fossero limitate, sia economiche sia di mezzi, vuoi perché ormai lontani da quel cinema documentaristico che in Italia è sempre stato considerato una palestra per il cinema di finzione e quindi non per i grandi registi. Li ritroveremo in occasione di film corali, come il primo film prodotto nel 1964 *L'Italia con Togliatti* - pellicola sulla morte e i funerali dell'amatissimo leader comunista - dove troviamo tra gli altri i fratelli Taviani, Zurlini, Maselli, Elio Petri, oppure film collettivi per le scadenze elettorali, per rispondere a una sorta di chiamata alle armi.

Se quindi da una parte doveva essere megafono del partito, dall'altra l'Unitelefilm riuscì a ritagliarsi uno spazio proprio, nonostante i mezzi limitati. Riuscì a portare in Italia i documentari di Joris Ivens, a produrre film sulle situazioni estere, dalla Grecia dei colonnelli al Vietnam (Il *Vietnam chiama*, regia di L. Malaspina, e *Il Vietnam è qui*, regia di G. Ferrara, entrambi del 1965), figli dei rapporti privilegiati che il PCI aveva con quelle realtà.

Ma fu, anche qui, il '68 a sparigliare le carte e ad accelerare il percorso dell'Unitelefilm sulla contro informazione, che però porterà anche alla sua crisi.

Le elezioni furono in banco di prova importante per la propaganda del partito e diedero inizio a un periodo di grande attività della struttura, che finì però ben presto, già nel 1971. Furono anni in cui il bacino di collaboratori e di operatori in tutta Italia si

allargò e anche il circuito della distribuzione alternativa diede i suoi frutti, con la diffusione di proiettori nelle sedi e federazioni del partito.

Grande importanza ebbe l'iniziativa di *Terzo Canale*, che già dal nome si collegava al problema televisivo e voleva essere una sorta di terzo canale Rai anti governativo, in cui informare attraverso servizi di attualità girati in tutta Italia. Il gruppo centrale dell'Unitelefilm avrebbe fatto da aggregatore. Avrebbe dovuto essere realizzato almeno un numero al mese, che poteva essere monografico o fatto da vari servizi con più argomenti. Ne vennero realizzati solo otto numeri e dopo le elezioni del 1968 il partito abbandonò l'iniziativa, avendo ripercussioni negative su tutta la rete di contatti che l'Unitelefilm si era costruita.

Terzo Canale, con la sua attualità, rapidità, azione collettiva e distribuzione in un circuito alternativo assembleare, rientrava perfettamente in quelle esperienze di cinema militante di cui si è scritto nel primo capitolo. Tuttavia, l'essere direttamente collegato a un partito politico istituzionale, a mio avviso, non ne rendeva possibile l'assimilazione con quelle esperienze.

Nascono qui i contatti con il movimento studentesco e con tutta quella che poi sarà la galassia della sinistra extra parlamentare. Sarà proprio questa credibilità costruitasi sul campo se l'Unitelefilm negli anni Settanta, quelli della massima distanza tra movimenti e sinistra istituzionale, riuscì comunque a non essere percepita come parte di quest'ultima e a poter usare nei propri film materiali che provenivano dall'ambiente militante.

Con il '68 ci fu un ampliamento degli interessi e dei temi trattati, aprendosi alle rivolte degli studenti, alla contestazione operaia, ad altri esperienze cinematografiche, come quelle dei *Cinegiornali liberi* di Zavattini, di cui si è già parlato. Entrando spesso in un campo dove il PCI era spesso bersaglio di feroci critiche.

L'Unitelefilm si muoveva, dunque, in un orizzonte che andava oltre la propaganda, in un'autonomia mal tollerata dagli organi centrali, interessati più al grande cinema prima e poi alla concorrenza con le televisioni commerciali.

Fu così che nel 1976, dopo anni di incertezze, disinteresse e crisi generale di tutto il sistema cinematografico, si arrivò alla chiusura della struttura.

C'era la volontà del PCI di dar vita a un network di televisioni "libere" che facesse da concorrenza alle televisioni commerciali, andando verso il gusto dei tempi, che preferiva la televisione al cinema.

«L'esperienza dell'Unitelefilm era in via di liquidazione ed esaurimento, mentre quella del network televisivo si rivelerà, dal punto di vista finanziario, disastrosa».[45]

Dal suo scioglimento nacquero due distinte strutture. Una società di produzione che mantenne il nome, ma privata, e l'altra fu l'Associazione Archivio storico audiovisivo del movimento operaio, che ricevette dal PCI, sotto forma di donazione, il patrimonio cinematografico dell'Unitelefilm.

II.3.2 *Dall'ASAMO all'AAMOD*

Il 20 novembre 1979 nasceva così l'Associazione "Archivio storico audiovisivo del movimento operaio" (ASAMO), in una saletta di un edificio in via Sprovieri 14 a Roma.

Nasceva come una struttura autonoma e indipendente, grazie a una donazione di un soggetto esterno, che non potrà più condizionare o vincolare le scelte dell'Associazione.

Ricorda Paola Scarnati, in merito all'idea originaria e riferendosi a Giancarlo Pajetta, uno dei più alti esponenti del PCI di allora: «quando andai a parlare con lui del progetto di costituire come entità autonoma l'Archivio audiovisivo, non solo fu d'accordo ma, anzi, rilanciò; disse che bisognava organizzare un archivio generale che oggi potremmo definire multimediale»[46].

Quello del PCI fu quindi un lascito materiale, morale e culturale. Basta scorrere l'elenco dei soci fondatori dell'ASAMO per ritrovarci tanti nomi della precedente esperienza[47].

---

[45] Mino Argentieri in AAMOD (a cura di), *Annali dell'archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico - Il Pci e il cinema tra cultura e propaganda. 1959 – 1979, 4,* Roma, 2001, pag. 143

[46] AAMOD (a cura di), *Annali dell'archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico - Il Pci e il cinema tra cultura e propaganda. 1959 – 1979, 4,* Roma, 2001, pag. 183

[47] Alla firma per la costituzione dell'Associazione erano presenti: G. Arnone, C. Bernardini, G. Cesareo, G. Chiarante, I. Cipriani, B. Ghiglia, A. Giannarelli, F. Maselli, F. Mussi, R. Napolitano, F. Ottolenghi, L. Pavolini, G. Procacci, P. Scarnati, E. Scola, B. Trentin, L. Vanni. Rappresentati per delega: G. Amendola, A. Andriani, S. D'albergo, F.M. De Sanctis, P. Ingrao, R. Ledda, P. Spriano, C. Zavattini. AAMOD (a cura di), in *Annali dell'archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico - 1999 Vent'anni, 2*, Roma, Aamod, 1999, pag. 14

Un progetto dagli obiettivi chiari e innovativi per il periodo, visto che già nella premessa allo Statuto dell'associazione si avanzavano delle idee chiare e radicali: la richiesta di considerare la documentazione audiovisiva come bene culturale, senza distinzione di genere, tra fiction e non fiction; si parlava di un accesso alla documentazione per tutti i cittadini, al fine di permettere alla cittadinanza di sviluppare una coscienza critica; si sottolineava l'importanza di un collegamento con l'istruzione scolastica; si equiparava il documento audiovisivo al documento cartaceo nell'analisi storica. Il tutto, ovviamente, avendo come punto di riferimento la cinematografia e il mondo operaio, non solo in Italia, proprio al fine di far emergere dall'oblio la storia di una classe sociale emarginata da troppo tempo dalle culture dominanti.

Si capisce da subito che il ruolo che voleva per se l'Archivio non era solo quello di custode della memoria di un periodo, nessuna voglia di creare una riserva indiana, ma era quello di usare questi materiali per rimetterli in circolo, per farli diventare agenti di conoscenza storica.

Lo dice bene Cesare Zavattini, padre nobile dell'Archivio, quando affermò nel 1980: «L'Archivio audiovisivo del movimento operaio è un archivio più del presente che del passato, e i materiali valorosamente raccolti non stanno là nelle scaffalature in una determinata attesa, diventando cioè sempre più archivio, secondo il vecchio vocabolario, ma sono invece percorsi da una viva impazienza di entrare nella dialettica odierna delle lotte democratiche, di contribuire a creare una informazione più libera fin dalla sua radice».

Citazione forse lunga, ma doverosa, di quello che fu uno dei principali sostenitori del progetto, nonché a lungo a capo dell'Archivio. Fu proprio grazie a lui e alla sua amicizia con il Presidente della Repubblica di allora, Sandro Pertini, che nel 1985 l'associazione venne riconosciuta come Fondazione culturale, con un decreto legge di riconoscimento del 13 febbraio 1985. Fu allora che la denominazione cambiò in Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico (AAMOD).

Nella sua breve storia l'Archivio era già riuscito a raggiungere uno dei suoi obiettivi, ossia il riconoscimento da parte delle istituzioni pubbliche del valore di bene culturale dell'audiovisivo e quindi anche tutelare ufficialmente e sovvenzionare gli istituti privati che si prendono cura di tale bene. Inoltre, era anche una presa di posizione politica, in

quanto si istituzionalizzava una memoria, che era quella del mondo operaio, da sempre vista come subalterna e radicale, se non addirittura eversiva.

Dalla denominazione, infatti, era uscito l'aggettivo "storico" ed era entrato "democratico". Si voleva così andare oltre la conservazione statica, tipica dell'archivio istituzionale, rimettendo in circolo i materiali dopo la catalogazione, ma con l'aggiunta di "democratico" si voleva forse mitigare un'esperienza fatta di anni di dure lotte e renderla accessibile a un pubblico più ampio.

Nell'eliminazione del termine "storico" non c'era, quindi, un disinteresse verso il valore storico del documento audiovisivo e di cui l'Archivio fu precursore, muovendosi nel solco di quella storiografia che vedeva nell'utilizzo delle fonti audiovisive un mezzo per fare storia, e di cui parleremo nel prossimo capitolo. Inoltre, nell'anno successivo a quello di fondazione dell'ASAMO, quindi nel 1980, l'Unesco pubblicherà le "Raccomandazioni per la salvaguardia e la conservazione delle immagini in movimento", in cui si specificava come l'audiovisivo fosse espressione di identità culturale dei popoli con valore storico, educativo, culturale, scientifico. Anche qui i nostri si trovavano in anticipo.

II.3.3 *Dentro l'Archivio*

All'atto di nascita della Fondazione, 1983, il patrimonio dell'AAMOD fu valutato in oltre sette miliardi di Lire[48] e da allora si è arricchito di numerosi fondi in arrivo da vari enti e individui singoli.

Si capisce quale possa essere l'importanza della catalogazione in un contesto simile e la scelta di una modalità di catalogazione è sempre alla base di un archivio.

L'AAMOD scelse di andare oltre i criteri di catalogazione classica relativa ai documenti cartacei, per dare piena dignità alla fonte audiovisiva, con la sua specificità tecnica e contenutistica, e avere allo stesso una catalogazione chiara, per rendere il patrimonio fruibile a tutti.

[48] AAMOD (a cura di), *Annali dell'archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico - Il Pci e il cinema tra cultura e propaganda. 1959 – 1979, 4,* Roma, 2001, pag.253.

A tal proposito, fondamentale per l'Archivio è la distinzione tra prodotti finiti e prodotti non finiti, definizione che si deve ad Ansano Giannarelli, regista e animatore dell'Archivio, nonché suo Presidente nel corso degli anni. Sempre all'interno di una concezione non gerarchica tra le varie forme di audiovisivo, con non finiti non si intendono «i tagli, non ciò che non è stato utilizzato per il prodotto finito, ma quei documenti filmici di attualità che non sono stati mai elaborati in fase di montaggio e sono rimasti nello stato iniziale di questo processo produttivo, nella loro forma di riprese originali, fin quando qualcuno non ci metterà le mani»[49].

Dunque possono essere materiali di lavorazione, riprese di filmaker collaboratori o amici dell'Archivio, realizzate con la finalità di documentare eventi storico-sociali e li troviamo numerosi nei vari fondi dell'Archivio.

Il patrimonio archivistico è articolato in: filmoteca, fototeca, audioteca, biblioteca e fondi cartacei.

La parte del leone ovviamente la fa la filmoteca, con circa cinquemila ore su pellicola e altrettante su nastro videomagnetico. Le varie tipologie di film all'interno della filmoteca documentano la storia del lavoro, del movimento operaio e sindacale, dei partiti della sinistra italiana, delle loro battaglie politiche e civili, delle mobilitazioni sociali e dei movimenti collettivi, ma anche le lotte di liberazione nazionale in altri paesi, soprattutto dalla fine degli anni quaranta a oggi.

Sono conservate anche fonti della prima metà del Novecento, tra cui una serie relativa ai classici sovietici di fiction e non fiction, che arrivano ovviamente dall'Unitelefilm. Si va, insomma, da Dziga Vertov al G8 di Genova, passando per tutti i diciasette fondi della filmoteca. Tra i fondi più cospicui troviamo quello dell'AAMOD, con più di quattromila documenti, e quello dell'Unitelefilm, con più di duemila documenti, tra i quali il nostro spezzone che ci sta guidando fin dall'inizio.

Le immagini del funerale di Giorgiana Masi fanno parte del film documentario *Filmando in città - Roma 1977,* realizzato da Lotta Continua e poi ceduto all'ASAMO. Il film vuole essere un documento di denuncia sui fatti sanguinosi del 1977 a Roma.

L'archivio fotografico conserva circa 200.000 immagini di argomento politico, storico-sociale, economico, di storia del costume e della cultura, di storia del cinema in

[49] Letizia Cortini (a cura di), *Annali dell'archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Il film negli archivi. Il punto di vista di Ansano Giannarelli, 14,* Roma, Aamod, 2011, pag. 147.

particolare italiani. Le immagini coprono un arco temporale che va dall'inizio del Novecento a oggi, con maggiore consistenza per il periodo dal secondo dopoguerra agli anni ottanta del XX secolo. I principali nuclei sono costituiti da materiali provenienti dalla raccolta originaria dell'ASAMO, incrementata dall'AAMOD, dalle recenti acquisizioni del Fondo Antonello Branca e da raccolte, meno consistenti, donate o depositate da privati.

Il fondo dell'audioteca è costituito da 1.500 ore circa di sonori in presa diretta e copre un arco temporale che va agli anni Cinquanta agli anni Ottanta. Tale fondo rispecchia in termini di contenuti e di estremi cronologici quelli dei Fondi audiovisivi dell'Unitelefilm e del Pci, con una presenza prevalente di discorsi dei leader politici.

La biblioteca, che custodisce circa 6000 libri, dal 2005 è entrata a far parte del Servizio Bibliotecario Nazionale (SBN), nel Polo degli Istituti Culturali Romani (IEI), coordinato dall'Iccu – Istituto Centrale per il Catalogo Unico del Mibact. All'interno troviamo documenti preziosi, che vanno dalla prima metà del Novecento a oggi, mentre da un punto di vista tematico si spazia dalle discipline di storia del cinema, dell'industria cinematografica, di storia contemporanea, storia sociale, del lavoro, dell'economia, dell'archivistica audiovisiva.

Infine, gli archivi cartacei in cui troviamo, accanto al fondo principale che è quello che fa riferimento all'ASAMO-AAMOD, gli archivi di società di produzione quali l'Unitelefilm, la Reiac, del regista e critico cinematografico Libero Bizzarri e della sua società Egle Cinematografica, del regista Antonello Branca e dell'associazione Moby Dick.

Il patrimonio di carte dell'AAMOD è in incremento grazie al deposito di documentazione di autori vari, tra cui numerosi giovani documentaristi. Le carte di cinema, notoriamente ancora poco valorizzate negli archivi e nelle cineteche, sono importantissime per la ricostruzione dei processi produttivi dei film. La loro sedimentazione rispecchia soprattutto le fasi di realizzazione dei film finiti, spesso rivelando contesti storici, economici, sociali, nonché umani.

La filmoteca, la biblioteca, i documenti cartacei sono interamente consultabili su internet, partendo dal sito http://www.aamod.it/patrimonio/[50].

Di questa nuova vita dell'Archivio e degli archivi parleremo nel prossimo capitolo.

[50] I dati forniti in queste pagine sono presi proprio dalla pagina web http://www.aamod.it/patrimonio/ del sito ufficiale dell'Archivio http://www.aamod.it/, ultimo accesso il 1/11/2017.

CAPITOLO III

E OGGI, CHE FARE?

Ognuno ha tanta storia, tante facce nella memoria.
Tanto di tutto, tanto di niente,
le parole di tanta gente.
Dalla canzone "Sempre" di Gabriella Ferri

III.1 *Nuovi approcci*

Per il titolo di questo capitolo ho preso in prestito quello di uno dei libri più famosi di Lenin, *Che fare?*[51], del 1902, il cui sottotitolo era *Problemi scottanti del nostro movimento,* perché penso si addica perfettamente alla svolta epocale a cui abbiamo assistito negli ultimi anni, o sarebbe meglio dire decenni, nel rapporto tra la memoria, la storia, gli audiovisivi e i media in generale.

La svolta è data, ovviamente, dall'arrivo di internet, che, come da più parti è stato scritto, ha cannibalizzato gli altri mezzi di comunicazione.

Il rapporto tra immagini in movimento e storiografia, ma ancora prima con la fotografia, parte da lontano ed è stato a lungo studiato. E' ormai la prassi considerare un documento filmico alla stregua di uno cartaceo e applicare a entrambi lo stesso rigore filologico nella ricerca dell'autenticità, dell'intenzionalità e dell'esattezza storica.

Impossibile ignorare questi documenti, che sono allo stesso tempo agenti di storia, mezzi per raccontare la storia e fonti per la conoscenza storica.

[51] Vladimir Lenin, *Che fare?* Mosca Edizioni, 1946.

Ma una volta assorbito dal web, a questi parametri se ne sommano altri, quelli del nuovo mezzo, che è però un mezzo meno mediato, più libero, sempre disponibile, che sembra azzerare le barriere tra pubblico e fonte, appiattendole.

E' il vero metamedium, termine coniato dai ricercatori informatici statunitensi Alan Kay e Adele Goldberg nel 1977 mentre lavoravano alla progettazione di un avveniristico sistema informatico. Con questo termine ci si voleva riferire alla capacità del computer di influenzare gli altri mezzi di comunicazione e di simularne le caratteristiche[52].

Il nostro spezzone filmico ne è un esempio. Il video postato dall'AAMOD ha fatto un doppio salto mortale, anzi, tre. Da prodotto filmico di contro informazione a materiale d'archivio, come testimone di un'epoca, fino a post su Facebook.

In ognuno di queste vite ci sono tre punti di vista, tre finalità diverse. Fare attualità e denuncia nel primo caso, salvaguardare una memoria nel secondo e nel terzo omaggiare un avvenimento ormai storico, ma dando una connotazione di denuncia con la didascalia di accompagnamento. Mentre nei primi due casi i destinatari erano più o meno individuabili (chi partecipava alle visioni assembleari del film o chi si recava in archivio per fruire del filmato), sul web si perde il contatto con il pubblico, che può arrivare a molte persone grazie alla condivisione del contenuto e potenzialmente a tutti, essendo la privacy del post "pubblica", quindi anche a chi non conosce la storia di Giorgiana.

Nuovi modi di fare storia e nuove problematiche, che possono trovare una sintesi nella Public History, di cui internet, i social network, come nel nostro caso, sono degli strumenti o meglio i più recenti, che ci portano a parlare di Digital Public History.

Questo "post" su Facebook, come altre attività dell'AAMOD di cui si parlerà in seguito, rientrano perfettamente in quella pratica o disciplina o sotto disciplina storica che ricade sotto il nome di Public History. E' questo un termine ombrello, dentro il quale è possibile far rientrare svariati modi di fare storia, ma tutti con l'obiettivo di portare la disciplina storica fuori dalle accademie e a contatto e per un pubblico più

[52] Sull'origine del termine meta medium, Kay A. Goldberg A., *A Personal Dynamic Media*, in *Computer*, 10, pag. 31/41, 1977.

ampio. “The difficulty arises from the fact that public history developed – sometimes artificially – as an umbrella for different historical practices”[53].

Nelle prossime pagine traccerò la nascita e l’evoluzione di questa disciplina negli anni e di come sia diventata oggi una solida realtà in tutto il mondo, seppure con numerose sfaccettature.

III.2 *Public History*

Nel 1975 un professore dell’Università della California a Santa Barbara (UCSB), Robert Kelly, storico dell’ambiente, consulente per lo Stato della California in materia di diritti legati all’acqua, e G. Wesley Johnson, storico dell’Africa ed esperto in politiche pubbliche, si ritrovano insieme per mettere a punto un nuovo programma di formazione universitaria. Obiettivo del corso sarebbe stato quello di dare vita a storici che potessero lavorare al di fuori delle istituzioni accademiche. Il corso di laurea vedrà la luce l’anno successivo e gli storici che usciranno da questo percorso saranno i primi Public Historians.

Inoltre, sempre Kelly e Johnson, grazie a un finanziamento della Rockefeller Foundation, nel 1978 danno il via anche alla pubblicazione della rivista *The Public Historian,* organo ufficiale del futuro movimento. Sempre grazie a questo finanziamento tra il 1978 e il 1980 i due studiosi daranno vita a numerose conferenze, con l’obiettivo di creare il National Council on Public History (NCPH), che verrà istituito già nel 1979.

Dagli Stati Uniti la disciplina inizierà un rapido percorso internazionale, soprattutto nei paesi anglosassoni, con il risultato che nel 1983 l’annuale congresso del NCPH si tenne fuori dagli Stati Uniti, ossia in Canada, mentre in Australia i primi corsi furono inaugurati già alla fine degli anni Ottanta.

Discorso diverso per l’Europa continentale, dove la Public History stentò a farsi strada.

I motivi erano molteplici. Un po’ per snobismo culturale, vista la perdita della centralità europea nella formazione del sapere, un po’ per caratteristiche proprie del

[53] Thomas Cauvin, *Why We Need To Define Public History*, http://thomascauvin.com/uncategorized/why-we-need-to-define-public-history/, ultimo accesso 1/11/2017.

pensiero europeo. Gli europei sono da sempre più inclini alla riflessione e alla teoria e meno al fare, che invece era alla base della Public History, considerata almeno all'inizio più una pratica che una disciplina vera e propria.

In Europa i primi corsi nelle università, con questo termine, li troviamo nel 1996 in Gran Bretagna, mentre in Francia e in Italia solo recentemente.

Ho scritto volutamente *con questo termine*, perché in realtà la Public History era già ampiamente praticata in Europa, ma aveva tanti nomi diversi, tanti modi di realizzarsi e tante pratiche. Dopotutto, il merito di Kelly e Johnson fu proprio l'intuizione di riunire tutti questi modi di fare storia in un solo ambito, teorizzandolo.

Lo riconobbe lo stesso Wesley Johnson quando fu invitato da britannici e olandesi a quella che fu la prima conferenza tenutasi in Europa sull'argomento. La conferenza si teneva a Rotterdam e in realtà era un seminario anglo-olandese di "studi storici applicati" organizzato dal Social Science Council della Gran Bretagna insieme alla nuova università di Rotterdam.

Qui lo storico americano sottolineò che in Europa c'erano già vari programmi che utilizzavano elementi di Public History, a loro insaputa, come in Italia l'Istituto per la Scienza dell'Amministrazione Pubblica, che era diretto da storici e aveva il compito di formare funzionari pubblici. Concludeva poi il suo intervento pronosticando un possibile futuro europeo per la Public History, sottolineando una relazione privilegiata con la scuola britannica. Il perché era presto detto e non era solo affinità linguistica, che certo aiutava.

Il padre nobile dei due studiosi americani era, infatti, lo storico inglese Raphael Samuel, che con le sue attività di workshop, lezioni e conferenze aperte a tutti, e con la sua rivista *History Workshop Journal* ne influenzò l'operato.

Fin dalla fine degli anni Sessanta, gruppi di storici di professione e non si riunivano per dibattiti, seminari, conferenze, tutte aperte a un pubblico vasto, in cui si parlava di storia usando le testimonianze e le fonti fornite dalle memorie individuali o di gruppo. Il tutto veniva messo in relazione con problemi sociali e politici del momento. Samuel fu la personalità principale di questo movimento, che si riunì attorno al Ruskin College di Oxford già nel 1967.

La rivista fu figlia di questa esperienza ed iniziò le pubblicazioni nel 1976, prima della rivista figlia della Public History americana. Un modo di fare storia certamente

figlio di una certa epoca, quella del ’68 e dei movimenti, che vedeva nella collaborazione senza barriere la possibilità di creare una storia dove il concetto di autore fosse condiviso.

Il programma degli storici del Ruskin College anticipava quello che sarebbe stato del movimento americano, in quanto si parlava di portare i confini della storia a contatto con le persone e del voler concentrarsi sull’influenza della storia sulla società. Una società che aveva voglia di storia, ma non di quella seriosa, degli specialisti, una voglia che non trovava risposta neanche in quella forma di storia da intrattenimento televisivo e popolare.

Se dai workshop di Samuel la Public History aveva preso, oltre alle idee di fondo, anche lo spirito movimentista, forme di storia in pubblico le troviamo anche negli Stati Uniti negli anni Venti e Trenta, nella storia locale e soprattutto negli archivi e nelle società storiche, luogo di riferimento della storia locale.

A voler andare ancora più indietro negli anni, potremmo arrivare a dire che la storia nasce con le caratteristiche della Public History (condivisione, racconto con mezzi chiari per tutti, contatto con il pubblico), per poi tra la fine del XIX e l’inizio del XX secolo scollarsi dalla società. Con la nascita del metodo scientifico di fine Ottocento si diede inizio a una nuova metodologia basata sull’oggettività, sui fatti, sull’analisi delle fonti, tralasciando le opinioni.

La produzione storica iniziò, così, a diventare spesso autoreferenziale, fatta per essere rivolta a pubblici specifici. Proprio mentre gli storici di professione abbandonavano l’arena pubblica, molti prendevano il loro posto, continuando a fare storia in pubblico, vedi giornalisti, sociologi, artisti.

Questo ci aiuta a capire meglio, secondo me, il perché della nascita di questo movimento, della sua repentina diffusione e anche a definirlo meglio. Le definizioni possono essere tante e a volte anche in contrasto tra di loro.

Se è vero che, come abbiamo visto, si è affermata velocemente, è anche vero che lo ha fatto in maniera non lineare, nel tempo e nello spazio, ed è ancora in divenire.

La *International Federation for Public History* (IFPH) è stata creata nel 2009 proprio per creare una rete di public historians, per sponsorizzare conferenze e progetti, ma anche per applicare a tutti lo stesso codice deontologico. Quest’ultimo fu redatto nel 2007 dalla NCPH e prevedeva tutta una serie di regole deontologiche ed etiche che si

riferivano, oltre alla veridicità ed obiettività storica, ad alcuni aspetti complementari della professione, come la responsabilità nei confronti del pubblico e quella invece nei confronti del cliente e del datore di lavoro.

Tornerei alle parole dei suoi fondatori per iniziare un discorso su cosa sia Public History e cosa non lo sia.

«Public History refers to the employment of historians and historycal method outside of academia»[54], questo dice Robert Kelly nel 1978, mentre Johnson, nello stesso anno, scriveva sulla rivista organo ufficiale del bisogno di nuovi spazi sociali e nuove competenze, per uscire da quella che lui definiva la "torre d'avorio" in cui si erano rinchiusi gli accademici.

Johnson, sempre sulla rivista *The Public Historian*, divideva la storia pubblica in otto campi specifici, o meglio erano questi i settori in cui praticare la storia pubblica. Il primo e più importante era fatto dalle istituzioni pubbliche, a tutti i livelli. Il secondo era quello del mondo degli affari, dalle banche alle imprese, grandi e piccole. Il terzo era quello delle istituzioni a carattere storico e di ricerca storica, che avevano bisogno dei public historians come consulenti per lavori innovativi. Il quarto settore era fatto dalla galassia dei media, dai film alla tv alla stampa. Si può immaginare come negli Stati Uniti questo potesse essere un settore davvero proficuo. Quinto la conservazione ambientale e geografica. Sesto le società storiche legate al territorio e alla storia locale, per costituire programmi educativi. Settimo gli archivi, il lavoro archivistico, la loro creazione e gestione. Infine l'insegnamento della Public History in università e colleges. Un insegnamento che, ovviamente, non era solo di storiografia, ma doveva formare organizzando workshops, seminari su tutti i metodi in cui la storia potesse essere portata al pubblico.

Le motivazioni che stanno alla base della Public History sarebbero dunque prettamente pratiche, dall'isolamento degli storici al loro sbocco professionale. In quegli anni, infatti, iniziavano a calare i posti di lavoro all'interno dell'istruzione.

Di certo c'era anche altro. Durante gli anni Settanta crebbe la riflessione sulle pratiche storiche, sul ruolo degli storici e con essa anche la riflessione sulla Public

[26] P. Bertella Farinetti, L. Bertucelli, A. Botti (a cura di), *Public History. Discussioni e pratiche*, Mimesis Edizioni, Milano, 2017, pag. 62.

History, arrivando a delle definizioni più scrupolose, andando oltre "la storia fatta fuori dall'accademia".

Secondo l'accezione più generale del termine, data dalla NCPH, la Public History è «a movement, methodology, and approach that promotes the collaborative study and practice of history; its practioners embrace a mission to make their special insights accessibile and useful to the public»[55].

Una definizione ampia, in cui si fa riferimento a movimento e metodologia, non solo sbocchi lavorativi e in cui il lavoro è visto come una missione per rendere accessibili a tutti le intuizioni degli storici.

Eppure non tutti sono d'accordo con questa definizione, ritenuta troppo larga ad esempio da Kathy Corbett e Dick Miller, perché non fa riferimento alla formazione degli storici. Secondo loro, solo chi si è formato come storico di professione può fare storia pubblica e indirizzarsi verso pubblici non competenti. Solo così si può fare storia utile per la società. Inoltre, credono non sia più il caso di definirsi come movimento, in quanto si riferisce a un periodo, quello degli anni Settanta, ormai passato. Questo termine oggi non ha più lo stesso significato. Loro vogliono, piuttosto, enfatizzare la collaborazione con il pubblico nell'atto creativo.

Secondo un altro studioso, Lynn H. Nelson, la Public History sarebbe «un tentativo di divulgazione e di semplificazione agile verso pubblici scevri dei più basilari elementi della conoscenza storica anche nazionale, usando dei media idonei per farlo»[56].

Insomma, la Public History pare avere molteplici definizioni, come molteplici sono i campi in cui si sviluppa e, come diceva lo stesso Nelson, se non si riesce a delineare un curriculum uguale per tutti i membri di un settore, risulta difficile poi delimitare il settore stesso.

Oggi però abbiamo degli elementi in più e possiamo dire che la Public History non è solo storia fatta fuori dalle istituzioni scolastiche, o storia applicata, o nuovi modi di diffondere la storia, ne tantomeno soltanto collettore di memorie individuali.

«La Public History può essere definita come un processo influenzato dalla considerazione dello storico per uno spettro vario di pubblici. Tale processo comunica

---

[55] Serge Noiret, *Public History e storia pubblica nella rete*, in *Ricerche storiche n. 39*, Edizioni Pugliesi, Taranto, 2009, pag. 281.

[56] Ivi, pag. 284.

la storia e la metodologia storica a spettatori non-accademici, promuove la partecipazione pubblica e/o applica la storia rispetto a problemi e necessità odierni»[57].

Questa la definizione dello storico Thomas Cauvin, membro del direttivo dell'IFPH, per il quale sono quattro i criteri fondamentali su cui si basa la Public History: discendenza accademica del metodo; saper comunicare con pubblici differenti, anche popolari; includere e promuovere la partecipazione pubblica, fino a spingersi alla shared authority[58]; utilità, mettersi al servizio dell'odierno.

La Public History impone, dunque, allo storico di impadronirsi degli strumenti propri di altre discipline, di cambiare i mezzi espressivi che utilizza, le priorità e le modalità di fruizione dei propri prodotti.

III.2.1 *Public History e memoria*

Il campo privilegiato della Public History è dunque quello della dimensione locale, del rapporto diretto con chi si vuole raccontare. Per questo grande importanza hanno le memorie individuali e collettive del pubblico.

Sul rapporto tra memoria e storia (o meglio storiografia), figlie dello stesso desiderio, che è quello di opporsi all'oblio, si è già scritto nel capitolo precedente. Possiamo aggiungere, citando Paul Ricoeur, che la storia si differenzia dalla memoria per la mediazione critica e la contestualizzazione, per quelle tre fasi di ricerca (individuazione delle fonti), spiegazione (ricostruzione dei legami tra i vari eventi) e racconto (per unificare le fonti).

Adesso ci troviamo di fronte a un nuovo punto di vista nella relazione storia, memoria. Con la Public History, nella relazione possiamo aggiungere anche il rapporto con la società, in quanto questa nuova disciplina risponde a una richiesta di storia che proviene dal basso.

Nonostante la storia come insegnamento sia in crisi, e con essa anche il ruolo dello storico, nella società c'è sempre una maggiore richiesta di storia e una sua

[57] P. Bertella Farinetti, L. Bertucelli, A. Botti (a cura di), *Public History. Discussioni e pratiche*, Mimesis Edizioni, Milano, 2017, pag. 65.

[58] Con questo termine si intende un tipo di storia in cui i punti di vista e le esperienze dello storico sono condivise con il pubblico, per creare un sapere storico grazie al dialogo e all'interazione, senza gerarchie. https://en.wikipedia.org/wiki/Shared_historical_authority, ultimo accesso il 19/10/2017.

sovraesposizione. Come già detto, il Novecento è il secolo del surplus di storia, di immagini, parole, ricordi, ossia di memoria.

Siamo bombardati dalla memoria e il ruolo dello storico oggi più di ieri deve essere quello di collettore di queste memorie, individuali e collettive, che sappia dialogare in modo profondo con la storia, metterle in relazione con il contesto storico e che sappia dare loro uno sbocco.

Bisogna incanalare questo bisogno di storia proveniente dal basso, perché altrimenti il rischio potrebbe essere quello di avere una storia pubblica diversa e in contrasto con quella ufficiale, da come gli studiosi ce l'hanno raccontata. Bisogna tradurre questa domanda di storia in conoscenza sociale, definendo ciò che è importante per noi e per gli altri. Questo è il compito di chi fa Public History, ossia del Public Historian.

Come osserva David Bidussa, riferendosi alla situazione italiana, «la storia non la raccontiamo più noi storici e non la raccontano i libri di storia frutto della ricerca storica… La storia ha bisogno di coinvolgere nel racconto (…) E' un racconto che può trasudare conoscenza documentata, che trasmette non attraverso il libro di storia»[59].

In questo racconto viene meno la classica distinzione fatta dagli storici accademici tra storiografia e memoria, in cui, come abbiamo visto, la storia è l'unica versione colta e scientifica della lettura del passato. Per il Public Historian sono entrambe manifestazioni del passato degne di essere tramandate e usate.

Afferma Serge Noiret, che «le memorie individuali e collettive sono da ritenersi parti integranti del ricordo del passato e, come tali, della storia e vanno vagliate con il metodo critico usato anche dai Public Historians. (…) Storici e Public Historians guardano alla memoria talvolta per impedirne l'oblio. Dove i primi possono fallire il compito, i secondi potrebbero invece trovare le chiavi per una narrazione pubblica del passato che permetta alla memoria collettiva di farsi storia presente»[60].

Essendo a contatto con le comunità, le fonti memoriali possono essere anche spazi fisici nel territorio, oggetti materiali e virtuali, testimonianze orali, tutte fonti alternative alle fonti tradizionali e che il Public Historian ha il compito di confrontare tra di loro, integrarle con le complessità delle fonti storiche e diventarne interprete.

---

[59] P. Bertella Farinetti, L. Bertucelli, A. Botti (a cura di), *Public History. Discussioni e pratiche*, Mimesis Edizioni, Milano, 2017, pag. 139.

[60] Serge Noiret, *La Public History: una disciplina fantasma?* in *Memoria e Ricerca n. 37*, Franco Angeli Edizioni, Milano, 2011, pag. 4.

La Public History, proprio per questo rapporto privilegiato con il territorio, potenzia il ruolo di collettore già tipico dello storico, grazie appunto alla collettività, imponendo alle memorie di dialogare tra di loro, evitando un uso della memoria come semplice difesa della propria identità.

Una storia che punta alla partecipazione, al coinvolgimento di un pubblico sempre più ampio, a emozionare, diventa però oggetto del desiderio di chi vuole usare la storia per fini diversi da quelli dell'oggettività e del sapere. Diventa strumento di tutti coloro i quali vogliono fare un uso strumentale del passato, politica in primis.

E' questo il caso dell'uso pubblico della storia, che va differenziato dalla Public History e con la quale viene spesso confusa in Italia.

III.2.2 *Uso pubblico della storia Vs Public History*

Prima di poter tracciare un profilo della Public History italiana è necessario approfondire il concetto di uso pubblico della storia, concetto ambiguo che ha più di un punto in comune con la Public History, ma anche delle differenze fondamentali, e che tanta influenza ha avuto nel dibattito storiografico italiano, ma anche europeo.

Il dibattito ha avuto origine in Germania, ma è stato Nicola Gallerano, con il suo libro *L'uso pubblico della storia*, edito nel 1995, a concettualizzare e ampliare il dibattito.

Uso pubblico della storia è una definizione dello storico tedesco Jurgen Habermas, che risale alla fine degli anni Ottanta, nel caso dell'Historikerstreit, un dibattito tra gli storici dell'allora Germania dell'Ovest a proposito del nazismo. Habermas intende con questo termine un dibattito storico che si svolge in "prima persona" e non in "terza persona", che è il tratto distintivo della disputa scientifica. Nel caso della "prima persona" il dibattito coinvolgerà direttamente memoria, identità, giudizi politici sul presente e sul futuro. In questo modo, nella sua dimensione pubblica, la storia viene smentita dalla sua riduzione a bene di consumo.

Sullo sfondo, appunto, il discorso sull'unicità, specificità o meno del nazismo, che per Habermas non poteva essere relativizzato o comparato ad altre responsabilità, come poteva essere fatto in pubblico, sui mass media. Questo dibattito doveva rimanere

all'interno dell'attività scientifica, per non cadere nella manipolazione. Si capisce come il suo concetto di uso pubblico della storia partiva da un pregiudizio.

Gallerano allarga il tema del rapporto tra storia accademica e uso pubblico della storia. Rapporto non da demonizzare in toto, insieme di conflitto e convergenza.

Per lui il concetto di uso pubblico della storia si riferiva a «tutto ciò che si svolge fuori dei luoghi deputati della ricerca scientifica in senso stretto, della storia degli storici, che è invece scritta di norma per gli addetti ai lavori e un segmento molto ristretto del pubblico»[61].

E' evidente come questa definizione, da lui stesso definita come ampia, sia simile a quella di Public History. Gallerano prosegue poi facendo riferimenti ai campi di applicazione e anche qui pare convergere con la Public History: mezzi di comunicazione di massa (tv, giornali, radio, cinema); arti e letteratura; luoghi come scuole e musei, monumenti; spazi urbani. Aggiunge però che tutti coloro i quali praticano l'uso pubblico della storia promuovono una lettura del passato in polemica con il senso comune storiografico con «obiettivi più o meno dichiaratamente partigiani»[62].

Qui possiamo dire che sta la differenza con la Public History, di cui già abbiamo detto che deve seguire un codice deontologico chiaro. In questa specificazione sta anche la differenza con la definizione più stringente di Habermas.

Per Gallerano, infatti, l'uso pubblico della storia non deve essere identificato con l'uso politico in senso stretto, né tantomeno con un uso manipolatorio. Ci possono essere, nei mass media come in altri campi, forme di uso pubblico della storia con intenti mirati di puro intrattenimento, come ci possono essere usi che mirano al coinvolgimento della memoria con un significato tutt'altro che manipolatorio.

Dopotutto, storia e politica sono da sempre legate. La politica usa la storia direttamente o indirettamente fin dalla nascita della storiografia, da Erodoto in poi per quasi duemila anni, ma nell'uso pubblico diventa strategia comunicativa.

---

[61] Nicola Gallerano (a cura di), *L'uso pubblico della storia*, Milano, Franco Angeli Editore, 1995, pag. 17. Sempre di Gallerano un altro libro sull'argomento è *Le verità della storia: scritti sull'uso pubblico del passato*, Roma, Manifesto Libri, 1999.

[62] Nicola Gallerano (a cura di), *L'uso pubblico della storia*, Milano, Franco Angeli Editore, 1995, pag. 17.

In questo gioco di riscrittura del passato a opera della politica, come lo chiama Gallerano, si usano principalmente due pratiche: quella delle riabilitazioni, nel caso di figure del passato condannate o uccise dal potere politico-giudiziario, che la politica utilizza per riscrivere la storia, e quella della rivalutazione, che riguarda personaggi che non hanno avuto delle condanne, ma che pur essendo distanti dal potere politico attuale vengono usate per ottenere consenso.

Nel libro di Gallerano, il saggio di Marco Grispigni prende come esempio sul rapporto tra politica e uso pubblico della storia il ventennale del ’68, su come la politica e i mass media abbiano sfruttato questo evento e che ci ricollega a quanto scritto precedentemente. Come per gli “anni di piombo”, anche il ’68 è stato soggetto a un’opera di mitizzazione, senza essere inserito in un contesto di ricostruzione storica in cui poter trovare senso. Da una parte diventa un evento dei “mitici anni ‘60”, in cui mettere musica, tendenze giovanili e modernizzazione del paese, dall’altra un uso più esplicitamente politico, dove trova spazio la sottolineatura del ’68 come possibilità mancata di inizio del riformismo, soffocato dalle istanze rivoluzionarie. Tutte interpretazioni che facevano comodo o ai mass media o alla politica del tempo, siamo negli anni del Caf.

Di esempi su questo tipo di uso pubblico della storia, cioè uso politico con scopi e finalità tutt’altro che storiche, se ne potrebbero fare molti e si potrebbe arrivare fino alla cronaca di questi giorni. Con la discussione in Parlamento della controversa Legge Fiano, dal nome del parlamentare primo firmatario, che prevede sanzioni per chiunque produca e usi immagini o contenuti propri del partito fascista o del partito nazionalsocialista tedesco, soprattutto se sul web, si è riaperto il vaso di Pandora della memoria su fascismo e Resistenza. Memoria più che mai non condivisa.

Proprio nei giorni in cui la legge passava dal Parlamento al Senato, in un piccolo comune ligure si decideva di dedicare una targa a una tredicenne stuprata e uccisa dai partigiani pochi giorni dopo la Liberazione, in quanto sospettata di essere una spia fascista. Fatto ovviamente deprecabile, sia allora sia soprattutto oggi, se non fosse che la piazza in questione sarebbe già dedicata ai fratelli Rosselli, martiri del fascismo. Mi pare chiaro l’intento di usare una giusta causa per un tornaconto politico, quello di mischiare le carte su fascismo e Resistenza.

Si capisce come all'origine del fenomeno dell'uso pubblico della storia ci sarebbero i mass media, la cui nascita è collocabile tra gli anni Venti e Trenta del secolo scorso, periodo in cui si è infranto il sostanziale monopolio dell'uso pubblico del passato detenuto sino ad allora dagli storici.

Da allora altri momenti di svolta sono stati il periodo degli anni Novanta, con la fine della Guerra Fredda e del bipolarismo e l'arrivo di internet, che ha fatto implodere il sistema dei mass media.

Già Gallerano nel suo libro affiancava la Public History statunitense (all'epoca si era ancora lontani da un fenomeno italiano) a quelle pratiche a suo dire meritorie di uso pubblico della storia e che collocava a metà strada tra ricerca storica e costruzione dell'opinione pubblica. Pratiche che si muovevano su un terreno di confronto con i cittadini e che potevano riportare alla luce lacerazioni profonde, come in Germania il già citato dibattito sull'Olocausto o in Italia quello su fascismo e antifascismo all'indomani della "seconda repubblica", momento in cui va in frantumi non solo delle forme istituzionali, bensì il modo di concepire il passato in maniera univoca.

Più recentemente, nel dicembre del 2014, durante il convegno *L'organizzazione della ricerca storica in Italia*, riguardo al confronto tra uso pubblico della storia e Public History, Tommaso Detti ha sottolineato due importanti differenze: «In primo luogo perché la public history, essendo una materia riconosciuta e insegnata da decenni nelle università dei paesi anglosassoni, in quanto tale appartiene alla sfera istituzionale della disciplina. Sono le sue pratiche (dai musei ai parchi, dalle rappresentazioni alle mostre e così via) che rientrano nell'uso pubblico della storia. In secondo luogo perché all'interno di quest'ultimo hanno uno spazio considerevole anche iniziative più o meno deliberatamente volte a deformare e persino a negare il passato»[63].

Marcello Flores e Stefano Pivato, pur riscontrando una similitudine a prima vista negli obiettivi, affermano che l'uso pubblico della storia trova la sua ragione d'essere più nel momento della divulgazione, nella necessità di comunicare la storia[64]. La Public History, invece, va oltre, interagendo con e per il pubblico, nella compresenza di diverse professionalità.

---

[63] Tommaso Detti, *Lo storico come figura sociale*, atto del convegno *L'organizzazione della ricerca storica in Italia*, Roma, 16-17 dicembre 2014, http://www.gcss.it/wp-content/uploads/2015/09/Lo-storico-come-figura-sociale.pdf, ultimo accesso il 20/10/2017.

[64] Marcello Flores e Stefano Pivato, *A proposito di Public History*, http://www.novecento.org/uso-pubblico-della-storia/a-proposito-di-public-history-2152/, ultimo accesso il 20/10/2017.

Il dibattito a cui aveva dato vita Gallerano aveva travalicato i confini italiani e, al netto delle differenze, aveva sottolineato l'importanza di una riflessione sul ruolo dello storico in un mondo che andava perdendo i tradizionali punti di riferimento.

Potremmo dire oggi che tra un buon uso pubblico della storia e l'approccio proposto dai public historians i confini sono meno netti, tuttavia il punto di svolta è nell'intenzione di quest'ultima di andare oltre l'ambito abituale dello storico e competere nel campo aperto della comunicazione, ma senza perdere di autorevolezza scientifica e creando una stretta connessione tra storia e società.

Uso pubblico della storia, nell'accezione di Gallerano, ossia critica e consapevole, o Public History sono modi per non far perdere allo storico l'oggetto del proprio studio a vantaggio di altre categorie (sociologi, giornalisti, politici), per i quali la storia non è «un campo di costruzione di grandi narrazioni coerenti e ideologiche e almeno di costruzione di senso. E' piuttosto un bacino di pesca di esempi più o meno casuali utili alla polemica dell'ultima ora. L'obiettivo perseguito non è più un popolo da educare ma un audience da raggiungere, per mezzo della storia ma non solo»[65].

III.2.3 *Public History made in Italy*

Si capisce come in un contesto come il nostro, fortemente influenzato dal dibattito innescato da Gallerano, l'arrivo della Public History fu tardivo. Anche se, bisogna dirlo subito, casi di storia applicata, di discorsi pubblici sulla storia e di Public History inconsapevole furono molti nei circa quarant'anni che separano la sua nascita negli Stati Uniti dall'arrivo ufficiale in Italia.

Già a pochi anni dal debutto formale negli Stati Uniti, come scritto in precedenza, lo stesso Johnson aveva affermato che in Europa si faceva Public History senza saperlo, citando proprio l'Italia, e, sempre come scritto in precedenza, bisognerà aspettare gli anni Duemila affinché la Public History arrivi con questo nome in Italia.

Questo campo disciplinare non sarà immune da incomprensioni e detrattori all'interno del mondo culturale e accademico, in Italia come in Francia soprattutto.

[65] Nicola Gallerano (a cura di), *L'uso pubblico della storia*, Milano, Franco Angeli Editore, 1995, pag. 32.

Lo storico contemporaneista Eugenio Di Rienzo nel giugno del 2016 sulla rivista *Storia e futuro* afferma che «pur essendo stato sempre favorevole a un rapporto di cooperazione tra storiografia e mondo dell'informazione (…) Ammiccare alla *Public History* e trasformare la narrazione del fatto storico in evento spettacolare mi pare dannoso sul piano scientifico e in fondo poco produttivo per la ricerca di un più ampio consenso»[66]. Non viene colta l'importanza sociale delle istanze della Public History, come sottolinea Serge Noiret, già citato in precedenza e principale animatore della disciplina in Italia, nell'introduzione a *Public History. Discussioni e pratiche*, uno dei primi libri sull'argomento edito in italiano.

Un altro esempio di questa incomprensione è dato dallo storico del medioevo Franco Cardini che, in merito alla serie Tv *I medici*, afferma, anche a ragione, che ci si trova davanti a una spettacolarizzazione del passato, per poi denigrare la Public History, definendola «nuovo contenitore trendy che in sostanza indica la storia spiegata a gente che non la sa da parte di altra gente che non la sa nemmeno lei, un po' la imparacchia e un po' l'inventa»[67].

Secondo Maurizio Ridolfi[68] si può individuare nel 2009 il momento in cui si andò definendo una prima concettualizzazione di Public History in Italia, sempre partendo dalla sua distinzione con uso pubblico della storia, distinzione anche di natura linguistica.

In quell'anno, infatti, la rivista *Ricerche storiche* faceva il punto sul rapporto media e storia, comunicazione e narrazione, mettendo in connessione queste pratiche con il termine e il concetto di Public History. Nello stesso anno altre riviste, come *Contemporanea* e *Officine della storia,* si occupavano del fenomeno dei festival di storia e delle "lezioni di storia", come quelle all'Ara Pacis di Roma del 2007. Proprio questi festival erano visti come espressioni di una Public History italiana secondo Elisabetta Vezzosi, la quale non parla di uso pubblico della storia, bensì di «una storia

---

66 http://storiaefuturo.eu/cinque-domande-ad-eugenio-di-rienzo-direttore-della-nuova-rivista-storica/ ultimo accesso il 21/10/2017.

67 http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2016/10/20/in-tv-vince-la-fiction-ma-i-medici-dove-sono-finiti38.html, ultimo accesso il 21/10/2017.

68 Maurizio Ridolfi, *Per una storia pubblica del tempo presente: festivals e "processi" storici nell'Italia di oggi,* https://www.officinadellastoria.eu/it/2010/01/29/per-una-storia-pubblica-del-tempo-presente-festivals-e-%c2%93processi%c2%94-storici-nell%c2%92italia-di-oggi/, ultimo accesso il 1/11/2017

che appartiene al pubblico e che conduce gli storici a rinnovare le forme di narrazione della loro ricerca per raggiungere una audience esterna all'accademia»[69].

Per gli storici era un modo per ripensare in toto il senso del proprio lavoro, andando oltre la questione della rincorsa ai media, mentre il pubblico, costituito da studenti, insegnanti e cittadini, trovava nella manifestazione nuovi modi di interazione e aggregazione.

Ridolfi, inoltre, individua un antesignano della Public History nel "Processo d'estate", che dal 2001 va in scena ogni estate coinvolgendo la comunità di San Mauro Pascoli in provincia di Forlì, uno dei primi esempi di evento in cui il rigore critico del racconto storico si coniuga con modi e linguaggi capaci di risultare coinvolgenti, al limite dell'intrattenimento.

Il primo appuntamento fu con il "Processo Pascoli", quando si svolse un processo-dibattito sul delitto impunito di Ruggero Pascoli, alla presenza di difesa, accusa e di una giuria popolare. Da allora, ogni anno, sempre il 10 Agosto (nell'anniversario della morte del padre del poeta), viene messo in scena un "processo storico" di cui i giornali e i media, locali e nazionali, hanno dato sempre larga informazione, amplificandone l'eco. La formula è semplice: capo d'accusa, arringa accusatoria, replica dei difensori, eventuali "testimoni" e quindi giudizio finale da parte di una giuria selezionata di pubblicisti e giornalisti, locali e nazionali.

I temi trattati negli anni hanno unito l'aspetto locale, la Romagna (nei suoi aspetti meno locali), e il quadro nazionale: il Passatore di Romagna, prototipo del brigante nella transizione risorgimentale nazionale (nel 2002); la cucina romagnola, tra vita quotidiana e Pellegrino Artusi (2003); la Romagna di Benito Mussolini (2004), Giuseppe Mazzini e la tradizione repubblicana (2005); il musicista Secondo Casadei e il rapporto tra folklore e identità culturale (2006); Giuseppe Garibaldi e il nesso tra Risorgimento e storia d'Italia (2007), Palmiro Togliatti e l'"Italia rossa" (2008), Pietro Badoglio e le "tragedie necessarie" (tra Caporetto e 8 settembre) della storia nazionale (2009).

Si è notato, così, come in tutti questi anni la formula processuale abbia suscitato la partecipazione del pubblico, grazie alla spettacolarizzazione della storia, ma sempre in

[69] E. Vezzosi in P. Bertella Farinetti, L. Bertucelli, A. Botti (a cura di), *Public History. Discussioni e pratiche*, Mimesis Edizioni, Milano, 2017, pag. 119.

presenza di storici qualificati, al fine di preservare la metodologia di analisi dei testi storici. Lo si vide anche in occasione del FestivalStoria in Piemonte, altro esempio di Public History italiana, dove nell'edizione del 2006 il tema fu l'evoluzione del "processo" nei secoli, da Socrate ai nostri giorni.

Siamo in presenza di una riappropriazione diretta della storia da parte delle comunità, attraverso narrazioni del passato nuove e articolate, come per esempio nel caso del teatro civile di Marco Paolini, da Noiret definito «*passatore* di Public History e figura emblematica del modo con la quale la Public History viene professata da non storici in Italia»[70]. Il suo teatro, in cui narra ad esempio la catastrofe del Vajont dell'Ottobre 1963 o la strage di Ustica del Giugno 1980, è una forma di Public History, in cui l'attore non è solo narratore di una vicenda storica, ma coinvolge emotivamente il pubblico rielaborando la memoria sociale e collettiva con la sua memoria individuale, non distaccandosi mai dalle veridicità delle fonti storiche, bensì usandole in scena.

Anche Serge Noiret, indica alcuni di questi progetti pioneristici di Public History e li trova nel lavoro fatto nei musei italiani di storia. Qui, promuovendo workshops aperti a un pubblico non solo di specialisti, capaci di arricchire con le loro testimonianze la stessa storia ufficiale, si è fatta per anni Public History, essendoci interazione tra storici e pubblico nella creazione storica.

E' il caso della mostra fotografica *Faccia a faccia*, con fotografie che arrivavano dall'archivio storico della Fondazione Dalmine, e attorno alla quale fu allestito un workshop, in cui la gente partecipava attivamente riconoscendo amici parenti e contribuendo a ricostruire le storie presenti nelle fotografie.

Uno dei casi più eclatanti è quello del M.U.V.I. (*Museo virtuale della memoria collettiva di una regione: la Lombardia*), che si avvale del web 2.0, il quale fa della partecipazione e del crowdsourcing (sviluppo collettivo di un progetto attraverso una community web) il proprio fondamento.

Questo progetto è in rete dal 2000 (http://www.muvilo.it/)[71] e raccoglie una grande mole di documenti fotografici, inviati inizialmente dagli ascoltatori di Radio Popolare, uno dei primi partner del progetto, che aveva fatto appello agli ascoltatori per l'invio di fotografie sulla Lombardia di come era, dei suoi abitanti, delle sue fabbriche.

---

[70] Serge Noiret, *La Public History: una disciplina fantasma?* in *Memoria e Ricerca n. 37*, Franco Angeli Edizioni, Milano, 2011, pag. 14.

[71] http://www.muvilo.it/, ultimo accesso il 1/11/2017

Le immagini sarebbero state poi sistemate sul sito con delle vere e proprie mostre virtuali a tema, ma anche fruibili attraverso semplici chiavi di ricerca. Il tutto offerto liberamente alla lettura del pubblico, dalle scolaresche agli specialisti, dai nostalgici ai curiosi. Anzi, il sito stimola la collaborazione con la richiesta ai visitatori virtuali non solo di foto, ma anche di didascalie, aneddoti, commenti riguardanti i personaggi e i luoghi delle immagini, per meglio contestualizzarle.

Parlando di pratiche italiane di Public History va sicuramente citato il caso di Cliomedia Officina, società che opera nell'industria culturale dagli anni Ottanta, con lo scopo di unire ricerca storiografica e comunicazione del sapere storico attraverso qualsiasi forma di media. Si occupa, quindi, di Public History, producendo documentari per cinema e televisione, valorizzando e conservando patrimoni archivistici (come nel caso della Telecom), realizzando progetti di didattica per il mondo della scuola.

A Cliomedia, che ha dato vita recentemente all'associazione di promozione sociale e culturale *Cliomedia Public History,* e alla sua fondatrice Chiara Ottaviano, si deve la realizzazione di un'esperienza di Public History simile a quella del MUVI lombardo, ossia l*'Archivio degli Iblei*.

Si tratta di un archivio on line (http://www.archiviodegliiblei.it/)[72] liberamente consultabile, concepito per essere arricchito nel corso degli anni da nuovi contributi da parte del pubblico, che è in primis costituito dalle comunità dell'area degli Iblei. Questi sono una catena montuosa nel Sud-Est della Sicilia e la sua area si riferisce al ragusano, avendo in Ragusa Ibla il suo cuore. E' un progetto che nasce dunque per valorizzare un determinato patrimonio storico, paesaggistico e iconografico. Un progetto che vive in rete, con l'intento di avere nella rete un punto stabile per la comunicazione e partecipazione di una comunità reale.

L'Archivio è fatto principalmente da fonti fotografiche, consultabili tramite numerosi percorsi tematici, dalla vita quotidiana agli album di famiglia fino alle tradizioni popolari, ma è anche fatto da testi scritti, racconti o saggi, fonti orali e audiovisive.

All'interno del portale si trova anche una sezione dedicata al fortunato film documentario "Terra matta", costola del progetto Iblei e prodotto da Cliomedia. Il documentario si basa sulla vicenda di Vincenzo Rabito, un cantoniere analfabeta della cittadina di Chiaramonte, nel ragusano, autodidatta assoluto, autore di un racconto

[72] www.archiviodegliiblei.it, ultimo accesso il 21/10/2017.

autobiografico diventato caso letterario grazie alle vittoria del Concorso diaristico nazionale, Premio Pieve Saverio Tutino nel 2013.

In questo caso, come in quello del MUVI, le fonti privilegiate sono le fotografie, assistendo a un'inversione gerarchica con le fonti a stampa, in cui diventano icone della storia, non da sole, ma dialogando con le meta informazioni o nei contesti del web.

Questo per dare un'idea delle pratiche di Public History in Italia, consapevoli o meno. Invece, per arrivare a una istituzionalizzazione del fenomeno dobbiamo arrivare a qualche anno fa.

Si è tenuto, infatti, presso l'Università di Modena e Reggio Emilia nell'anno accademico 2015-16 il primo Master in Public History, seguito da altri atenei nell'anno accademico successivo. Nel 2016 si è costituita a Roma *l'Associazione Italiana di Public History* (AIPH), la prima associazione europea, che riunisce rappresentanti di diciotto società storiche italiane, comprendendo tra queste non solo società di storici, dai medievisti ai modernisti, ma anche società professionali, come quelle di archivisti, curatori dei musei, bibliotecari. In pieno stile Public History quindi.

Proprio l'AIPH è stata l'anima del quarto convegno annuale della *International Federation for Public History* (IFPH-FIHP)[73], che si è tenuto quest'anno a Ravenna dal 5 al 9 Giugno e che ha visto anche riunirsi il primo convegno dell'AIPH, con un'ampia partecipazione da tutta Italia e durante il quale è stato approvato lo statuto dell'associazione.

I numeri parlano di circa cinquecento relatori, tra stranieri ed italiani, dei quali gli italiani sarebbero stati circa duecentocinquanta. Un numero abbastanza alto per un'associazione nata solo un anno prima e che denota grande interesse per una disciplina giudicata in crisi e per un sapere ritenuto non necessario, in un mondo che vive in un continuo presente.

Leggendo il programma del convegno italiano si può rimanere stupiti della varietà dei contributi, che aprono più che uno spiraglio all'interno del mondo della Public History italiana. Si va da ambiti più classici, come ad esempio un focus su migrazioni e comunità locali, uno sul turismo culturale o sul patrimonio fotografico tra conservazione

[73] Il primo congresso si tenne nell'ottobre del 2014 ad Amsterdam, dopo quello del 2013 ad Ottawa che è da considerare come numero zero e che nacque all'interno del NCPH.

e fruizione, fino ad aspetti più attuali, come l'uso della storia nei giochi, la graphic novel per raccontare il Novecento e il rapporto storia e documentari televisivi.

Questa grande partecipazione è segno che, nonostante la giovane età, la Public History italiana arriva da lontano e che con le occasioni offerte dal digitale, intendendo con questo termine sia la tecnologia che l'ampliamento delle possibilità e delle fonti, potrà andare molto lontano.

III. 3 *Storia e digitale*

Era il 1991 quando l'informatico inglese Tim Bernes Lee ebbe l'intuizione del web, dando il via a una rivoluzione paragonabile a quella della stampa di Gutenberg. Da quella intuizione venne fuori un nuovo media che riuscirà a inglobare tutti quelli preesistenti e a porre le basi per quelli futuri. Tutto nascerà e finirà nel web.

Ma questo fu possibile grazie a un'altra rivoluzione, iniziata decenni prima, e cioè quella del digitale, con il passaggio dalla tecnologia meccanica ed elettronica analogica all'elettronica digitale. Dalla fine degli anni Cinquanta fino ai tardi anni Settanta, inizia la cosiddetta terza rivoluzione industriale, con l'adozione e la proliferazione di calcolatori elettronici e di preservazione di memorie digitali, che è proseguita poi fino ai giorni nostri e di cui internet è una tecnologia derivata.

Computer, internet, smartphone e la loro ampia diffusione hanno portato cambiamenti epocali nella società, nell'informazione, nella cultura e nel lavoro, dando il via a quel digital turn che ci ha fatto entrare nell'era digitale.

Questo digital turn ha investito tutto il sapere umanistico, in teoria il più lontano da calcolatori, numeri e formule.

Quello che è successo in questi anni è che si è cercato di dimostrare che questa integrazione, questa collaborazione tra informatica e sapere non è soltanto strumentale, ma funzionale, tanto da far parlare di Digital Humanities. Con questa definizione si intende qualcosa di più della semplice informatica applicata al sapere umanistico e si potrebbe tradurre in umanistica digitale.

Le Digital Humaties le possiamo sintetizzare come l'insieme di «un sapere interdisciplinare fruibile da chiunque e una ricerca scientifica che non si esprime solo

attraverso i tradizionali luoghi e strumenti deputati a farlo, ma anche in altri spazi e, in particolare, nella multiforme realtà della Rete e, soprattutto, secondo linguaggi nuovi»[74].

Un rapporto tra informatica e sapere umanistico, in realtà, esisteva già da prima dell'era digitale. Bisogna risalire al 1949, quando il padre gesuita Roberto Busa decise di redigere l'Index Thomisticus e cioè l'indicizzazione di tutta l'opera di Tommaso d'Aquino, mettendo in collegamento i singoli frammenti del pensiero del filoso confrontandoli con altre fonti. Nel farlo il padre gesuita si mise in contatto con Thomas Watson, fondatore e allora direttore dell'IBM di New York, inizialmente scettico sulla realizzazione di un progetto così ambizioso. Grazie ai calcolatori prima e ai nastri magnetici dopo, nel 1980 il progetto del padre gesuita vide la luce, dopo una gestazione lunga trent'anni, con la stampa dei 56 volumi.

Da questo primo progetto e da tanti altri successivi, l'uso delle applicazioni informatiche alle scienze umanistiche è stato costante e proficuo, con tantissimi studiosi che hanno approfondito il rapporto da un punto di vista epistemologico e con la costituzione di centri di ricerca all'interno delle Università.

Nel 2010 si arrivò alla redazione di un *Manifesto dei Digital Humanities,* stilato durante il THATcamp di Parigi (The Humanities and Technology Camp) e ridiscusso l'anno seguente a Firenze, in un momento di incontro tra studiosi italiani e francesi e occasione di internazionalizzazione della disciplina. Il Manifesto poneva l'Umanistica Digitale in continuità con i saperi e le conoscenze delle scienze umane e sociali, delle Arti e delle Lettere, ponendo l'accento sull'interdisciplinarietà e sui nuovi modi di produrre e diffondere i saperi.

Non poteva rimanerne fuori la disciplina storica da un mutamento di tali proporzioni, cambiando in maniera profonda il modo in cui la storia viene studiata, analizzata, insegnata e cambiando anche il modo di conservare, usare produrre le fonti storiche. Il mondo digitale, con i suoi consumi di massa, ha portato la possibilità di fare storia e di entrare in contatto con le fonti del passato a portata di tutti, aprendo nuovi scenari per la figura dello storico.

Come si parla di Digital Humanities si parla di Digital History, ossia storia digitale, e anche in questo caso il termine inizialmente indicava l'applicazione dei nuovi strumenti

[74] Elena Riva, *Digital Humanities e Digital History; una nuova cittadinanza*, in *Annali di storia moderna e contemporanea,* Dipartimento di Storia Moderna e contemporanea, Università Cattolica del Sacro Cuore, Nuova serie - Anno I, Milano, 2013 pag. 355.

digitali alla ricerca storica. Oggi, invece, definisce «tutto il complesso universo di produzioni e scambi sociali aventi come oggetto la conoscenza storica, trasferito e/o direttamente generato e sperimentato in ambienti digitali (ricerca, organizzazione, relazioni, diffusione, uso pubblico e privato, fonti, libri, didattica, performance e via dicendo)»[75].

Nel primo caso possiamo parlare di storia con il digitale, cioè di quegli storici che vedono in queste nuove possibilità soltanto ulteriori media attraverso i quali diffondere le conoscenze storiche, senza porsi un problema di aggiornamento nella mentalità dell'agire. Spesso gli storici pubblicano monografie, riviste in digitale, con le stesse modalità e procedure del cartaceo, avendo così l'unico vantaggio di una maggiore facilità nella produzione. Questo atteggiamento è figlio di una sorta di malcelata diffidenza verso l'informatica, ritenuta come uno strumento utile alla ricerca nella misura in cui riesce a risolvere dei problemi contingenti. L'informatica, il digitale, con tutto quello che vuol dire oggi, non viene riconosciuta come un modo di organizzare la conoscenza in grado di esercitare un'azione determinante su come quella stessa conoscenza viene prodotta e veicolata. Toni Weller, nel suo libro *History in the Digital Age*, per esempio, vede le pratiche digitali come continuazione delle pratiche preesistenti degli storici, un nuovo strumento per lo sviluppo della storiografia, ma non necessariamente una nuova disciplina.

Tuttavia, oggi, la situazione è cambiata e la maggior parte degli storici ha cambiato la metodologia di lavoro, anche grazie alla maggiore familiarità che la popolazione tutta ha acquisito con il digitale. La storia, come tutte le discipline umanistiche, vive oggi un processo di integrazione sempre più sinergico delle tecnologie digitali con il modo in cui si fa, si scrive e si racconta l'oggetto di questo sapere. Si tratta di un rapporto in grado di modificare i parametri stessi della ricerca e in grado di porre nuove questioni epistemologiche nell'analisi del passato dopo l'avvento del digitale.

Secondo Serge Noiret la storia digitale deve riconsiderare il rapporto passato – presente e permettere, con l'utilizzo della rete, di praticare le attività tipiche del mestiere dello storico. Si va dalla didattica della storia, che può essere svolta in vari modi e con una comunità ampia in tempo reale, alla narrazione. Nuove forme di pubblicazioni e racconti della storia che vanno oltre i formati classici, con la creazione di ipertesti, come

[75] Giancarlo Monina, Storia *digitale. Il dibattito storiografico in Italia*, in *Memoria e Ricerca*, n.43/2, pp.185-202, qui, p.185.

i blog, forme di comunicazione multimediale con rimandi e possibilità di approfondimento.

Uno dei campi che è stato investito maggiormente dal cambiamento è quello che riguarda le fonti storiche. Oggi le biblioteche, gli archivi di testi, di immagini o audio-video, cioè i luoghi adibiti alla ricerca dello storico, hanno traslocato nel mondo digitale. Possono essere fonti native digitali, pensate e create già per il web, ma spesso si tratta di materiali che vengono convertiti in digitale, con tutti i rischi del caso di possibile perdita di significato da un supporto all'altro, ma anche di arricchimento ipertestuale. Sono queste quelle che Genet chiamava metafonti, indicando con questo termine delle fonti che non sono soltanto mere riproduzioni degli originali, bensì una nuova tipologia di documenti immateriali, immagini dei documenti originali ma arricchiti di ulteriori significati in base al progetto che li ha generati.

Tutto questo rende indubbiamente più facile per uno storico o uno studente fare delle ricerche, basti pensare che consultando un solo sito internet, quello dell'l'OPAC SBN (On Line Public Access Catalogue), si possono localizzare i testi necessari nei cataloghi delle biblioteche sparse sul territorio nazionale e aderenti al Sistema Bibliotecario Nazionale. Oppure si può ricorrere a Google Libri per cercare e consultare integralmente o in parte volumi digitalizzati e caricati sulla piattaforma, o ancora si può consultare il sito Academia.eu, una piattaforma con oltre cinquanta milioni di iscritti, in cui si possono condividere articoli, saggi, studi e seguire studiosi di tematiche specifiche.

Questi sono solo alcuni esempi di siti comunemente usati e di quanto materiale ci sia sul web, limitandoci ai testi scritti, e di come possa essere facilmente rintracciato. In questo mare magnum non è poi tanto difficile perdersi. Occorre tenere dritta la barra in questa navigazione e la stella polare da seguire è sempre quella del metodo scientifico e della critica delle fonti.

I pionieri della storia digitale li troviamo, ancora una volta, negli Stati Uniti. Tra i tanti centri di ricerca uno dei più attivi fu il Center for History and the New Media (CHNM) della George Mason University in Virginia, nato nel 1994 sotto la direzione di Roy Rosenzweig, cui oggi il centro è dedicato dopo la sua scomparsa avvenuta nel 2007.

Sempre nell'Università della Virginia nacque quello che è da tutti considerato il primo esempio di storia digitale, ossia il progetto ipertestuale *The Valley of the Shadow*, dedicato alla guerra civile americana e al ruolo della schiavitù in un determinato

territorio prima, durante e dopo la guerra. Il progetto, nato come esperimento di applicare l'informatica all'istruzione, prendeva forma in un libro, CD-ROM e soprattutto un sito internet (http://valley.vcdh.virginia.edu)[76], messo online già nel 1999-2000 e potenziato negli anni, che da documentazione multimediale divenne una storiografia digitale originale, riunendo tutti i materiali.

Ci troviamo a pochi anni dalla nascita del web e della sua diffusione nelle università americane, quando Roy Rosenzweig e David Thelen, nel 1998, si interrogarono sulla presenza del passato all'interno della società del suo paese nell'opera *The Presence of the Past: Popular Uses of History in American Life.*

Da questa analisi venne fuori che la maggior parte degli intervistati era a favore di una storia senza mediatori, soprattutto senza gli storici accademici come mediatori. I due studiosi statunitensi avevano intuito quello che sarebbe accaduto con l'avvento del web 2.0, quella nuova fase del web caratterizzata dalla possibilità degli utenti di interagire e modificare i contenuti delle pagine online.

La rete permette la storia di ognuno, scrisse Rosenzweig. Ognuno di noi, oggi, potrebbe raccogliere, interpretare e leggere testimonianze relative al proprio passato e condividerle con il più ampio pubblico possibile, grazie a nuovi strumenti disegnati specificatamente per questo. Non solo l'uso di internet per raggiungere siti che producono storiografia digitale originale, come il prima citato *The Valley of the Shadow*, bensì la possibilità di un'interazione tra chi scrive e chi legge, sia con interventi e suggerimenti ma potenzialmente anche con un intervento diretto e senza un intermediario con la scrittura partecipativa. Un esempio è ovviamente Wikipedia, la nota enciclopedia online a contenuto libero, collaborativa e gratuita.

Esempio di questa interattività che genera "historymakers" è il celebre sito *The September 11 Digital Archive (*http://911digitalarchive.org/)[77] iniziato nel 2001 per iniziativa del Center for History and New Media della George Mason University, con il compito di illustrare la storia degli attacchi al World Trade Center di New York e in Virginia e Pennsylvania nel 2001.

L'idea alla base del sito è che tutti possono contribuire al progetto, testimoni diretti e indiretti, con testimonianze, documenti multimediali, che possono includere anche le reazioni emotive che il sito suscita in loro. In questo modo si è venuto a creare il più

[76] http://valley.vcdh.virginia.edu, ultimo accesso il 21/10/2017.
[77] http://911digitalarchive.org/, ultimo accesso il 21/10/2017.

grande archivio di fonti digitali su questo tragico evento, partecipando ognuno con la propria storia. Essendo aperto alle testimonianze provenienti da tutto il mondo, il sito riflette su come l'attentato sia stato vissuto non solo dal punto di vista degli statunitensi, ma di tutto il mondo, riuscendo a darci una visione al tempo stesso locale e globale. .

Secondo James T. Sparrow, che ha partecipato insieme a Roy Rosenzweig e Dan Cohen all'allestimento del progetto, l'obiettivo di questo archivio doveva essere quello di portare il pubblico il più vicino possibile alla storia pubblica, permettendo a ognuno di proporre la propria storia, il proprio vissuto sull'avvenimento.

Anche il National September 11 Memorial & Musuem[78], museo della memoria dell'attentato e gestito dai familiari delle vittime, usa l'interattività, permettendo anche qui ai visitatori di interagire con le fonti disponibili nel museo e con un'applicazione per smartphone che aggiunge testimonianze di storia orale e percorsi interattivi sul territorio.

E' evidente come la Public History nell'ambito della storia digitale la faccia da padrona, in quanto per sua natura, andando oltre le forme e i linguaggi della storia praticata nei laboratori accademici, è aperta al cambiamento e ad usare nuovi media. Come si è visto anche negli ultimi convegni nazionali della NCPH, è il web che attira la maggior parte degli interessi dei public historians oggi. Inoltre, il digitale e il web hanno amplificato quella che era una sua prerogativa e cioè la relazione con il territorio, con le comunità. Possiamo parlare di Digital Public History, in cui l'umanistica digitale, la storia digitale e le sue potenzialità sono due caratteristiche fondamentali. Qui più che mai è necessaria la figura del public historian e la sua più volta citata capacità di mediare tra le forme pubbliche di conoscenza del passato che la rete offre. Queste nuove figure hanno competenze diverse e propongono un modo nuovo di gestire, organizzare e valorizzare le fonti del web, tra archivistica e giornalismo, tra metodo storico e nuove narrazioni digitali.

Afferma Serge Noiret che «costruire una storia pubblica digitale che sia capace di fronteggiare e di mediare in modo critico con il dispiegamento inarrestabile delle memorie private – e delle memorie collettive imbalsamate – è certamente un ruolo professionale da assegnare al lavoro del public historian»[79].

---

[78] https://www.911memorial.org/, ultimo accesso il 1/11/2017.
[79] Serge Noiret, *Storia pubblica digitale,* in *Zapruder n. 36* (gen-apr 2015), Odradek, Roma, 2015, pag.16

III. 4 *Archivi e AAMOD 2.0*

Oggi niente è meno certo, niente meno chiaro della parola archivio. Con questa idea Jacques Deridda apriva nel 1994 la sua relazione al simposio internazionale di Londra del 1994, intitolato *Memory: the question of archives*[80]. Oggi più che mai non si può non essere d'accordo con lui, visto che all'interno di quel mare magnum di cui si parlava prima è cambiato e si è ampliato anche il concetto stesso di archivio.

L'archivio nasce per conservare e tutelare, fino a pensare che più un documento viene conservato e meno viene esposto o usufruito dal pubblico, meglio il documento stesso si conserva per le generazioni future. Gli archivi contemporanei, invece, sembrano avere l'obiettivo opposto, ossia quello di comunicare con l'esterno. Questo grazie anche alla combinazione tra ipertesto e multimedialità. Con l'incontro del digitale, del web, l'archivio cambia e diviene ben altra cosa rispetto ad un archivio di documenti cartacei o, comunque, materiali. Sono archivi integrati, in cui vari tipi di documenti devono dialogare tra di loro, senza che ci sia un cesura intellettuale o una gerarchia tra di loro. Devono poi dialogare con l'esterno, tramite ovviamente il web, che genera un tipo di fruizione diversa da quella classica, ma ormai dominante, elemento cruciale per la comunicazione di qualsiasi tipo di istituzione. L'archivio di oggi non può stare arroccato in una posizione di isolamento, che si limiti al controllo delle fonti, ma deve ripensare al proprio ruolo, come ha fatto lo storico.

Quanto detto fino ad adesso vale in toto per l'AAMOD, che da sempre ha fatto del dialogo tra le fonti e della fruizione il più possibile aperta al pubblico la sua ragione d'essere. Non aveva detto forse Zavattini che l'AAMOD doveva essere un archivio del presente più che del passato, con i materiali che non dovevano stare sugli scaffali a prendere polvere, ma bensì a prendere vita? Da questo punto di vista il digital turn ha compiuto quello che era il desiderio del genio emiliano e anche quello che era una parola d'ordine dei movimenti, ossia una conoscenza aperta a tutti.

L'Archivio ha adempiuto a pieno alle richieste del nostro tempo, dando vita a nuove attività, a un sito web (http://www.aamod.it/)[81] ben strutturato e facile da navigare, ma soprattutto digitalizzando il suo patrimonio audiovisivo e riversandolo su di un apposito

[80] Saggio presente in Jacques Deridda, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Milano, Filema Editore.

[81] http://www.aamod.it/, ultimo accesso il 1/11/2017.

canale di YouTube (https://www.youtube.com/user/AAMODAAMOD)[82]. YouTube è la più nota piattaforma web di condivisione e visualizzazione in rete di video, con la possibilità anche per gli utenti di commentare i video e interagire, e può essere preso ad emblema del web 2.0, insieme ai social network.

In rete possiamo trovare anche archivi digitali formali, come quello dell'AAMOD, dove il materiale è quello digitalizzato dalle istituzioni, che lo hanno già vagliato in base ad un progetto scientifico. Possiamo però trovare anche archivi digitali spontanei, dove il documento non è stato interpretato prima di essere messo in rete e dove il ruolo principale non è quello delle istituzioni, bensì quello dei prosumer, ossia del consumatore che è anche produttore. Il rischio, già citato, è quello di una *presentificazione* del passato, non essendoci un mediatore, con il rischio, già citato anch'esso, della costruzione di una verità storica contraria a quella accademica, facendo uso pubblico della storia. Ad esempio YouTube, con la grandissima mole di utenti che ha e quindi di video, fatti sia di video privati che di video di montaggio di materiale edito da altri, può essere visto come un vero archivio del Novecento. Più che archivi di immagini possiamo qui parlare di archivi "immaginari", come suggerito da Marcello Ravveduto, in cui non si vuole ricostruire una narrazione storica ma meta storica fondata sul se nel presente[83].

Obiettivo opposto a quello dell'Archivio, in cui ogni video è accompagnato dai credits, da un abstract e dal link alla scheda integrale del video che rimanda al sito. Una vera e propria sinergia tra le fonti.

Essendo il patrimonio dell'Archivio molto ampio, come già accennato nel capitolo precedente, è possibile all'interno del sito adoperare dei filtri per facilitare la ricerca, oppure usare anche uno dei percorsi tematici creati per raggruppare i video e che troveremo come playlist su YouTube. I percorsi, ovviamente, sono quelli che meglio rappresentano le tematiche da sempre care all'AAMOD, che è bene ricordare è un archivio militante, quindi: *il movimento studentesco; guerra e resistenza; sguardo sul mondo; politica e sindacalismo; scuola; Roma e città del Lazio; Sud Italia; donne: l'Italia del Piano Marshall; viaggio nel Novecento*. Percorsi tra storia, memoria e luoghi, da cui gli utenti del web, storici o meno, possono attingere a piene mani.

---

[82] https://www.youtube.com/user/AAMODAAMOD, ultimo accesso il 1/11/2017.

[83] http://www.radioradicale.it/scheda/509670/collezioni-e-archivi-audiovisivi-in-rete-ricerca-conoscenza-saperi-condivisi-e-uso, ultimo accesso il 21/10/2017.

Figura 2. Screenshot della Home Page del sito aamod.it.

Proprio seguendo questa filosofia, l'Archivio ha dato vita a un progetto di riuso creativo del proprio materiale audiovisivo intitolato a Cesare Zavattini, il *Premio Zavattini,* appunto. Giovani registi o aspiranti tali, fino a trentacinque anni, possono presentare un progetto di film, soprattutto documentario, della durata massima di quindici minuti, che preveda l'utilizzo del materiale d'archivio visionabile sul canale Youtube dell'Aamod. Dalla seconda edizione, quella del 2017, si sono aggiunti altri archivi come partner, ad esempio l'Istituto Luce. L'iniziativa è divisa in due sezioni: una senza vincoli tematici, geografici, di genere; l'altra dedicata al territorio della Regione Lazio. Una commissione di esperti sceglierà i tre progetti più meritevoli e i vincitori avranno un premio in denaro e, soprattutto, la possibilità di fruire gratuitamente del supporto della Fondazione e di quel materiale d'archivio per il proprio film. Il materiale filmico d'archivio sarà messo a disposizione con licenza CC Creative Commons, ovvero i film creati da quei materiali non potranno essere oggetto di distribuzioni a scopi commerciali. L'obiettivo è quello di aprire al massimo il proprio patrimonio archivistico alla conoscenza, alla diffusione e al riutilizzo, andando contro quella definizione statica di archivio e andando incontro a quelle pratiche di Digital Public History.

I giovani film-maker dovranno visionare il materiale presente sul canale YouTube, confrontandosi in maniera originale con esso, ma partendo da questo, ossia dalla storia del Novecento, facendo ricerche sulla storia contemporanea. Impareranno, dunque, a conoscere un archivio e attraverso il proprio punto di vista a diffondere dei pezzi della nostra storia. Basti citare, ad esempio, tra i vincitori del primo bando del 2016, *Fuori programma* di Carla Oppo che attraverso immagini di colonie estive degli anni Cinquanta ci racconta le aspettative di un mondo infantile, attraverso un viaggio nella memoria di un uomo ormai adulto.

Figura 3. Fotogramma dal film "Fuori programma" di Carla Oppo

Oppure *Massimino* di Pierfrancesco Li Donni che utilizza brani di due film del grande regista Ettore Scola, uno dei tanti cineasti italiani che collaborarono assiduamente con l'Archivio, che avevano come soggetto Fortunato, un ragazzo meridionale trasferitosi a Torino in cerca di lavoro, seguito in questi due film a molti anni di distanza l'uno dall'altro. Il film di Li Donni fa un confronto tra passato remoto e passato prossimo di una condizione umana che ha anche a che fare anche con la nostra storia, quella italiana, fatta di speranze mancate per chi era in cerca di un futuro migliore. Tutti esempi del modo in cui si possa interrogare il passato per fare luce sul nostro presente.

Se questi progetti li possiamo avvicinare alla Digital Public History, altri progetti dell'Archivio ci riportano da altre pratiche di Public History, quelle fatte da dibattiti e incontri dal vivo, in cui condividere testimonianze di memorie individuali legate a temi storici o a luoghi.

E' il caso de *L'aperossa,* in cui una vecchia Ape Car, attrezzata per delle video proiezioni in strada, diventa momento per una partecipazione non solo artistica ma anche sociale, girando per i quartieri romani prima e successivamente anche in altre regioni

italiane. Nel programma di queste proiezioni, ovviamente incentrate sui documentari dell'Archivio, trovano spazio anche "walkabout" all'interno dei quartieri ospitanti. I "walkabout", traducibile come "cammina in giro e a tema", sono una pratica di performing art, di storytelling, in cui conversazioni peripatetiche si uniscono all'uso di media, radio e web. Si ascolta, ci si guarda attorno e si scopre uno spazio urbano, andando oltre le visite guidate. Tra quelli già effettuati sono stati toccati, ad esempio, i quartieri di Garbatella, Testaccio e il suo Monte dei Cocci. L'Aperossa, nelle intenzioni degli organizzatori, vuole essere una sorta di moderno cantastorie, ma vuole andare oltre, diventando anche centro di raccolta di fotografie e filmini di famiglia e amatoriali, che saranno poi digitalizzati per la messa in rete.

Qui arriviamo a un altro progetto curato dall'Archivio e promosso dalla Regione Lazio, ossia il portale *Fotofamilia.it*, un archivio on-line di foto e filmini amatoriali del territorio laziale, per ricostruirne la storia a partire dalle immagini, dalle memorie, dei suoi abitanti. Il tutto catalogato e raggruppato in quattro percorsi guidati: *ritratti, rituali, scenari e distanze*[84].

Recuperare archivi personali e di famiglia, trasformandoli in archivi pubblici. Storia privata che diventa storia pubblica, a disposizione di tutti. In una frase l'obiettivo dell'Archivio e della Public History. Due percorsi destinati a incrociarsi.

[84] http://www.aamod.it/2009/03/07/portale-fotofamilia/, ultimo accesso il 1/1/2017.

CONCLUSIONI

In questo lavoro si è voluto analizzare la relazione tra memoria, storia e audiovisivo e come fosse cambiata nel tempo. Prendendo le mosse da uno spezzone di film, si è venuto delineando un rapporto tra questi elementi sempre più stretto e fitto, anche grazie al graduale svincolamento dalla materialità e temporalità reso possibile dalle nuove tecnologiche. Memoria e storia, due nomi usati spesso come sinonimi, ma per i quali c'è invece bisogno di distanza e riflessione.

Per tornare alla citazione di Ricoeur[85], ci troviamo ormai su di un vascello in cui i due alberi maestri, la storia e la memoria, hanno le vele più attorcigliate che mai. Districare queste vele è ancora oggi compito dello storico. E' lui che deve dare inizio alla navigazione e condurre in porto l'imbarcazione, rappresentando nel tragitto il passato.

Abbiamo visto come oggi questo ruolo non possa essere più soltanto dello storico di professione, ma di tutta una nuova schiera di storici che fanno storia anche fuori dalle istituzioni accademiche e che portano la storia ovunque, dai social network alle piazze. Lo abbiamo visto tracciando il profilo dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico che, in pieno stile sessantottino, ha saputo portare il privato nel pubblico, promuovendo così le nuove pratiche storiche della Public History.

L'Archivio si è incaricato di raccogliere una memoria specifica, quella delle lotte degli anni Sessanta e Settanta, insieme privata e pubblica, e di farla dialogare con la Storia. Ha salvato dall'oblio ore e ore di materiale audiovisivo, ma anche cartaceo e fotografico, e seguendo il motto, più volte citato, di Zavattini ha rimesso in circolazione questo materiale per non farlo impolverare sugli scaffali.

Questa filosofia "zavattiniana" trova il suo compimento proprio con la svolta digitale e con il web, strumento di cui Zavattini sarebbe stato entusiasta, per la grande libertà espressiva e di realizzazione delle idee che permette. Abbiamo visto come con il "digital turn", il "2.0" e con tutto quello che va sotto il nome di Digital Public History, gli scaffali di Zavattini non siano più pieni, in quanto tutto il materiale è online e completamente smaterializzato.

[85] Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2003, pag. 7/8.

Lo abbiamo visto nello spezzone filmico che ci ha fatto da filo d'Arianna in questo lavoro sul rapporto tra storia, memoria, audiovisivo e sul quale rapporto ci sarebbe ancora molto da scrivere.

Analizzando le reazioni e le interazioni al video postato sul profilo social dell'Archivio, troviamo utenti che si limitano a condividere il contenuto del post sul proprio profilo, andando così a moltiplicare il video, come in un gioco di specchi distorti che moltiplicano all'infinito l'immagine. E' questa una metafora che trovo molto adatta al mondo dei social network e la cui paternità è di Marcello Ravveduto, storico ed esperto di Public History[86]. Troviamo però anche due utenti che affermano di aver partecipato a quel corteo. Un uomo, che era presente anche alla manifestazione in cui morì la Masi, che nel suo ricordo pare ancora scosso da quell'evento a distanza di decenni. L'altro utente è una donna che, ancora bambina, partecipò al corteo seduta sul sellino del motorino del nonno ex partigiano, che lo spingeva a mano per le vie di San Lorenzo. Entrambi vogliono raccontare e condividere il proprio vissuto, la propria memoria di quell'esperienza, senza filtri. Storia privata e Storia si incontrano. La Storia di quei giorni, di quel periodo, si unisce alla memoria privata di queste persone in una relazione sempre più stretta tra ieri e oggi, grazie ai nuovi mezzi di comunicazione che azzerano le distanze spazio temporali, ma che bisogna sempre ricordare però necessitano di vigilanza.

Da qui si potrebbe partire per esplorare ancora e più in profondità le nuove relazioni "pericolose" tra memoria, storia, audiovisivo e nuove forme di comunicazione, in un mondo in cui tutti hanno fame di storia, facendo della storia un qualcosa di "pop". Non per niente nella hit estiva di questa estate, *Mi fai volare* di Fabio Rovazzi, si diceva appunto che "tutti fanno storie ma solo sul cellulare".

[86] http://www.radioradicale.it/scheda/509670/collezioni-e-archivi-audiovisivi-in-rete-ricerca-conoscenza-saperi-condivisi-e-uso, ultimo accesso il 21/10/2017

BIBLIOGRAFIA

AAMOD (a cura di), *Annali dell'archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico- A proposito del film documentario,1,* Roma, Aamod, 1998

AAMOD (a cura di), *Annali dell'archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico - 1999 Vent'anni, 2*, Roma, Aamod, 1999.

AAMOD (a cura di), *Annali dell'archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico - Filmare il lavoro, 3,* Roma, Aamod, 2001

AAMOD (a cura di), *Annali dell'archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico - Il Pci e il cinema tra cultura e propaganda. 1959 – 1979, 4,* Roma, 2001

Letizia Cortini (a cura di), *Annali dell'archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Il film negli archivi. Il punto di vista di Ansano Giannarelli, 14,* Roma, Aamod, 2011

Letizia Cortini (a cura di), *Annali dell'archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Le fonti audiovisive per la storia e la didattica, 16,* Roma, Aamod, 2013

Letizia Cortini e Antonio Medici (a cura di), *L'uso delle fonti audiovisive per lo studio della storia*, Milano, RCS Libri, 2012

Roberto Nanni (a cura di), *Una straordinaria utopia*: *Zavattini e il non-film*, AAMOD, Reggio Emilia, 1998

Faliero Rosati (a cura di), 1968-1972: *esperienze di cinema militante*, Roma, Edizioni Bianco e Nero, 1972

Goffredo Fofi, Franca Faraldi (a cura di), *Il cinema italiano d'oggi*, Milano, Feltrinelli, 1984

Lino Micciché, *Cinema italiano degli anni 70: cronache 1969:1979,* Venezia, Marsilio, 1989

Giovanni De Luna, *L'occhio e l'orecchio dello storico. Le fonti audiovisive nella ricerca e nella didattica della storia*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1993

Giovanni De Luna, *Le ragioni di un decennio*, Roma, Feltrinelli, 2009

Giovanni De Luna, *La Repubblica del dolore. Le memorie di un'Italia divisa*, Milano, Feltrinelli, 2015

Giampaolo Borghello (a cura di), *Cercando il '68: documenti cronache analisi memorie,* Udine, Forum, 2012

Marcello Flore, Alberto De Bernardi, *Il sessantotto,* Bologna, Il Mulino, 1998

Concetto Vecchio, *Ali di piombo*, Milano, Bur, 2017

Movimento Studentesco (a cura di), *Documenti della rivolta universitaria*, Bari, Laterza, 1968

Marco Grispigni e Leonardo Musci (a cura di), *Guida alle fonti per la storia dei movimenti in Italia (1966-1978)*, Roma, Sallustiana Editrice, Roma, 2003

Angelo Ventrone, *Vogliamo tutto. Perché due generazioni hanno creduto nella rivoluzione 1960-1988*, Bari, Laterza, 2012

Italo Moscati (a cura di), 1969, *Un anno bomba*, Venezia, Marsilio Editore, 1998

Italo Moscati (a cura di), 1967, *Tuoni prima del Maggio*, Venezia, Marsilio Editore, 1997

Anna Bravo, *A colpi di cuore. Storie del sessantotto*, Bari, Editori Laterza, 2008

Nicola Gallerano (a cura di), *L'uso pubblico della storia*, Milano, Franco Angeli Editore, 1995

P. Bertella Farinetti, L. Bertucelli, A. Botti (a cura di), *Public History. Discussioni e pratiche*, Mimesis Edizioni, Milano, 2017

Rolando Minuti (a cura di), *Il web e gli studi storici, Guida critica all'uso della rete*, Roma, Carocci Editore, 2015

Alexander Höbel, *Il Pci di Longo e il '68 studentesco*, in Studi Storici, Anno 45, Numero 2, 2004, pag. 419/459

Serge Noiret, *La Public History: una disciplina fantasma?*, in *Memoria e Ricerca n. 37*, Milano, Franco Angeli Edizioni, 2011

Serge Noiret, *Public History e storia pubblica nella rete*, in *Ricerche storiche n. 39*, Taranto, Edizioni Pugliesi, 2009

Serge Noiret, *Storia contemporanea digitale*, in Rolando Minuti (a cura di) *Il web e gli studi storici*, Roma, Carocci editore 2015

Serge Noiret, *Storia pubblica digitale*, in *Zapruder n. 36* (gen-apr 2015), Odradek, Roma, 2015

AA.VV. , *Tra storia pubblica e uso pubblico della storia*, in *Zapruder n. 36* (gen-apr 2015), Odradek, Roma, 2015

Francesco Catastini, *Una terza storia è necessaria*, in *Zapruder n. 36* (gen-apr 2015), Odradek, Roma, 2015

Elena Riva, *Digital Humanities e Digital History; una nuova cittadinanza*, in *Annali di storia moderna e contemporanea*, Dipartimento di Storia Moderna e contemporanea, Università Cattolica del Sacro Cuore, Nuova serie - Anno I, Milano, 2013

Giuseppe Rinaldi, *Storia e memoria (2.0)*, in Luciana Ziruolo (a cura di), *I Luoghi, la Storia, la Memoria*, Genova, LeMani, 2007

«Cinema nuovo», n. 174, 1965

Alberto Abruzzese, *Cinema e politica, in «Contropiano»*, 1968

SITOGRAFIA

AA.VV, *Il Cinegiornale della pace*, 1963, http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8300001755/22/il-cinegiornale-della-pace-1963.html?startPage=0&idFondo=&multiSearch=true, ultimo accesso il 1/11/2017

AA.VV, *Il Cinegiornale libero di Roma n. 01*, 1968, http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8200001751/22/cinegiornale-libero-roma-n-01.html?startPage=0&idFondo=IL8000000214, ultimo accesso il 1/1/2017

Luigi Perelli, *Battipaglia autoanalisi di una rivolta*, 1970, http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8200001262/22/battipaglia-autoanalisi-di-una-rivolta.html, ultimo accesso il 1/11/2017

Silvano Agosti, *Cinegiornali del Movimento Studentesco*, 1968, http://www.raiplay.it/programmi/cinegiornaledelmovimentostudentesco/, ultimo accesso il 1/11/2017

Giovanni Bonfanti, Pier Paolo Pasolini, *12 dicembre*, 1972, https://www.youtube.com/watch?v=zXsri6amiMI, ultimo accesso il 1/11/2017

Virginia Onorato, *All'Alfa*, 1970, http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8600001677/22/all-alfa.html?startPage=0&idFondo=, ultimo accesso il 1/11/2017

Adriano Pino, *Lotta di classe in Sardegna*, 1970, http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8600001720/22/lotta-classe-sardegna.html?startPage=0&idFondo=&multiSearch=true, ultimo accesso il 1/11/2017

Tommaso Detti, *Lo storico come figura sociale*, intervento al convegno *L'organizzazione della ricerca storica in Italia*, Roma, 16-17 dicembre 2014, http://www.gcss.it/wp-content/uploads/2015/09/Lo-storico-come-figura-sociale.pdf, ultimo accesso il 20/10/2017

Serge Noiret, *Storia Digitale o Storia con il Digitale? E' lecito porre la domanda?***,** http://sergenoiret.blogspot.it/2014/10/storia-digitale.html, ultimo accesso il 1/11/2017

Serge Noiret, *Come cambia la storia nell'era digitale*, http://www.novecento.org/dossier/la-storia-nellera-digitale/serge-noiret/, ultimo accesso il 1/11/2017

Thomas Cauvin, *Why we need to define Public History*, http://thomascauvin.com/uncategorized/why-we-need-to-define-public-history/, ultimo accesso 1/11/2017

Luca Villoresi, *Veloce, violento, confuso: l'anno in cui tutto bruciò*, http://www.repubblica.it/2007/01/speciale/altri/2007dossier1977/articolo-villoresi/articolo-villoresi.html, ultimo accesso il 1/11/2017

Pier Paolo Pasolini, *Il PCI ai giovani!* In *L'Espresso. Il '68*, http://temi.repubblica.it/espresso-il68/1968/06/16/il-pci-ai-giovani/, ultimo accesso 30/8/2017

M. Flores e S. Pivato, *A proposito di Public History*, http://www.novecento.org/uso-pubblico-della-storia/a-proposito-di-public-history-2152/, ultimo accesso il 20/10/2017

Maurizio Ridolfi, *Per una storia pubblica del tempo presente: festivals e processi storici nell'Italia di oggi* in https://www.officinadellastoria.eu/it/2010/01/29/per-una-storia-pubblica-del-tempo-presente-festivals-e-%c2%93processi%c2%94-storici-nell%c2%92italia-di-oggi/, ultimo accesso il 1/11/2017

Alessandro Baccarin, Stefano Gambari, in https://www.archeologiafilosofica.it/wp-content/uploads/2017/01/La-memoria-e-la-storia.pdf, ultimo accesso il 1/11/2017

http://www.radioradicale.it/scheda/509670/collezioni-e-archivi-audiovisivi-in-rete-ricerca-conoscenza-saperi-condivisi-e-uso, ultimo accesso il 21/10/2017

http://storiaefuturo.eu/cinque-domande-ad-eugenio-di-rienzo-direttore-della-nuova-rivista-storica/, ultimo accesso il 21/10/2017

http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2016/10/20/in-tv-vince-la-fiction-ma-i-medici-dove-sono-finiti38.html, ultimo accesso il 21/10/2017

http://www.sissco.it/articoli/dossier-una-giornata-per-le-vittime-del-risorgimento/, ultimo accesso il 20/10/2017

http://aiph.hypotheses.org/543, ultimo accesso il 20/10/2017

http://www.aamod.it/, ultimo accesso il 1/11/2017

https://www.youtube.com/user/AAMODAAMOD, ultimo accesso il 1/11/2017

http://www.muvilo.it/, ultimo accesso il 1/11/2017

http://www.archiviodegliiblei.it/, ultimo accesso il 21/10/2017

http://valley.vcdh.virginia.edu, ultimo accesso il 21/10/2017

http://911digitalarchive.org/, ultimo accesso il 21/10/2017

https://www.911memorial.org/, ultimo accesso il 1/11/2017