

# Introduzione: usi del passato e forme di comunicazione

*di Giuliana Benvenuti, Paolo Capuzzo e Giacomo Manzoli*

Il ricorso al passato storico come ingrediente della costruzione di un immaginario da utilizzare a fini commerciali risale alle origini dell'industria culturale. Che si trattasse semplicemente di rievocare suggestive e oscure ambientazioni medievali, come nel romanzo gotico di fine Settecento, o di collocare l'intreccio romanzesco all'interno di un più articolato tentativo di comprensione della storia, come nel romanzo storico di inizio Ottocento (Lukács, 1965), l'uso del passato offriva seducenti scenari che attirarono l'interesse delle prime generazioni di consumatori/lettori che si rivolgevano al mercato culturale per saziare la loro sete di evasione. Nella sua «psicologia storica» della società dei consumi – che avrebbe le proprie radici nella secolarizzazione dell'inquietudine calvinista per l'incertezza sullo stato di grazia – Colin Campbell individua nel «sognare ad occhi aperti» una pulsione irresistibile che in una società commercializzata può esprimersi all'interno di appositi scenari e narrazioni allestiti dall'industria culturale (Campbell, 1992). Quale miglior occasione per evadere dalla quotidianità che rifugiarsi nei territori semiconosciuti del passato?

D'altra parte, già ben prima dell'invenzione (nel duplice senso, letterale e concettuale del termine) dell'industria culturale, erano già ampiamente state elaborate forme di utilizzo della storia che andavano in almeno quattro direzioni: un'idea di storia documentata, che oggi definiremmo accademica; un'idea di storia come repertorio di avvenimenti, idee, personaggi, situazioni, ai quali appoggiarsi (come «sulle spalle dei giganti») per meglio comprendere o interpretare il presente. Ancora, l'idea strumentale, ufficiale, dunque propagandistica della storia, sulla quale far poggiare una serie di diritti acquisiti e legittimare ideologie e decisioni politiche del presente. Infine, l'idea esotica del passato, considerato come quella «terra straniera» (per riprendere il geniale titolo di Gianfranco Carofiglio), che è possibile idealizzare o stigmatizzare, a seconda delle circostanze, ma dove è costantemente possibile attingere per elaborare universi narrativi, miti, luoghi comuni. Da Erodoto a Tucidide, da Sallustio a Virgilio, dal ciclo carolingio o bretone al Vasari, su fino all'Ettore Fieramosca di D'Azeglio o ai romanzi risorgimentali di Bianciardi, ciascuno può valutare – caso per caso – come integrare le quattro

categorie proposte e quanto le une e le altre si intersechino fino a confondersi nelle modalità di utilizzo del fatto storico come nell'elaborazione delle forme retoriche e narrative più adatte a raggiungere lo scopo pragmatico prefissato.

L'odierna massiccia presenza della storia e del passato nelle narrazioni di consumo non rappresenta perciò una novità. Tuttavia vi sono nuove condizioni nel contesto generale dei paradigmi della conoscenza che prospettano una situazione per certi aspetti inedita. Il primo fiorire di narrazioni del passato destinate al mercato, infatti, è coevo alla formazione di una storiografia scientifica che si legittima all'interno delle università. Essa si produce con la combinazione di un nuovo concetto di tempo che si afferma con l'illuminismo, che per certi aspetti si presenta come una secolarizzazione dell'escatologia cristiana, con un apparato di tecniche di ricerca (Koselleck, 2007). Da un lato, il tempo diviene un punto di osservazione del mondo che crea una incolmabile distanza dal passato e permette di immaginare un futuro progettabile, dall'altro con le tecniche di analisi dei documenti elaborate dalla filologia rinascimentale e dall'archivistica seicentesca, la ricerca storica si dota di uno specifico expertise. Pur con le alterne fortune, determinate dai vari usi e funzioni politiche che si sono imposti tra Otto e Novecento, questo impianto epistemologico rimane egemone fino agli anni Settanta, quando la salda distinzione tra la «storia scienza» e la «storia retorica» viene messa sotto accusa dal postmodernismo che pretende di demolire qualsiasi ontologico confine tra il racconto finzionale del passato e la storia scienza. Da Hayden White (1973) a Keith Jenkins (1991), l'idea ordinata di storia come selezione e interpretazione di eventi del passato lascia spazio alla riduzione della storia a retorica. Pertanto, la critica delle pratiche della costruzione scientifica della storia farebbero venir meno la stessa nozione di verità storica che ha rappresentato il principio ordinatore attorno al quale si è costruita la storia come scienza.

Entro il perimetro di questo dibattito, è emerso inoltre, come nell'analisi di qualunque atto di racconto, e di qualunque genere del racconto (che, in quanto tale, implica un passato e un tempo del racconto: una «storia» come disambiguazione consapevole del passato in rapporto al presente), è sempre bene chiedersi anzitutto quale sia il punto di produzione del discorso. Ogni forma di «archeologia del sapere» deve, infatti, interrogarsi sul soggetto enunciante all'interno del testo di cui essa si occupa. Ciò vuol dire, per fare un esempio, determinare la specifica posizione occupata dagli scrittori entro il campo letterario o dei registi all'interno del campo cinematografico e allo stesso tempo interrogare le ragioni del mercato editoriale, le attese del pubblico, le risposte o i silenzi del testo a tali attese.

Non è lo scopo di questo dossier tornare sul dibattito epistemologico nella storiografia contemporanea, né tantomeno sullo statuto della verità storica. La sua più modesta finalità è quella di assumere seriamente come oggetto di studio la proliferazione di narrazioni del passato tra i prodotti dell'industria culturale. Tanto che si accetti o che si rigetti la riduzione della storia a retorica, infatti, rimane

aperto il problema di come fare i conti con la pervasiva presenza di narrazioni del passato che si comunicano attraverso un'estrema varietà di mezzi: dalla letteratura al videogame; dalla serie televisiva al documentario, dal film al museo, dalla pubblicità al web 2.0. Si tratta di un fenomeno che richiede uno studio metodologicamente attrezzato, in grado di analizzare la specificità dei linguaggi e delle tecnologie produttive, le strategie di marketing e le forme della ricezione e del consumo. È un terreno sul quale i cultural studies possono valorizzare le proprie metodologie e dispositivi concettuali al fine di esplorare la dimensione del passato che emerge nella cultura commerciale contemporanea.

Risolvere la querelle postmoderna sullo statuto della storiografia non aiuterebbe comunque a dar conto di questi fenomeni. Quando anche si voglia infatti assumere un punto di vista filosoficamente postmoderno – nel senso che destituisce di senso la questione della verità come oggetto delle prassi conoscitive – non si fa alcun passo avanti nella comprensione degli effetti sociali della proliferazione di rappresentazioni del passato nella cultura commerciale contemporanea. In essa, non di rado, i materiali di documentazione, tanto quelli esplicitamente dichiarati quanto quelli che lavorano carsicamente nel racconto, sembrano avere una funzione che va nella direzione dell'«effetto di reale».

Un genere letterario di confine, che è stato protagonista e ha registrato i passaggi qui rapidamente ricordati, è rappresentato dal romanzo storico, animato dall'ambizione di fungere, fin dalle sue origini, da integrazione e talvolta correttivo della storiografia. La vera e propria esplosione di narrazioni finzionali della storia che, non solamente in Italia, da qualche decennio a questa parte si registra guardando alla produzione editoriale, è un segno tangibile della fortuna della quale oggi gode la narrativa *factfictional*. Ora, la vicenda *factfictional* mira programmaticamente, che lo dichiari o meno, a erodere il confine tra reale e immaginario e porta con sé una riflessione, condotta in primo luogo dagli scrittori, su cosa significhi raccontare storie del passato nel presente, in questo presente. Di tali riflessioni si nutre il contributo di Cecilia Ghidotti, nel quale si prende atto di un'attenzione particolare riservata dall'editoria italiana ai cosiddetti anni di piombo, provando poi a dare conto di questa predilezione attraverso un confronto diretto con gli autori, che emerge dalle interviste ad alcuni rappresentanti di spicco della narrativa contemporanea. L'interesse da un lato si concentra sulla «retorica del rimosso», e, dall'altro, sull'opposta convinzione, che vede nel presente un'attenzione finanche eccessiva verso gli anni Settanta, quando si allarghi lo sguardo alle produzioni cinematografiche, televisive e alle politiche di gestione collettiva della memoria. La letteratura, in altri termini, sembra proporsi in taluni casi come azione attraverso la quale re-inscrivere il passato nel dibattito pubblico, riscoprendolo, reinventandolo, e riscrivendolo, costruendolo come un passato che ancora non passa.

Non molto tempo fa, interrogandosi sullo statuto disciplinare della storiografia, Michel de Certeau (1975) affermava che non si può parlare di racconto storico

laddove non sia esplicitata la relazione con un corpo sociale e con un'istituzione del sapere. In questo senso, la possibilità di parlare in nome del passato, di definire il ruolo attuale di ciò che esiste, ora, come un'assenza, è attribuita allo storico. Appare pertanto inevitabile che gli storici di professione – e difensori della storiografia – si confrontino con questo massiccio flusso di produzione del passato che finisce inevitabilmente per coinvolgere anche la loro prassi professionale. Non che finora sia mancato del tutto l'interesse per questa dimensione narrativa del passato da parte degli storici, lo testimonia una testata istituzionale come «Il mestiere di storico», annale della Sisso (Società italiana per lo studio della storia contemporanea), che da alcuni anni recensisce non solo film e romanzi, ma anche le principali serie televisive italiane di ambientazione storica. Nonostante ciò, appare ancora evidente una sproporzione tra l'interesse degli studiosi per questi fenomeni e la loro crescente ed epocale crucialità nel mutare la costruzione sociale del senso storico. Vi è infatti una questione di grande rilevanza rispetto alla quale anche i temi affrontati dai contributi di questo dossier non possono che fornire riflessioni del tutto preliminari. Essa si può formulare in questi termini: quali saranno gli effetti sociali di questa massiccia proliferazione di narrazioni finzionali del passato in un contesto nel quale lo statuto della conoscenza ha quantomeno depotenziato, se non addirittura demolito, la fiducia nella possibilità di conseguire una verità storica?

Quello in cui ci muoviamo, infatti, appare come la compiuta realizzazione, ovvero il trionfo, la manifestazione all'ennesima potenza di uno scenario già ampiamente descritto dai teorici della postmodernità a partire dal rapporto sul sapere di Jean-François Lyotard (1979). All'ormai tradizionale crisi delle grandi narrazioni e al trionfo del paradigma scientifico – inteso in senso stretto, delle scienze dure – si accompagna quella mutazione degli schemi cognitivi determinato dalla rivoluzione digitale che ha plasmato modalità completamente differenti di rapporto fra soggetto e conoscenza. Se già negli anni Ottanta si era configurata una relazione antagonista fra le epistemologie dominanti (ad esempio il decostruzionismo) e lo storicismo, al punto che perfino un medievista di formazione come Umberto Eco poteva dichiarare con un certo senso di liberazione che «il passato ci sta addosso e ci condiziona» (Eco 1984, 175), la situazione pare avere imboccato una strada di non ritorno. La metafora utilizzata da David Weingerber (2012), *Too Big to Know*, nel suo libro dedicato alla crisi del concetto di esperto, al ridimensionamento del ruolo dei fatti in quanto tali e alla scomparsa del valore della conoscenza intesa in senso organico e compiuto, coglie indubbiamente nel segno. L'universo concettuale contraddistinto dalla messa a disposizione dei «big data», infatti, ha istantaneamente vaporizzato la possibilità di conoscere con un certo grado di esaustività «ciò che è necessario conoscere» per definirsi in maniera attendibile «esperti» di un determinato argomento, specie se ci riferiamo all'immenso repertorio dei dati relativi al passato. D'altra parte, poiché a differenza di quello

scientifico il sapere umanistico non è facilmente parcellizzabile o cumulabile, ne consegue che l'esperto (compreso lo storico) non è più colui che detiene e controlla un determinato sapere relativo ad un sia pur limitato segmento del passato, bensì colui che sa come usare le cosiddette infrastrutture della conoscenza, e sa come organizzare una performance pragmaticamente orientata ad uno scopo definito o all'indirizzo di un discorso di carattere storico, un po' come i DJ che non sanno necessariamente suonare uno strumento ma possiedono le competenze musicali e tecnologiche necessarie a gestire un repertorio di campionature a seconda delle esigenze simboliche che emergono dal contesto.

Ogni resistenza a questo modello, che i sostenitori – soprattutto accademici – degli approcci tradizionali alla cultura storica percepiscono come riduttivo e meccanico, lesivo dell'integrità di un soggetto acculturato, rischiano di ricadere in quelle pratiche di «obsolescenza pianificata» descritte da Kathleen Fitzpatrick (2011). Ovvero, di perpetuare, in chiave tipicamente postmoderna, una pubblicitaria a vocazione idiolettale – in cui emittente e destinatario coincidono – drammaticamente frammentata, del tutto inerte rispetto al contesto sociale per quanto rigidamente formalizzata in base a protocolli para-scientifici di natura accademica. Un modo di organizzazione e diffusione del sapere volutamente anacronistico, consapevolmente residuale, destinato ad estinguersi dopo una interminabile per quanto dolce agonia.

Con gradi differenti, la percezione di questo pericolo sembra ormai farsi strada fra tutti gli operatori. Che gli storici di professione, tra incertezze e qualche impreparazione, stiano cercando una via per integrare sul piano didattico le fonti audio-visive che si esprimono nei linguaggi più frequentati dai loro studenti, risulta chiaro dall'originale ricerca che Valentina Cappi e Alfredo Mignini hanno svolto tra i docenti di storia contemporanea delle università italiane. Ne risulta un quadro ancora acerbo dal punto di vista della valorizzazione delle fonti audiovisive e nondimeno in rapida evoluzione. E' auspicabile che a partire da questa ricognizione si possano sviluppare degli appositi approfondimenti al fine di rendere l'uso dell'audiovisivo uno strumento ordinario e utilizzato con consapevolezza della didattica della storia.

C'è poi un altro territorio di rappresentazione del passato nel quale l'uso dell'audiovisivo è particolarmente sintomatico di un mutamento in atto, ed è quello del museo. Nel costruire, attraverso i contributi raccolti in questo dossier, un possibile e del tutto provvisorio catalogo degli oggetti di studio coinvolti nel mutamento di paradigma prima evocato, abbiamo ritenuto di includere la «messa in scena» museale del passato, alla quale è dedicato il contributo di Elisa Mandelli. Mandelli indaga come gli allestimenti museali contemporanei siano traccia di una trasformazione, sintetizzabile nella constatazione che essi divengono luoghi di *esperienza* del passato, attraverso una percezione di esso che modifica lo statuto stesso del documento. Il documento storico è chiamato a evocare la «passatezza

del passato”, secondo una celebre espressione di Friedric Jameson (1991). La museologia contemporanea propone al «fruitore» un ambiente immersivo, multimediale ed evocativo, che privilegia il piano della conoscenza emozionale rispetto a un approccio analitico e intellettuale al documento e all’oggetto mostrato. Privilegia cioè l’immersione nella ricostruzione dell’evento: la prossimità, costruita finzionalmente, tende a sostituirsi alla distanza e alla percezione della differenza tra passato e presente, e si traduce in una pratica curatoriale preoccupata principalmente dalla relazione che ciò che viene esposto stabilisce con il lettore.

Parallelamente si manifestano due esigenze che riguardano il materiale d’archivio. Si allargano i confini di ciò che vale la pena raccogliere, catalogare e preservare che non riguarda più solo la produzione audiovisiva ufficiale o istituzionale; vale a dire i film dotati di visto di censura, i documentari di istituzioni come l’Istituto Luce o l’Istituto Gramsci, fino ai materiali che rientrano sotto il cappello della vecchia dicitura di «cinematografia scientifica», che vanno dalla documentazione di interventi chirurgici sperimentali a quella relativa alle ricerche sul campo degli antropologi e che sono stati raccolti nel corso dei decenni da enti e singoli ricercatori. Ad essi, infatti, si affianca la raccolta dei documenti audiovisivi che riguardano la quotidianità delle persone comuni, i cosiddetti «film di famiglia» o «film amatoriali», che costituiscono una immensa fonte per i futuri sviluppi della storia culturale e della microstoria (Odin 1995, Simoni 2005). Tuttavia, la vastissima mole di materiali ormai a disposizione ha prodotto un effetto inflattivo tale per cui l’archivio audiovisivo non può più considerarsi automaticamente legittimato dal valore intrinseco del proprio patrimonio (anche perché sempre più spesso si tratta di materiali digitali o digitalizzati) o dall’evidenza dell’importanza attribuita alla propria funzione. Al contrario, si assiste sempre più spesso ad una razionalizzazione del panorama archivistico – con accorpamenti e creazione di reti, a cominciare dalla FIAF, la *Fédération Internationale des Archives du Film*. Ad essi si accompagna a una competizione basata sulla capacità di mettere a profitto il proprio patrimonio, in termini propriamente economici o di bilancio sociale, facendo leva sull’utilizzo in chiave didattica dell’archivio ma, soprattutto, su pratiche di riuso che includono tutte quelle tipologie di prodotto audiovisivo «convergente» (Jenkins 2006, Zecca 2012): dai film di montaggio, al cosiddetto *found footage*, fino ai *mash up* (Bertozzi 2013) e che rientrano complessivamente nel quadro della cosiddetta *rimediazione* (Bolter e Grusin 2000).

In questo scenario in via di continua trasformazione, fra spinte in avanti dagli esiti ancora imprevedibili e tentativi di resistenza quasi stoici, il saggio di Paolo Mattera e Christian Uva cerca di fare il punto sul modo in cui la produzione discorsiva, di ambito accademico così come di natura critica, ha provato a relazionarsi con l’evoluzione del «film storico». Si tratta infatti di una categoria che ha iniziato a manifestarsi ed è stata inizialmente inquadrata come fosse un vero e proprio genere, dunque caratterizzato da peculiari elementi sintattici, semantici

e pragmatici, con tutte le tipologie di sotto-generi che si è più volte cercato di catalogare (Burgoyne 2008, Sobchack 2000) ed è poi progressivamente diventato oggetto di un dibattito che investiva parallelamente la revisione dell'idea stessa di storia in quanto disciplina e di storiografia, esercitando peraltro su tale ripensamento una significativa influenza.

Mattera e Uva, nel vagliare concetti come quelli di «impurità», di historicity, di popular history e altri ancora, attraverso il contributo di autori come Didi-Huberman (2000), Rosen (2001), Rancière (2008) e molti altri, sottolineano la particolarità del contesto italiano, a partire dalla cesura determinatasi con la presa di coscienza del ruolo svolto dalla divulgazione audiovisiva della storia, verificatasi al principio della cosiddetta «era berlusconiana». D'altra parte, uno studioso irlandese di cultura italiana come Alan O'Leary propone un'ipotesi ancora più radicale.

O'Leary, sotto la spinta di una vasta corrente degli studi culturali di impronta storica che problematizza ad esempio l'idea stessa di memoria condivisa (Gordon 2012), si focalizza sul problema del rapporto fra film studies italiani e film storico che ha rappresentato da un lato la sola forma realmente epica del nostro cinema, dall'altro un campo di studi talmente stratificato da diventare – almeno per un certo periodo – egemonico. Assieme alla nozione di realismo, si tratta di un concetto che ha incoraggiato un certo tipo di discorso prescrittivo sul quale si è costruita una retorica assai difficile da smontare, anche se studi recenti (De Berti 2012, Minuz 2010, Zinni 2010) hanno allargato il campo ad approcci assai più vicini alla logica dei *cultural studies*. La proposta – relativamente provocatoria – di O'Leary, in sostanza, è appunto quella di spostare l'asse sui film in quanto tali, per provare a concentrarsi sul modo in cui il passato viene appunto utilizzato al fine di costruire un dispositivo spettacolare più o meno efficace. Specialmente nell'ambito di quel cinema popolare che viene solitamente stigmatizzato in base a quegli elementi che turbano il rapporto lineare con gli eventi storici di riferimento, a partire dagli anacronismi.

Si tratta di una prospettiva che contribuisce dall'esterno a notare aspetti del cinema (e più in generale dell'audiovisivo) italiano che vengono solitamente naturalizzati. Basta pensare ad alcune tendenze che riguardano il cinema così come la letteratura o il teatro contemporanei, in cui il passato viene completamente stravolto e consapevolmente riscritto ad uso e consumo di una fantasticheria le cui coordinate dicono ben poco sul periodo storico di riferimento ma moltissimo sul contesto in cui tale elaborazione è stata compiuta. Si possono chiamare in causa diversi elementi per comprendere l'urgenza di questa ripulitura del campo. Se in area anglosassone e francese esistono ormai molteplici esempi di film e serie che ruotano attorno al tema del viaggio nel tempo, dalle varie trasposizioni di H.G. Wells a *Doctor Who*, da *Ritorno al futuro* a *I visitatori*, in Italia questo topos è rimasto praticamente vergine (uniche rarissime eccezioni provengono dal cine-

ma popolare, come nel caso di *Superfantozzi*, chiaramente ispirato a *La pazza storia del mondo* di Mel Brooks), a dimostrazione di una scarsissima attitudine a trattare il passato con la disinvoltura tipica dell'industria culturale. Ancora, già negli anni settanta Jean Baudrillard inseriva *Novecento* di Bernardo Bertolucci fra le opere che si configurano come grandi e perfette macchine iperrealiste, il cui scopo è generare – attraverso la simulazione del passato – un «piacere funzionale e equazionale», basato sulla perdita dei referenti e capaci di fornire unicamente il feticcio della storia. Per Baudrillard, insomma, *Novecento* era uno di quei film – pregevolissimi sotto il profilo estetico – in cui la ricostruzione minuziosa del passato non rassomiglia più a niente «se non alla figura vuota della rassomiglianza», dove si consuma «la leucemia della storia e del politico» e dove

Solo la nostalgia accumula senza fine la guerra, il fascismo, i fatti della belle époque o le lotte rivoluzionarie, tutto è equivalente e si mescola indistintamente in una stessa esaltazione tetra e funerea, nella stessa fascinazione *rétro* (Baudrillard 1994, 223-227).

Ebbene, al di là dei giudizi sul film nello specifico, colpisce il fatto che nel dibattito italiano coevo e successivo non si avverta la minima eco della polemica appena citata, laddove la storiografia più accreditata pare invece inquadrare questo e altri film più recenti nella cornice canonica del film storico, ovvero di opere dalla forte attitudine metastorica e mitopietica (Ungari 1982, Brunetta 1981), congelando le strade alternative della sperimentazione postmodernista così come del ritorno allo straniamento (in Italia non ci sono neppure uno Straub né un Godard). Analogamente, ogni tentativo di sperimentare in queste direzioni sul piano letterario subisce regolarmente la pressione di un richiamo all'ordine (simbolico) del romanzo ottocentesco.

Anche per queste ragioni, oltre che per l'ovvia esigenza di circoscrivere il campo, abbiamo ritenuto necessario limitare il raggio degli interventi all'uso del passato nel quadro della produzione culturale italiana contemporanea, nella convinzione che si tratti di un ambito fortemente peculiare, le cui dinamiche rispondono a posizioni specifiche, difficilmente paragonabili a quelle dei soggetti coinvolti nel medesimo processo in altri contesti culturali.

## Bibliografia

- Baudrillard, J. (1994) *La storia: uno scenario rétro*, in G. Miro Gori (a cura di), *La storia al cinema. Ricostruzione del passato, interpretazione del presente*, Roma, Bulzoni, pp. 223-227
- Bertozzi, M. (2013) *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Venezia, Marsilio.
- Bolter, J.D. e Grusin, D. (2000) *Remediation: competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, trad. it. Milano, Guerrini e associati, 2002



- Brunetta, G.P. (1981) *Cinema perduto. Appunti di viaggio tra film e storia*, Milano, Feltrinelli.
- Burgoyne, R. (2008) *The Hollywood Historical Film*, Malden, Blackwell.
- Campbell, C. (1987) *L'etica romantica e lo spirito del consumismo moderno*, trad. it. Roma, Ed. Il Lavoro, 1992
- de Baecque, A. Delage, C. (a cura di) (2008) *De l'histoire au cinéma*, Paris, Complexe.
- De Berti, R. (2012) *Il volo del cinema: miti moderni nell'Italia fascista*, Udine, Mimesis.
- De Certeau, M. (1975) *La scrittura della storia*, trad. it. Milano, Jaca Book, 2006.
- Didi-Huberman, G. (2000) *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, trad. it. Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- Eco, U. (1984) *Il postmoderno, l'ironia, il piacevole*, in G. Chiurazzi (a cura di), *Il postmoderno. Il pensiero nella società della comunicazione*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, p. 175.
- Fitzpatrick, K. (2011) *Planned Obsolescence: Publishing, Technology and the Future of the Academy*, New York, New York University Press.
- Gordon, R. (2012), *Scolpitelo nei cuori. L'olocausto nella cultura italiana: 1944-2010*, trad. it. Torino, Bollati Boringhieri, 2013.
- Jameson, F. (1991) *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, trad. it. Roma, Fazi, 2007.
- Jenkins, K. (1991) *Re-thinking History*, London- New York, Routledge.
- Jenkins, H. (2006) *Cultura convergente*, trad. it. Milano, Apogeo, 2007.
- Koselleck, R. (1979) *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, trad. it. Bologna, Clueb, 2007
- Liotard, J.-F. (1979) *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, trad. it. Milano, Feltrinelli, 1982
- György Lukács, G. (1938) *Il romanzo storico*, trad. it. Torino, Einaudi, 1965.
- Minuz, A. (2010) *La sboab e la cultura visuale. Cinema, memoria, spazio pubblico*, Roma, Bulzoni.
- Odin (dir.), R. (1995) *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Paris, Meridiens Klincksieck.
- Rancière, J. (2008) *L'historicité du cinéma*, in A. de Baecque, C. Delage (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Paris, Complexe.
- Rosen, Ph. (2001) *Change Mummified. Cinema, Historicity, Theory*, Minneapolis and London, University of Minnesota Press.
- Simoni, P. (2005) *La nascita di un archivio per il cinema amatoriale. Il caso dell'associazione Home Movies*, in «Comunicazioni Sociali», 3.
- Sobchack, V. (2000) *What is film history?, or the Riddle of the Sphinxes*, in Ch. Gledhill, L. Williams (ed.), *Reinventing Film Studies*, London, Arnold.
- Ungari, E. (1982) *Scene madri di Bernardo Bertolucci*, Milano, Ubulibri.
- Weingerber, D. (2012) *Too Big to Know. Rethinking Knowledge Now That the Facts Aren't the Facts, Experts Are Everywhere, and the Smartest Person in the Room Is the Room*, New York, Basic Books.
- White, H. (1973), *Retorica e storia*, trad. it. Napoli, Guida, 1978.
- Zecca, F. (2012) (a cura di), *Il cinema della convergenza. Industria, racconto, pubblico*, Udine, Mimesis.
- Zinni, M. (2010) *Fascisti di celluloido. La memoria del ventennio nel cinema italiano (1945-2000)*, Venezia, Marsilio.

