

Chiara Ottaviano

LIMITI E POTENZIALITA' DEI PRODOTTI MULTIMEDIALI PER LA STORIA CONTEMPORANEA: L'OCCASIONE PER UNA "RIVOLUZIONE DEL CONTROLLO"

1. Qualche considerazione preliminare sul mercato poco stabile dei prodotti multimediali, sulle opportunità della banda larga, su alcuni obiettivi dell'Unione europea e sul mercato del lavoro per i "fornitori di contenuti".

Per multimedialità, com'è noto, si intende la possibilità di comunicare attraverso un unico canale o un unico mezzo utilizzando testi scritti, immagini fisse, immagini in movimento, documenti sonori, quindi ricorrendo a più codici espressivi e a diversi sistemi simbolici.

Il supporto che ha consentito lo sviluppo iniziale della multimedialità è stato il cd-rom: apparso agli inizi degli anni Novanta non si è mai veramente affermato come mezzo di largo consumo, forse anche per una debole identificazione dei suoi usi e un'incerta collocazione sul mercato. E' stato infatti impiegato prevalentemente per fini ludici, come videogiochi, e di *edutainment* (neologismo con cui si indicano finalità educative e di intrattenimento al tempo stesso, sfruttando le caratteristiche di interattività per "giocare" con contenuti istruttivi e formativi). Contemporaneamente, puntando quasi esclusivamente sulla funzione di "ricerca" e sulla possibilità di grande immagazzinamento di informazioni, è stato anche il contenitore di banche dati specialistiche, soprattutto in area giuridica, come anche di enciclopedie, di dizionari etc.

I prodotti che intendevano sfruttare le potenzialità della multimedialità e dell'interattività, a partire da contenuti diversi, per intenderci dalla storia alla storia dell'arte all'apprendimento delle lingue straniere, hanno avuto scarso o nessun successo se occupavano gli scaffali dei negozi di informatica o i banchi delle librerie, accompagnando esili o voluminose opere a stampa, mentre invece hanno avuto una notevole o straordinaria diffusione, con tirature in alcuni casi di decine e decine di migliaia di copie, se distribuiti in edicola, in abbinamento a quotidiani o settimanali.

Sempre con riferimento all'offerta sul mercato, per molto tempo è stato difficile intuire i criteri con cui i prezzi venivano determinati, con oscillazioni dei valori da 1 a 100, senza che il consumatore potesse, a partire dal prezzo più alto, avere alcuna certezza sulla migliore qualità del prodotto, sia rispetto ai contenuti sia rispetto alla funzionalità.

Anche l'assenza di standard nei software utilizzati è un elemento che ha sicuramente impedito un radicamento del mezzo: all'utente medio è stata spesso richiesta una competenza diversa e ulteriore

rispetto a precedenti esperienze, e in genere sempre maggiori sono anche le richieste di prestazioni degli hardware in uso.

Da qualche anno l'offerta di tecnologie della multimedialità si è arricchita con altri supporti, e cioè i dvd, affermatasi soprattutto nell'home video in sostituzione delle videocassette in vhs. I dvd contengono una quantità di informazione molto superiore a quella dei cd-rom e consentono quindi una qualità delle immagini in digitale imparagonabilmente più nitida rispetto all'immagine analogica delle cassette vhs. Come i cd-rom, che però nonostante le tecniche di compressione permettono una visione delle immagini in movimento con significativi limiti di quantità e qualità, i dvd offrono all'utente possibilità di interattività e dunque di scelta fra percorsi diversi. Per la loro destinazione d'uso, prevalentemente nell'home video, non sono attualmente i mezzi più idonei per prodotti che prevedono una quantità significativa di comunicazione scritta.

Le prospettive più interessanti si ritrovano sicuramente on line: la rete a banda larga consentirà infatti un inedito sviluppo della multimedialità di cui già oggi si vedono importanti segnali in alcune esperienze su Internet.

Ma insieme allo sviluppo della rete e delle tecniche un indicatore delle possibili evoluzioni future è ovviamente costituito anche dalle scelte politiche in corso. A tal proposito dovrebbe essere considerato, con ancora più attenzione di quanto in genere non si presti, il ruolo dell'Europa, sia rispetto alla spinta verso l'innovazione tecnologica nel campo delle telecomunicazioni sia per l'orientamento che le sue direttive stanno nei fatti imponendo allo sviluppo, non solo in termini economici, di quella che ormai viene sempre più spesso chiamata "società dell'informazione".

Il programma *eEurope 2005*, per esempio, ha fissato come obiettivo strategico da raggiungere nel 2010 quello di far sì che l'UE sia dotata per quella data di un'economia basata sulla "conoscenza più competitiva e dinamica del mondo"; a tal scopo si prevede che entro il 2005 tutti i paesi dell'Unione abbiano sviluppato i moderni servizi pubblici on line, per l'amministrazione, per l'istruzione, per la sanità, etc. Entro il 2005, dunque, gli Stati membri dovrebbero far sì che tutte le amministrazioni pubbliche, ma anche tutte le scuole, le università, i musei, le biblioteche, gli archivi e istituzioni simili abbiano accesso alla banda larga.

E' prevedibile che tutte queste istituzioni, oltre a fornire le consuete prestazioni sia pure profondamente rinnovate dall'interattività in rete, saranno fortemente sollecitate a essere anche fornitori di contenuti. Se per alcune di esse sarà una novità in assoluto, a tutte sarà comunque richiesto un alto sforzo innovativo.

L'occasione di lavoro per i "fornitori di contenuti" dovrebbe dunque crescere ed è opportuno che queste nuove figure di intellettuali, o se si preferisce di artigiani di un'industria culturale finalizzata alla creazione di "prodotti culturali" digitali destinati a un pubblico di massa, abbiano nelle

università i luoghi di formazione e nella comunità scientifica trovino interlocutori per un confronto critico e costruttivo al tempo stesso. L'obiettivo della UE di un' "economia basata sulla conoscenza più competitiva e dinamica del mondo" non può essere un affare di esclusiva competenza della *business community* o dei soli decisori politici. Che cosa è la "conoscenza" e quale "conoscenza" debba essere diffusa e incentivata dalle nuove e pervasive reti di comunicazione, e in quali forme, è forse un tema che anche la comunità degli storici deve affrontare, trovando magari modi e occasioni per verificare e sperimentare ipotesi innovative di comunicazione.

2. Sull'entusiasmo suscitato dall'ipertestualità e sulle nuove forme di sublime tecnologico.

La parola multimedialità è stata di consueto abbinata a ipertestualità; a volte i due termini (dalla cui congiunzione nasce il termine di ipermedialità), sono stati usati, sia pure impropriamente, come sinonimi. In estrema sintesi può dirsi che con ipertestualità si fa riferimento a un sistema di organizzazione delle informazioni digitalizzate e collegate fra loro attraverso i cosiddetti *link*. La struttura del testo che ne consegue non è sempre lineare, come in un testo a stampa, ma reticolare (dove i nodi sono i *link*) o, come altri preferiscono, multilineare.

L'idea dell'ipertesto ha ormai una lunga storia. Si riconosce infatti a Vannevar Bush la paternità del concetto di ipertestualità, formulato in un articolo apparso su "Technology Review" nel 1933, e a Ted Nelson, l'entusiasta profeta di una società immaginata come finalmente più libera grazie all'avvento della tecnologia digitale a disposizione del popolo, l'invenzione del termine nel 1965¹. Con *Xanadu*, un progetto mai realizzato con quelle caratteristiche, Nelson aveva per obiettivo la creazione di un universo informativo globale e orizzontale (a cui dava il nome di *docuverse*), costituito da una rete ipertestuale distribuita sulla rete mondiale dei computer, in altre parole una prefigurazione di Internet.

Le prime applicazioni pratiche di ipertestualità risalgono agli anni Sessanta e il primo vero successo di mercato si ebbe solo negli anni Ottanta, con *Hypercard*, creato da William Atkinson e diffuso gratuitamente dalla Apple. Il mito dell'ipertestualità come nuova frontiera e forma della conoscenza si è però in realtà affermato solo negli anni Novanta, con l'esplosione di Internet e del *World Wide Web*. Il WWW non è infatti altro che un sistema ipertestuale (o se si preferisce ipermediale, visto che si possono creare collegamenti con documenti di natura diversa), i cui nodi sono distribuiti sui vari computer che costituiscono la rete. Il suo protocollo di comunicazione è

¹ Per un'utile sintesi sul tema cfr. G. Bettetini, B. Gasparini, N. Vitaddini, *Gli spazi dell'ipertesto*, Bompiani, Milano, 2002 (1° ed. 1999). Per un sapido ritratto di Ted Nelson, autore di *Computer Lib*, dove "lib" sta per "liberation", cfr. B. Woolley, *Mondi virtuali*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993 (ed. orig. 1992).

HTTP (*HyperText Transfer Protocol*) e i suoi documenti sono in HTML (*HyperText Markup Language*).

E' evidente che profondamente diverso è il tipo di ipertestualità alla base di un'architettura progettata da un autore (singolo o collettivo) di un prodotto multimediale, sia *off line* (un cd-rom) sia *on line* (un sito internet), rispetto a quello del WWW. Nel primo caso, soprattutto se si tratta di un prodotto *off line*, l'opera è "chiusa", i *link* sono di numero finito anche se possono essere numerosi, lo spazio è ordinato in percorsi, in genere è intuibile una gerarchia, più o meno radicale, che fa riferimento a livelli diversi di approfondimento; nel secondo è impossibile leggere un qualsiasi disegno dell'organizzazione dell'informazione a partire dai *link* raggiungibili: basti pensare all'esito di un'interrogazione di uno fra i tanti motori di ricerca. Nell'affascinazione per le potenzialità dell'ipertestualità a volte quella sostanziale differenza è ignorata o sottovalutata, dando luogo a forti ambiguità.

L'idea dell'ipertestualità, soprattutto se coniugata alla multimedialità, ha ispirato molte originali riflessioni, oltre che sulle possibili nuove forme di comunicazione, anche sulla più antica tecnologia della scrittura, sulla relazione tra le forme di scrittura e lo sviluppo delle modalità di conoscenza, sui modi in cui codici diversi da quelli scritti possano rendere il mondo meglio conoscibile, su come ipertestualità e multimedialità possano rifondare nello specifico singole discipline². Ma alcune delle promesse attribuite all'ipertestualità sul finire del secolo appena trascorso possono forse essere interpretate più come spie di un certo clima culturale degli anni Ottanta e Novanta, in cui ha trovato posto anche una certa crisi del cosiddetto pensiero "forte", logico-deduttivo-lineare³, che come indicazioni sulle potenzialità della nuova forma di comunicazione.

Dell'ipertesto è stato infatti affermato, con chiare suggestioni decostruzioniste, che per la sua non linearità, essendo privo di centro e periferia e dunque di vera struttura, rivoluzionerà la forma del sapere, consentendo il passaggio dalla struttura assiale a quella reticolare, esaltando le caratteristiche di testo aperto e inglobando "saperi plurimi" e conoscenze fluide e mobili⁴.

² La tesi secondo cui il concetto di ipertestualità è profondamente all'interno della tradizione della cultura scritta, giacché un testo può essere letto in relazione solo ad altri testi, è stata sviluppata inizialmente da intellettuali che provenivano da studi sulla storia della letteratura come D. J. Bolter (*Lo spazio dello scrivere. Computer, ipertesti e storia della scrittura*, Vita e Pensiero, Milano, 1993, ed. orig. 1991) e G. P. Landaw (*L'ipertesto. Tecnologie digitali e critica letteraria*, Bruno Mondadori, Milano, 1998). Cfr. anche F. Carlini, *Lo stile del Web. Parole e immagini della comunicazione di rete*, Einaudi, Torino, 1999. Per come l'ipertesto possa rifondare la storiografia rinvio all'utile rassegna di A. Criscione, *Sopravviverà la storia all'ipertesto?*, "Memoria e ricerca", 2002, consultabile *on line* all'indirizzo <www.racine.ra.it/orani/memoriaericerca/criscione-ipertesto.htm>.

³ A. Calvani, *Nell'illusione tecnologica c'è un pericolo per chi insegna*, "Telema", primavera 1998, consultabile *on line* all'indirizzo <www.fub.it/TELEMA12>.

⁴ Roberto Maragliano, che è stato coordinatore della Commissione dei saggi in vista della riforma del sistema scolastico durante il ministero di Giovanni Berlinguer alla Pubblica Istruzione, sostenendo la necessità per gli insegnanti di adottare i nuovi strumenti e le tecnologie della multimedialità come risorsa per ripensare il mondo, affermava: "Non è più possibile configurare il sapere come testo, o 'cosa'. Esso si presenta, fuori e dentro di noi, sempre meno come

L'aspettativa ricorrente fra i più entusiasti sostenitori dell'ipertestualità come nuova modalità di conoscenza, ancor più che di comunicazione, è che in qualche modo essa consentirà finalmente la "trasparenza" del pensiero umano e al tempo stesso permetterà di intendere meglio la complessità del mondo⁵. A chi scrive tale predisposizione sembra manifestare i sintomi di quell'atteggiamento di grande ammirazione e fiducia nei confronti della tecnologia e delle sue innovazioni che ha caratterizzato l'Ottocento e buona parte del Novecento, sia pure in forme diverse e non senza opposizioni e contraddizioni.

Il sogno della trasparenza del pensiero umano è infatti ricorrente e tutt'altro che nuovo. Per esempio, l'invenzione del telegrafo a metà Ottocento era stata accolta come un'invenzione esaltante anche perché si riteneva che l'istantaneità della comunicazione avrebbe di per sé consentito la condivisione dei "pensieri", garantendo così la piena comprensione e la fratellanza fra i popoli; successivamente si immaginò che un telefono più evoluto sarebbe stato un mezzo per la trasmissione dei pensieri, attuando una vera e propria forma di telepatia. Anche per la radio si disse qualcosa di simile⁶. La letteratura sul "sublime tecnologico", ovvero su quel sentimento di "grata e sorprendente ammirazione" verso alcune invenzioni della tecnica, ha indicato fra gli oggetti di culto le grandi infrastrutture, le grandi architetture, per ultimo anche alcuni grandi spettacolari luoghi dedicati all'intrattenimento visitati, in una sorta di pellegrinaggio, da masse di turisti desiderosi di vivere intensi sentimenti di ammirazione e sorpresa per il frutto della tecnica e dell'ingegno umano⁷. Quei sentimenti di incondizionata ammirazione sono stati però riservati, come si è accennato, anche a quelle tecnologie della comunicazione che consentivano l'annullamento delle distanze e che sembravano dissolvere ogni ostacolo alla comprensione fra gli uomini⁸. Oggi, se si

struttura 'data' di elementi fissi, e sempre più come *uno spazio a enne dimensioni*, un conglomerato fluido che opera come *agente di intermediazione* tra individui a un tempo uguali e diversi" (*Lo spazio multimediale è un modello, di filosofia*, "Telema", primavera 1998, consultabile *on line* all'indirizzo <www.fub.it/TELEMA12>). Per Andrea Zorzi, "[a]lle ambizioni e all'impegno di molti cervelli, però, non sono finora corrisposte realizzazioni convincenti, capaci di proporsi come modello" (*Linguaggi in mutamento*, nell'edizione *on line*, *Il documento immateriale. Ricerca storica e nuovi linguaggi*, a cura di G. Abbattista e A. Zorzi, <<http://lastoria.unipv.it/dossier/zorzi.htm>>).

⁵ Le ipotesi secondo le quali gli ipertesti assomigliano alla mente per il loro funzionamento reticolare e per questa somiglianza migliorano comprensione e conoscenza è stata sottoposta a feroce critica da J.McKendree, W.Reader e N.Hammon, *The "homeopathic fallacy" in learning from hypertext*, "Interaction", luglio 1995, pp 75-82.

⁶ Un'ampia antologia sulle aspettative di comunione e fratellanza promesse dalla comunicazione telegrafica in C. Marvin, *Quando le vecchie tecnologie erano nuove. Elettricità e comunicazione a fine Ottocento*, Utet Libreria-Telecom Italia, Torino, 1994 (ed. orig. 1988); sulle aspettative sulle future evoluzioni del telefono e della radio alla sua origine numerosi esempi su "Sincronizzando...", rivista aziendale della Sip (Società idroelettrica piemontese) edita a partire dal 1922.

⁷ Il concetto di "sublime tecnologico", come atteggiamento specifico della società americana, è stato elaborato per prima da L. Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, Oxford University Press, 1965. Varie forme di sublime tecnologico sono analizzate da E. E. Nye, *American Technological Sublime*, The MIT Press, Cambridge, 1994.

⁸ Un esempio, tra i tanti, è offerto dalla presentazione nel 1869 di un nuovo marchingegno basato sulla telegrafia da parte del suo inventore, G.Bonelli, che così spiegava al pubblico: "Quando noi ci troviamo dinanzi a una macchina telegrafica, quando la vediamo funzionare, quando compaiono come per incanto dei caratteri tracciati magicamente da una mano che è a centinaia di chilometri lungi da noi, quando riandiamo con la mente a questa immensa lunghezza di fili attraverso i quali si scambiano i pensieri, e riflettiamo che questo scambio si fa più presto assai di quello che noi non

vogliono prendere per buone alcune delle affermazioni più radicali in tema di ipertesti, la frontiera dell'utopia sembra essersi spostata: il sogno non è più quello della condivisione, senza ostacoli, dei pensieri fra gli uomini, ma piuttosto quello di poter rappresentare, senza ostacoli, la “forma della mente” attraverso le associazioni che essa compie, in modo trasparente.

L'altra aspirazione è quella, grazie alla tecnica ipertestuale, di trovare una specie di scorciatoia per dare conto della “complessità”. A questo, almeno, mi pare si alluda nell'ambizione di inglobare tutti i saperi, “fluidi” e “mobili” che siano, nonché tutte le forme di conoscenza e di esperienza con le loro componenti⁹. Un tale desiderio richiama alla mente gli entusiasmi di alcuni autorevoli cultori della fotografia ai tempi in cui il “realismo” era la parola d'ordine dei movimenti letterari d'avanguardia. Allora si pensava che l'invenzione della fotografia sarebbe stata risolutiva per dare finalmente conto della realtà e della verità¹⁰, oggi ipertestualità e multimedialità sembrano essere la soluzione da tempo attesa per dare finalmente rappresentazione alla cosiddetta “complessità”.

3. Per una “rivoluzione del controllo”

Detto tutto ciò non escludo affatto che multimedialità e ipertestualità possano produrre modi del tutto nuovi di informare e argomentare o di comunicare sensazioni ed esperienze. Anzi, chi scrive pensa proprio l'opposto e, più in specifico, ritiene che le nuove tecnologie della comunicazione possano sia dare un contributo molto significativo agli studiosi, rinnovando i modi in cui può intraprendersi la conoscenza della storia, sia, più in generale, significare una nuova e importante occasione per la divulgazione dei risultati della ricerca storica anche fra un pubblico di non addetti ai lavori. L'importante è però intendersi e non equivocare rispetto alla direzione più utile e meno velleitaria delle aspettative da nutrire.

E' mia intenzione indicare quella direzione in modo consapevolmente provocatorio: per la disciplina storica (la ricerca e la sua comunicazione) l'uso delle nuove tecnologie (software, supporti digitali, reti a banda larga), che consentono multimedialità e ipertestualità, potrebbe essere più che un'occasione “rivoluzionaria”, un'occasione all'opposto “restaurativa”, cioè capace di

facciamo per rappresentare i vasti spazi che esso percorre, noi non possiamo dissimularci un senso di grata e sorprendente ammirazione” (*Il tipo-telegrafo*, Treves, Milano, 1869).

⁹ Così R. Maragliano, *Lo spazio multimediale ...*, cit.: “Una semplice considerazione empirica ci permette di cogliere nell'azione dei linguaggi multimediali l'intreccio tra tre componenti: la componente analitica e oggettivante della stampa, la componente immersiva e sensualizzante dell'audiovisivo, la componente interattiva e operativizzante del videogioco”.

¹⁰ “E' la fotografia un vero documento, al quale quando gli archivi fotografici saranno organizzati, i posteri potranno ricorrere per impararvi non la storia narrata, che si può sempre ritenere in tutto o in parte non vera o esagerata, ma la storia fotografica che non mente perché è la luce che l'ha scritta sulla piastra”: così si legge in R.Namias, *Manuale teorico pratico di chimica fotografica*, vol. I, 1901.

restaurare il “controllo” su un territorio non estraneo ma proprio della ricerca storica. Il termine di restaurazione in questo contesto assume dunque una valenza positiva¹¹.

Occorre innanzi tutto chiarire che rispetto alle due principali caratteristiche dell'ipermedialità, e cioè l'ipertestualità e la multimedialità, la novità non è l'ipertestualità.

Come tutti sappiamo, un saggio di storia, nella sua struttura e nella sua retorica, è infatti di tipo ipertestuale; basti pensare alle note che rinviano a documenti d'archivio e ad altri saggi di ricerca, all'uso di citazioni tratte da altri testi, alla presenza di appendici, apparati, indici di nomi, luoghi e argomenti che consentono modi diversi e non sequenziali di consultare l'opera. Il passaggio dal testo scritto su carta al testo digitalizzato reperibile *on line* (*l'e-book*) o riversato su un supporto *off line* (cd-rom) può essere una comodità (note, nomi in indice, appendici etc., possono essere “linkati” e quindi più facilmente consultati), oltre che un grande vantaggio, se si pensa all'opportunità di distribuzione dei testi in rete, di archiviazione senza ingombro nonché di ricerca di parole chiave all'interno dei testi, utilizzando i più comuni motori di ricerca. La lettura di un testo a video, comunque, credo sia sempre una scomodità: la carta infatti continua a essere il “supporto” ideale per la lettura .

L'occasione per quella “rivoluzione del controllo” di cui si intende dire è invece costituita dalle possibilità offerte dalla multimedialità, e cioè dall'accesso facile e ipertestuale a documenti diversi: scritti, sonori, visivi, audiovisivi.

Vari sono i motivi a sostegno di questa affermazione.

Prima di tutto va ricordato che è ormai luogo comune condiviso ritenere che fra i documenti utili per accedere al passato, soprattutto per quanto riguarda la storia contemporanea, ma non solo, vanno annoverati anche quelli non scritti: le cosiddette “fonti” visive, audiovisive, sonore etc. Tali documenti, come sappiamo, hanno produttori e finalità diverse e possono essere, utilizzando le definizioni suggerite da Topolski, sia “fonti dirette” (frammenti del passato, reperti archeologici, etc.) sia “fonti indirette” (concernono il passato e trasmettono osservazioni relative al passato non da parte degli storici ma di altri soggetti, osservatori o informatori)¹². In altri termini sono documenti che dovrebbero essere utilizzati e analizzati con lo stesso impegno interpretativo e la stessa attenzione filologica delle più tradizionali fonti scritte.

Molti dei documenti non scritti, inoltre, a partire dalla fine dell'Ottocento sono stati “prodotti” all'interno del sistema dei media: una presenza via via sempre più costante nella nostra vita

¹¹ Prendo a prestito l'espressione *control revolution* da J. R. Beniger, *Le origini della società dell'informazione. La rivoluzione del controllo*, Utet-Libreria Telecom Italia, Torino, 1995. L'uso del concetto in Beniger, fondato su premesse cibernetiche, è comunque totalmente diverso da quello che si intende utilizzare in queste pagine.

¹² Cfr. J. Topolski, *Narrare la storia. Nuovi principi di metodologia storica*, Bruno Mondadori, Milano, 1997. Cfr. anche per l'ampio dibattito G. De Luna, *La passione e la ragione. Fonti e metodi della storia contemporanea*, La Nuova Italia, Firenze, 2001

quotidiana, tanto da diventare costitutiva di quel “tessuto dell’esperienza” attraverso cui costruiamo “senso” e attribuiamo significati al mondo che ci circonda, alle relazioni che in esso si intessono¹³. Tra le principali funzioni dei media vi è poi anche la produzione e la diffusione su larga scala di “forme simboliche” che concernono tra l’altro anche il nostro senso del passato¹⁴.

I documenti audiovisivi (in particolare si fa riferimento a quelli destinati alle platee cinematografiche e televisive) non sono dunque tanto rilevanti per la possibilità di ricostruire, con un numero di elementi maggiori e forse anche più complessi, un dato accadimento (anche se questa è una possibilità auspicabile), quanto soprattutto sono essenziali per tentare di capire aspetti di mentalità e il modo in cui ampia parte della popolazione ha letto e interpretato il mondo in contesti storicamente determinati. In altre parole possono aiutare a farci capire quali siano stati “gli occhi della mente” di chi ci ha preceduto, e cioè quali rappresentazioni sociali, quale repertorio di “immagini concrete”, di soluzioni “già pronte” era disponibile per dar senso alla realtà e orientare l’agire¹⁵.

Il modo in cui si formano le idee, i concetti, i valori, con cui il mondo è letto e interpretato, è da sempre nutrito di immagini. La differenza della contemporaneità rispetto alle epoche precedenti consiste non solo nel fatto che le immagini sono prodotte e riprodotte in un numero mai prima neanche concepibile (e sono condivise da un’ampia parte, se non la totalità, della popolazione di riferimento, senza quasi divisione di ceto, di genere e d’età), ma anche nella tendenza, sempre più accentuata, di raffigurare e visualizzare tutto l’esistente¹⁶

Se, come recita l’assunto noto ai linguisti e agli antropologi come “l’ipotesi Sapir-Whorf”, ogni lingua impone una particolare visione del mondo a chi la parla e dunque non è in alcun modo un “mezzo neutro” del processo cognitivo, giacché costituisce un sistema che “attraverso le sue

¹³ “L’azione più significativa dei media si svolge nel mondo ordinario: essi filtrano e incorniciano realtà quotidiane attraverso le loro rappresentazioni uniche e molteplici, ci offrono pietre di paragone e punti di riferimento per la conduzione della vita di tutti i giorni, per la produzione e il mantenimento del senso comune”, R. Silverstone, *Perché studiare i media?*, Il Mulino, Bologna, 2002 (ed.orig.1999), p.24.

¹⁴ “Lo sviluppo dei media ha così creato quella che potremmo definire una “storicità mediata”: il nostro senso del passato e le nostre idee sul modo in cui esso influisce su di noi dipendono via via sempre più da un serbatoio in continua crescita di forme simboliche mediate”, J. B. Thompson, *Mezzi di comunicazione e modernità. Una teoria sociale dei media*, Il Mulino, Bologna, 1998 (ed. orig. 1995). Ed ancora R. Silverstone, *Perché studiare i media?*..., cit., p. 201: “Studiare il rapporto dei media con la memoria non significa negare l’autorità dell’evento che è il centro del ricordo, ma significa sottolineare la capacità dei media di costruire un passato pubblico e un passato per il pubblico”.

¹⁵ M. Livolsi, *Manuale di sociologia della comunicazione*, Laterza, Bari, p. 128: “In quanto repertorio di soluzioni ‘già pronte’ per dare senso alla realtà e orientare l’agire, tali conoscenze assumono spesso la forma di ‘immagini concrete’.[...] Quest’attività di ricostruzione figurativa della realtà viene attuata attraverso il progetto di oggettivizzazione che, insieme all’ancoraggio, è uno dei processi generatori delle rappresentazioni sociali”.

¹⁶ Questa è la premessa della “cultura visuale” che oggi si propone come nuova disciplina; cfr. N. Mirzoeff, *Introduzione alla cultura visuale*, Meltemi, Roma, 2002.

convenzioni influenza la nostra conoscenza della realtà”¹⁷, perché non prestare la stessa attenzione alle immagini (fotografiche, cinematografiche) attraverso cui buona parte della conoscenza del mondo viene mediata e “tradotta” e attraverso le quali entriamo in relazione con la realtà esterna, vicina o lontana che sia?

Quanto fin qui affermato è comunque, come detto in premessa, forse ormai tanto condiviso da essere quasi un luogo comune. Ma se è così, come è possibile analizzare, interpretare, porre all’attenzione della comunità scientifica un certo documento a cui si è voluta assegnare particolare rilevanza, senza poter dare accesso a quella “fonte” se non nella traduzione-mediazione scritta a opera dell’autore stesso?

Faccio l’esempio più banale. Di recente la musica leggera è stata da alcuni storici assunta come uno dei documenti significativi per alcuni aspetti della vita italiana. I risultati della ricerca sono stati pubblicati in volume. Ma come citare la “fonte” e cioè le canzoni? Certo non c’è difficoltà a scrivere il titolo, il nome dell’autore e forse anche quello dell’interprete e della casa discografica. Si può ovviamente anche trascrivere il testo. Ma il testo in una canzone è veramente la parte più importante? Può darsi che a volte lo sia, ma, in genere, non è o non è solo nel testo il segreto del successo e della popolarità di una canzone: altri elementi vanno considerati e soprattutto la capacità di creare emozioni attraverso melodia, interpretazione, etc.

La citazione “testuale” di quel documento risulta dunque comprensibile solo a chi condivide lo stesso tipo di memoria con l’autore che, attraverso la scrittura, presumibilmente, riesce a comunicare compiutamente prevalentemente con coetanei che ricordano quello specifico motivo musicale, o con chi per professione o passione si occupa proprio di quei temi. Se si volesse, per fare un altro esempio, citare una notizia per come è stata diffusa da un telegiornale, per l’emozione che ha suscitato nella collettività, ci si potrebbe trovare nelle stesse condizioni.

Se altri sia all’interno della comunità scientifica, sia all’esterno, supponiamo uno studente, volessero capire meglio, verificare, approfondire l’analisi e l’interpretazione, dove potrebbero trovare quella canzonetta, quella notizia di telegiornale, quella sequenza di cinegiornale o di film? In biblioteca? In archivio? In rete (nel caso in cui qualcuno, legittimamente o abusivamente, per caso abbia “scaricato” e condiviso proprio quel documento)? Essendo fortunati potrebbero trovare in dvd o in videocassetta il film citato o il cd che contiene la compilation con le canzoni “d’epoca”; molto più probabilmente, sarà un’impresa a cui dovranno rinunciare, se quel documento è custodito in archivi audiovisivi e cinematografici non proprio accessibili a tutti. Come, attualmente, sono di difficile accesso alcuni dei principali archivi del nostro paese, per esempio quello della Rai.

¹⁷ Sul rapporto fra linguistici e storia, A. Trampus, U. Kindl (a cura di), *I linguaggi e la storia*, Il Mulino, Bologna, 2003 e in particolare il saggio di R. J. W. Evans, *Il linguaggio della storia e la storia del linguaggio*, pp.11-54; cfr. anche J. Topolski, *Narrare la storia ...*, cit., p.198.

Insomma, il “saggio storico” fondato sulla citazione di documenti sonori e soprattutto audiovisivi rischia più di altri di essere destinato a una comunicazione autoreferenziale all’interno della stessa generazione, perché molti fra i documenti citati sono “consultabili” solo nella memoria di lettori coetanei all’autore¹⁸.

Un saggio “multimediale” aiuterebbe a risolvere alcuni dei problemi, anche se non si può sperare che basti “mostrare” le immagini o fare ascoltare le parole di un comizio o la melodia di una canzonetta per superare gli ostacoli che si frappongono alla comunicazione fra le generazioni.

La “rivoluzione del controllo”, e cioè la “restaurazione” del controllo degli storici professionisti sul terreno della conoscenza del passato attraverso l’analisi dei documenti prodotti e “consumati” da chi ci ha preceduto, e non solo dunque di quelli scritti, potrebbe partire da qui: dall’uso di strumenti multimediali e ipertestuali che dissolverebbero alibi e ostacoli che impediscono oggi di trattare i documenti non scritti con l’attenzione e la cura che deve essere loro riservata.

L’utilizzo di quegli strumenti implicherebbe inoltre la creazione di prodotti diversi dall’articolo per una rivista o dal volume a stampa. Imporrebbe la comprensione della natura tecnica degli specifici documenti e soprattutto dei modi in cui essi si realizzano. Nel creare un prodotto multimediale si sperimenterebbe, molto probabilmente, un lavoro d’équipe: caratteristica oggi di tanto lavoro intellettuale anche nell’ambito delle discipline umanistiche ma meno diffusa nel campo storico. Infine, trattando con immagini, sequenze, montaggi, limiti di spazio e anche forse economici, si capirebbe meglio in cosa consistono le tecniche di “manipolazione” che caratterizzano la comunicazione contemporanea.

Si otterrebbero forse per questa via anche migliori strumenti di intervento e di controllo sul lavoro altrui, maggiore capacità di intervenire e di contare quando ci si trova coinvolti, fuori dall’accademia, nella produzione di prodotti destinati a un ampio pubblico, in qualità di autore o più spesso di “consulente storico”. In molti casi studiosi di altissimo valore si sono trovati come disarmati, in una frustante e per nulla gratificante cooperazione con altri “tecnici” professionisti di scarsa o nessuna competenza storiografica.

Una più diffusa sensibilità in particolare per i documenti audiovisivi potrebbe infine portare la comunità degli storici nel suo complesso a essere più attenta, più severa, più partecipe, meno tollerante rispetto alla produzione della comunicazione di storia diffusa attraverso i mass media.

¹⁸ Scrive Roger Silverstone: “Il mio passato personale, non meno di quello nazionale, è legato alle immagini e ai suoni di un passato mediato. La nostalgia che provo per un’altra epoca (un’altra epoca per me) si costruisce attraverso i ricordi di programmi e pubblicità visti o ascoltati nell’infanzia. Questo è parte del materiale grezzo che consente di condividere quel passato con altri, una reciproca affermazione di identità di classe e culturale”, in *Perché studiare i media?*..., cit., p. 199.

Gli effetti positivi per gli storici di professione, a partire dalla maggiore attenzione e dal maggiore utilizzo dei documenti non scritti per la ricerca storica, non si esauriscono però nell'“addestramento” per meglio intervenire sul “mercato della comunicazione di storia” e lì esercitare il controllo.

Accostarsi a quei documenti con la stessa intensità riservata a quelli scritti può infatti suscitare nuove domande di storia, nuove riflessioni, nuove chiavi interpretative rispetto al nostro passato: una “rivoluzione del controllo”, dunque, non solo nell'ambito della divulgazione, ma più direttamente nei confronti delle “fonti”, e cioè dei documenti, dei “prodotti” e dei “manufatti” (sia pure immateriali) attraverso cui avere accesso al passato.

Forse cambierebbe anche il linguaggio e verrebbero contemplati nuovi punti di vista.

Faccio qualche esempio fra i più banali. Rispetto ai documenti audiovisivi utilizzati come “fonti”, come si applica il concetto di “edito” o “inedito”? Inedito è lo spezzone di pellicola non montato nella versione finale del documento resa a suo tempo pubblica? Oppure è un documento visto a suo tempo anche da migliaia o milioni di persone e poi dimenticato, ed è “inedito” rispetto alla riflessione storiografica? Lo stesso può dirsi per un manifesto affisso un tempo sui muri della città, e dunque alla vista di tutti, la cui copia è stata ritrovata fortunatamente? E cosa si intende dire quando si esalta l' “integrità” di una “fonte”? Si tratta per caso del “girato”, e cioè di quanto è stato ripreso dalla macchina da ripresa, con il suo sonoro d'ambiente originale, privo dei “tagli” effettuati per “montare” il prodotto finale? O della copia restaurata della “versione lunga”, senza i “tagli” imposti dalla censura o dal produttore? O invece si fa riferimento proprio alla versione resa pubblica a suo tempo e vista da un ampio pubblico e poi, in altre temperie culturali, successivamente “censurata”?

I casi sopra elencati indicano in realtà documenti diversi indagabili dallo storico a partire da domande diverse. Non c'è, in altre parole, una gerarchia fra queste “fonti” rispetto alla maggiore “autenticità” e “originalità”. Probabilmente, come è già stato autorevolmente suggerito, sarebbe proficuo espungere dal vocabolario degli storici la parola stessa di “fonte”. Per quanto infatti la riflessione sulle fonti e sulla loro costruzione possa essere ormai condivisa anche dagli studenti delle scuole medie, la metafora continua ad agire in qualche strato della coscienza evocando l'idea di una specie di sorgente da cui sgorgerebbe il documento originale e puro, prima dei successivi manipolatori trattamenti¹⁹. Molta resistenza da parte di certa storiografia nel considerare i documenti audiovisivi credo sia motivata proprio dal timore (o dal rifiuto) di avere a che fare con prodotti frutto di “manipolazioni” attuate attraverso tecniche e procedure di cui non si ha controllo

¹⁹ P. Burke in *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini* (Carocci, Roma, 2002, p. 15) suggerisce l'abbandono della metafora della “fonte” per adottare al suo posto quella di “tracce”, come già aveva proposto l'olandese G. Renier.

né intuizione. Da qui l'entusiasmo, a volte, per "l'inedito", lo spezzone di pellicola che nessuna platea ha mai visto, dimenticato in qualche magazzino e conservato in qualche cineteca, a cui si assegna di per sé un più alto valore documentario rispetto al corrispondente prodotto finito, che magari ha fornito immagini per gli "occhi della mente" di una generazione.

Il montaggio è elemento costitutivo del linguaggio cinematografico e dunque di un documento audiovisivo, la "manipolazione" dei vari elementi (contributi visivi, sonori etc.) non può dunque che essere termine neutro. Altra cosa è capire le scelte di montaggio e di narrazione compiute dall'autore, coadiuvato da una équipe più o meno complessa di altri professionisti e tecnici, a partire dalle sue intenzioni e da quelle dell'eventuale committente, dagli obiettivi che si intendevano raggiungere, dai limiti economici entro cui operare le scelte anche di ordine tecnico, dalle pressioni e sollecitazioni derivate dal contesto sociopolitico, dalle censure o dai rischi di censura etc.

Insomma, leggere un documento audiovisivo (documentario o *fiction* che sia) è operazione complessa che può iniziare ma certo non esaurirsi nell'analisi degli elementi presenti nel documento stesso, né è sufficiente giungere alla ricostruzione della sua elaborazione e realizzazione. Una parte importante di quella storia è infatti successiva all'edizione e pubblicazione e riguarda l'accoglienza e il "consumo" da parte dei destinatari finali.

L'analisi critica dei documenti scritti, e cioè delle cosiddette fonti tradizionali, implica forse procedimenti tanto diversi? La "costruzione della fonte" non è forse un altro modo per parlare di "manipolazione"? Non si potrebbe, forse con maggiore efficacia didattica, partire proprio dall'analisi dei documenti audiovisivi per addestrare a quell'esercizio più generale di analisi critica dei documenti, considerando anche il fatto che per gli studenti la comunicazione audiovisiva è la più abituale e che tra l'altro, a volte, i giovani sono anche più consapevoli delle "tecniche" in uso rispetto alla media degli insegnanti? E non meriterebbe qualche attenzione specifica la definizione di "civiltà delle immagini" con cui spesso si indica la nostra contemporaneità?

Strumenti multimediali e ipertestuali, che consentono la citazione contestuale di documenti scritti, audiovisivi, visivi e sonori, possono per tutto ciò essere utilizzati proficuamente, ma non devono esservi equivoci sul fatto che non si tratta di prodotti e strumenti di rapido consumo, buoni per "alleggerire" la routine della didattica, ma esattamente dell'opposto.

Molte delle considerazioni a cui ho fatto fin qui riferimento nascono dalla personale esperienza nell'ideazione e realizzazione di prodotti multimediali di storia attraverso una piccola impresa che è presente sul mercato dalla metà degli anni Ottanta: Cliomedia Officina.

Spero sia perdonato se di seguito citerò alcuni di quei prodotti sia in relazione allo sfruttamento delle potenzialità offerte da multimedialità e ipertestualità per la comunicazione di storia, sia soprattutto per attrarre l'attenzione sui problemi della produzione, su alcune questioni che non sono

solo di linguaggio, sul peso di alcuni vincoli e limiti che dovrebbero essere superati per poter dare qualche chance a quella “rivoluzione del controllo” di cui prima si è detto.

4. L'autorialità e la fiducia, i diritti cinematografici, i nuovi archivi di “fonti locali” e i problemi della distribuzione.

Il cd-rom *La mafia. 150 anni di storia e storie*, prodotto nel 1998 con un finanziamento del Comune di Palermo (allora sindaco Leoluca Orlando) e della Regione Toscana, ha ottenuto lusinghieri riconoscimenti in sede nazionale e internazionale²⁰. Paolo Pezzino, in qualità di direttore scientifico, ha predisposto parte dei testi ma ha anche reso disponibile un'importante e rilevante selezione di documenti frutto di ricerche d'archivio compiute nel corso di molti anni. Per la realizzazione dell'opera, che ha avuto anche una versione inglese, sono stati impiegati circa due anni di lavoro di una ristretta équipe redazionale e informatica. Rispetto alle quantità, il cd-rom contiene centinaia di cartelle originali sulla storia della mafia elaborate da Paolo Pezzino per il percorso “Conoscere”, più di 2000 pagine di documenti d'archivio, sessanta interventi testuali e in video di autori diversi, fra cui storici, magistrati, economisti, giornalisti, testimoni e protagonisti della lotta contro la mafia, confluiti nel percorso “Interpretare”²¹, un saggio per il percorso “Cinema” a cura del critico cinematografico Alberto Crespi, un'antologia audiovisiva cinematografica e documentaria di 30 minuti, un'ampia filmografia ragionata, un saggio di

²⁰ L'opera ha vinto il 1° premio per il miglior cd-rom di contenuto educativo nel concorso nazionale ANEE-Politecnico di Milano edizione 1998; ha ricevuto una menzione speciale alla Fiera del libro di Francoforte nell'ambito dell'Europrix 1998; è stata finalista nel concorso Möbius - Città di Lugano nel 1999.

²¹ Gli autori dei temi del percorso “Interpretare” sono stati, in ordine alfabetico: Piera Amendola, *Poteri occulti*; Giuseppe Ayala, *Maxiprocesso*; Francesco Barbagallo, *Camorra*; Giuseppe Barone, *Modernizzazione*; Orazio Barrese, *La strage dei Ciaculli*; Giovanni Bianconi, *Il caso Moro*; Attilio Bolzoni, *Invisibilità*; Rita Borsellino, *Impegno*; Orazio Cancila, *Palermo*; Antonino Caponnetto, *Il Pool*; Bruno Carbone, *"L'Ora"*; Giancarlo Caselli, *Giustizia*; Raimondo Catanzaro, *Impresa*; Nicola Cattedra, *Dalla Chiesa*; Augusto Cavadi, *Pedagogia*; Felice Cavallaro, *Testimoniare*; Franco Cazzola, *Legalità*; Mario Centorrino, *Economia*; Marta Cimino, *Lenzuoli - il comitato*; Luigi Ciotti, *Giovani*; Antonino Criscione, *Scuola*; Nando Dalla Chiesa, *Nord*; Ottaviano Del Turco, *Commissione Parlamentare Antimafia*; Antonio Di Grado, *Sciascia*; DIA (a cura di) *DIA*; Giuseppe Di Lello, *Magistrati*; Maria Falcone, *Eredità*; Nino Fasullo, *Chiesa*; Claudio Fava, *Giuseppe Fava*; Giovanna Fiume, *Onore*; Vincino Gallo, *Satira*; Diego Gambetta, *Protezione*; Giuseppe Giarrizzo, *Autonomia siciliana*; Tano Grasso, *Imprenditori contro*; Enzo Guarnera, *Amicizia*; Antonio Ingròia, *Carcere*; Francesco La Licata, *Falcone e Borsellino*; Salvatore Lupo, *Omertà*; Carlo A. Madrignani, *Romanzi*; Simona Mafai, *Donne contro la mafia*; Gianfranco Manfredi, *Ndrangheta*; Rosario Mangiameli, *Stereotipo*; Alfio Mastropaolo, *Politica*; Beatrice Monroy, *Santa Rosalia*; Donata M. Natoli, *Minori*; Franco Nicastro, *Portella della Ginestra*; Leoluca Orlando, *Istituzioni*; Letizia Paoli, *Droga-traffici*; Teresa Principato, *Donne e pregiudizio*; Graziella Priulla, *L'informazione*; Anna Puglisi, *Madri e figli*; Antonino Recupero, *Violenza*; Francesco Renda, *Lotte contadine*; Giuliana Saladino, *Lenzuoli - il simbolo*; Umberto Santino, *Definizioni*; Sergio Scamuzzi, *Illegalità*; Cosimo Scordato, *Peccato*; Renate Siebert, *Donne di mafia*; Alessandro Silj, *Corruzione*; Francesco M. Stabile, *Clero*; Nicola Tranfaglia, *Massoneria*; Vincenzo Vasile, *Lima*; PierLuigi Vigna, *Stragi*; Luciano Violante, *Convenienza*. Nell'edizione in lingua inglese: Alan Block, *(The) Development of Organized Crime in the United States*; Rinaldo Bontempi e Laura D'Arrigo, *European Institution and the fight against organized crime*; J. M. Bouisson Yakuza; E. Bruti Liberati, *Judicial Cooperation*; Letizia Paoli, *(The) Drug Trade Organized Crime in Germany*; Alberto Perduca, *Fraud*; Lorenzo Salazar, *Europol*; Ernesto U. Savona, *Globalization and Transnational*; Federico Varese, *(The) Russian Mafia*; Kelly Velasquez, *(The) Latin American Mafia*; Yiu-Kong Chu *Chinese Triadsienza*.

Massimo Onofri, per il percorso “Letteratura”, un’antologia di brani letterari tratti da una settantina di opere, più di 300 fotografie selezionate dalla nota fotografa palermitana Letizia Battaglia. E ancora una quasi esaustiva bibliografia, sempre a cura di Paolo Pezzino, di migliaia di titoli ordinati secondo chiari criteri di consultazione.

La potenzialità del cd-rom come grande contenitore di testi, immagini fisse e in movimento, documenti sonori è stata dunque pienamente sfruttata e la presenza di un efficace motore di ricerca fa sì che la grande massa di informazioni possa essere interrogata come una banca dati. L’ipertestualità, attraverso la scelta accurata di *link*, consente di percorrere in modo trasversale i vari percorsi. L’architettura che ordina questa grande quantità di informazioni è intuitiva e permette livelli di approfondimenti diversi. Fra i destinatari finali, a cui si è pensato al momento della progettazione, vi sono studenti e ricercatori, insegnanti impegnati nei laboratori di storia, cittadini attivi nei movimenti pacifisti, oltre a biblioteche, centri di documentazione, istituti di cultura italiana all’estero.

A chi spetta rivendicare l’autorialità di un’opera che ha visto il coinvolgimento di così tanti autori? Chi scrive (ideazione e coordinamento generale) e Paolo Pezzino (direzione scientifica) si sono assunti la “responsabilità” complessiva dell’impresa; ma oltre agli altri autori dei testi, non si deve forse riconoscere autorialità anche a quei redattori che hanno scelto pagina per pagina i *link*, ovvero quei rinvii da un testo a un altro, da un percorso a un altro, finendo per creare “nuovi testi”, come recita la letteratura in tema di ipertestualità? Quel certo tipo di redattore, per operare efficacemente, deve possedere competenze rispetto ai contenuti, ma anche, per eliminare passaggi che possono sempre essere occasione di fastidiosi errori, deve avere le necessarie competenze informatiche²². In un’opera così complessa, inoltre, le decine di studiosi e i professionisti invitati a collaborare in qualità di autori di interventi e saggi non avevano nei fatti alcun controllo sul prodotto finale, e quindi su quei rinvii che associavano il proprio testo ad altri materiali (documenti e testi) presenti nell’opera. Se tutto è andato a buon fine ciò è stato grazie alla “fiducia” di cui godevano i responsabili del progetto e l’équipe nel suo complesso, nonché i promotori istituzionali dell’iniziativa.

Due i limiti più significativi incontrati nella realizzazione di quest’impresa, che è stata gratificante e anche, in alcuni momenti, esaltante: gli insuperabili problemi di *copyright* per quanto riguarda i diritti sulle opere cinematografiche e la non soluzione dei problemi di distribuzione.

Solo per un numero esiguo di brani cinematografici è stato infatti possibile ottenere delle liberatorie che ne hanno consentito l’utilizzo. In tutti gli altri casi si è dovuto rinunciare, non perché

²² Mi è d’obbligo ricordare per la preziosa collaborazione Graziella Testaceni e Andrea Fava.

non si intendessero pagare i diritti di *copyright* entro una cifra ragionevole, ma per la difficoltà, nonostante le molte energie impiegate, di individuare gli interlocutori con cui potere avviare sicure trattative. Non esiste in campo cinematografico alcun diritto di citazione o di antologia, neanche per scopi didattici, a cui potersi con certezza appellare né esistono ancora consuetudini radicate, come accade nell'editoria a stampa.

Per quanto riguarda la documentazione audiovisiva, è stata invece positiva la scoperta degli archivi delle emittenti di televisioni locali, che dovremmo forse cominciare a considerare come nuovi archivi per "fonti locali". Non si tratta di strutture organizzate per la consultazione pubblica ma esclusivamente per uso interno; se si prevedono usi "esterni" all'azienda è per la vendita o scambio di documenti audiovisivi con altre emittenti. Conservano non solo, con maggiore o minore sistematicità, i programmi trasmessi ma soprattutto anche del buon "girato", ovvero quelle riprese che si pensano possano tornare utili anche per montaggi di prodotti successivi.

Il cd-rom in versione italiana è stato distribuito con il quotidiano "La Repubblica" (ne sono state vendute diverse decine di migliaia di copie) mentre la versione inglese è stata distribuita e presentata a una platea internazionale di specialisti in tema di educazione alla legalità in occasione del convegno mondiale "Civitas", svoltosi a Palermo nel giugno del 1999. Due momenti di comunicazione senz'altro straordinari, quindi, ma dopo il cd-rom ha come smesso di esistere, giacché non era un prodotto commerciale e le istituzioni promotrici non hanno attuato piani di distribuzione. A ciò si aggiunga la fine della giunta Orlando e quindi la scomparsa di ogni interesse da parte della principale istituzione promotrice²³.

5. I costi e i rischi nel produrre, l'uso dei pdf, la ricerca nella fabbrica di immagini del LUCE e le scoperte impreviste; qualche problema di standard.

I quattro cd-rom di *Mussolini di Renzo De Felice* sono stati realizzati per iniziativa di Einaudi, la casa editrice che ha pubblicato la monumentale biografia di Mussolini di Renzo De Felice, insieme ad Arnoldo Mondadori Editore, in accordo con il settimanale "Panorama", che ha venduto in edicola la prima edizione dei cd-rom allegandola alla rivista. La seconda edizione, insieme all'*Autobiografia del fascismo* di De Felice, confezionata in cofanetto, è invece stata distribuita in libreria da Einaudi ed è quindi ancora in commercio.

I costi per la produzione di cd-rom con caratteristiche simili al *Mussolini di De Felice* sono molto alti e forse solo attraverso la distribuzione in edicola e alle alte vendite l'iniziativa da un punto di vista economico può sperare di concludersi in attivo. Occorre infatti calcolare oltre ai costi

consulenziali, di ideazione, progettazione e redazione, e oltre a quelli di digitalizzazione (nel caso in cui i testi non abbiano un'originaria versione digitale) e più complessivamente ai costi di realizzazione informatica, anche gli onerosi pagamenti dei diritti dei documenti audiovisivi e fotografici (in questo caso di quelli conservati presso l'Archivio storico dell'Istituto Luce). Per la distribuzione in edicola non si può prescindere poi da una massiccia campagna pubblicitaria, il cui costo normalmente supera la somma delle altre voci in uscita. A ciò infine si aggiungono i costi di riproduzione, di resa e infine anche (purtroppo) di distruzione delle copie invendute.

Credo che la decisione di Einaudi di intraprendere una tale impresa a rischio, insieme ad altre in quel periodo, fosse derivata anche dall'ipotesi che convenisse attrezzarsi in vista dell'espansione del mercato dell'*e-book*, e cioè della distribuzione e vendita dei libri attraverso la rete Internet, e che dunque occorresse trovare modo di affrontare via via i costi di digitalizzazione del patrimonio editoriale posseduto, che in tal modo avrebbe avuto come una seconda vita. La produzione di cd-rom credo dunque fosse stata pensata come un modo per abbattere quei costi attraverso la creazione di altri prodotti in partecipazione con altri soggetti economici, quali appunto le testate giornalistiche.

Per il *Mussolini di Renzo De Felice* la casa editrice ha coinvolto Giovanni Sabatucci, come consulente scientifico, e chi scrive, con il mandato di ideare e realizzare, attraverso Cliomedia Officina, un "nuovo prodotto" a partire dall'opera defelicianiana.

L'incarico presentava, com'è facile intuire, rischi e problemi molteplici. Prima di tutto, come trattare un'opera così complessa da molti punti di vista (otto tomi, per un totale di 7000 pagine, certo non pensate per essere lette sullo schermo di un computer), in assenza dell'autore, con cui potere magari "negoziare" aspetti di forma e di organizzazione dei contenuti? Come dar conto del dibattito storiografico, che così profondamente ha diviso la comunità degli storici proprio a partire dall'opera di De Felice? In che modo usare l'ipertestualità evitando qualsiasi rischio di arbitraria manipolazione del testo? Ed era legittimo fare uso di documenti audiovisivi e sonori, e cioè utilizzare un tipo di "fonte" totalmente o quasi ignorata da De Felice, che pure aveva consultato così minuziosamente tanti archivi?

Ecco, a grandi linee, le soluzioni proposte, discusse con l'editore e quindi adottate.

Sei i percorsi principali in cui articolare ciascuno dei quattro cd-rom.

I primi due percorsi danno accesso al testo integrale della monumentale biografia di Mussolini (due tomi per ogni cd-rom, per consentire la "serialità" di almeno quattro "uscite", vantaggiosa da un punto di vista commerciale). Rispetto al testo a stampa, per agevolare la lettura dei singoli capitoli, sempre particolarmente lunghi, e per favorire una più agevole ricerca dei temi e

²³ Cliomedia Officina continua tutt'oggi a ricevere richieste della versione inglese da parte di studiosi, giornalisti,

delle questioni affrontate dall'autore, è stata aggiunta una nuova paragrafazione. I titoli dei paragrafi, graficamente nettamente distinti dai titoli dei capitoli assegnati dall'autore, e la suddivisione del testo sono stati elaborati da una redazione composta da ricercatori e giovani studiosi (dottorati e dottorandi in storia contemporanea)²⁴ le cui scelte sono state sottoposte al vaglio del consulente scientifico Giovanni Sabatucci. Rinvii ad altri percorsi e ad altre parti dei volumi sono collocati fuori dal testo di De Felice. Nessun *link*, in altre parole, è direttamente collegato al testo, neanche per rinviare al "Glossario" (centinaia di voci), alle "Biografie" (310 per l'esattezza) o alla "Cronologia": tutti strumenti a cura della redazione, sempre disponibili nella barra di navigazione dell'interfaccia grafica, pensati per agevolare la lettura del testo e la comprensione dei fatti di cui si parla. Su tutti i testi è attiva la funzione di ricerca.

Al dibattito suscitato dall'opera di De Felice è stato dedicato un altro dei percorsi. In ognuno dei cd-rom viene ospitata, introdotta da una nota a cura di Paolo Soddu, un'"Antologia critica", relativa alla pubblicazione dei tomi di cui in ciascun cd-rom sono riprodotti i testi. E' stato scelto di riprodurre alcune centinaia di articoli (recensioni e interventi comparsi su riviste e quotidiani, fra quelli conservati presso l'Archivio Einaudi e selezionati a suo tempo dall'"Eco della stampa") in formato pdf, intendendo così non solo rispettare l'integrità del testo ma anche restituire quante più informazioni possibili ricavabili dalla riproduzione del documento, il ritaglio di giornale anche se a volte danneggiato o ingiallito, con i suoi titoli, i suoi caratteri, la sua impaginazione. L'accoglienza dei volumi di De Felice ha avuto toni molto diversi, dall'edizione del primo fino alla pubblicazione postuma dell'ultimo tomo. I documenti consultabili in questo percorso sono un contributo utile alla ricostruzione di quel dibattito che si svolse significativamente fuori dall'ambito accademico, su quotidiani e settimanali destinati a lettori non specialistici e solo dopo sulle pagine delle riviste storiche.

Nel percorso "Cineteca" sono raccolti documenti audiovisivi estratti da cinegiornali, documentari, film di fiction prodotti e/o conservati presso l'Archivio storico dell'Istituto Luce. Il Luce può considerarsi la fabbrica dell'immagine del "duce" e del racconto delle sue imprese. Come Luigi XIV che, oltre ai media tradizionali (pittura, scultura, arazzi), utilizzò gli allora nuovi mezzi di comunicazione derivati dall'invenzione della stampa (incisioni, xilografie, acqueforti, *pamphlet* e gazzette)²⁵, Mussolini operò attivamente per la propria "visibilità" e per la costruzione della propria immagine, oltre che di quella del regime, servendosi di tutte le tecnologie di comunicazione allora

istituti di ricerca e università di tutto il mondo.

²⁴ Hanno collaborato nella redazione (in ordine alfabetico): Giulia Beltrametti, Enrica Bricchetto, Leonardo Casalino, Helga Dittrich, Gianpaolo Fissore, Fulvio Gambotto, Vincenzo Pinto, Paolo Soddu. E anche: Gianluigi Gatti, Stefano Musso, Marco Scavino, Giovanni Villari.

²⁵ Cfr. P. Burke, *La fabbrica di Re Sole*, Il Saggiatore, Milano, 1993.

disponibili: il cinema, la fotografia, la radio, la registrazione discografica, i manifesti, i murales, oltre alla più tradizionale stampa di giornali, libri, opuscoli etc.

La scelta dei documenti riprodotti nel cd-rom (complessivamente una cinquantina di sequenze per un totale di circa due ore) non ha privilegiato documenti “inediti” (nel senso di mai proiettati in sala), al contrario in molti casi sono stati selezionati brani tratti dai grandi documentari prodotti durante il ventennio e dalle più celebri fiction oltre che dai tanti servizi dei cinegiornali. Ciò vuol dire che si presume che quelle sequenze, comunque niente affatto scontate per gli spettatori attuali, siano state viste da una platea di milioni di persone nelle affollate sale cinematografiche delle città e degli sperduti paesi. Né si sono privilegiate le inquadrature del “duce” in quelle pose e in quelle smorfie che ai nostri occhi sono solo ridicole²⁶. Oggi non abbiamo infatti bisogno (o almeno così mi auguro) di esorcizzare, con la messa in ridicolo, le immagini del dittatore fascista temendo che quelle visioni possano suscitare fascino o stimolare forme di pericolosa e incontrollata nostalgia. Ritengo, al contrario, che debbano essere mostrate e studiate le immagini di Hitler osannato dalla folla nelle splendide riprese del *Trionfo della volontà* della Riefenstahl, come anche le immagini che resero “familiare” il personaggio di Mussolini, come oggi sono familiari quelle di alcune amate star dello spettacolo e dello sport. Fu infatti soprattutto attraverso quelle immagini che gli entusiasti ammiratori, come anche chi sostenitore non era, potevano pensare di “conoscere” il “duce” come mai era accaduto in precedenza per nessun personaggio, politico o dello spettacolo che fosse. Di Mussolini si conoscevano le espressioni del volto, gli atteggiamenti, l’andatura, il timbro della voce, le intonazioni; il suo corpo più volte fu mostrato a torso nudo; familiari erano anche alcuni aspetti della vita privata: la moglie, ma ancor più i figli di tutte le età nonché le tombe dei genitori, la madre Rosa e il padre fabbro socialista, meta di pellegrinaggi già quasi all’indomani della marcia su Roma. E poi Mussolini operaio con il piccone in mano, contadino nell’aia, aviatore, cavaliere, in frac, in camicia nera, in abito bianco, in uniforme militare... Quelle immagini per la ricerca storiografica sono probabilmente la principale documentazione per capire in cosa consistesse e di quali visioni ed elementi si nutrisse quel “culto della personalità”, che si tradusse in narrazioni ripetute e condivise, in “sentimenti” diffusi, in opinioni sulla figura di Mussolini tanto profondamente assimilate, scolpite in nitide e concrete immagini, da perdurare nel tempo, non certo nel discorso pubblico ma in tanti lessici domestici.

²⁶ A proposito dei comizi di Mussolini, delle lunghe pause durante le quali si dondolava con le mani ai fianchi e gonfiava il petto da primate maschio, Giovanni Contini ha fatto notare che Mussolini aveva appreso l’arte dei comizi ben prima dello scoppio della prima guerra mondiale, in un’epoca dunque precedente a quella dell’introduzione degli altoparlanti, quando lunghe pause dovevano essere necessarie per consentire il passaparola dalle prime fino alle ultime file. Cfr. Giovanni Contini, *Comizi*, in M. Ridolfi (a cura di), *I linguaggi della politica nel 900. Propaganda e comunicazione di massa nella storia delle campagne elettorali*, Atti del convegno di Viterbo 3-5 aprile 2001, in corso di stampa.

L'attualità di regime nelle immagini del Luce è prevalentemente raccontata, oltre che attraverso inaugurazioni di grandi cantieri ed edifici pubblici²⁷, soprattutto attraverso anniversari e celebrazioni, in una ripetizione ossessiva di comizi, sfilate, saggi ginnici, manifestazioni di masse alla presenza di Mussolini, o anche in sua ostentata assenza, come nel caso del documentario sull'adunata nazionale per l'annuncio della dichiarazione di guerra all'Etiopia²⁸. L'immagine, ripetuta con qualche variante, era dunque quella di un popolo unito, serio e allo stesso tempo contento, con un'anima e una volontà sola (incarnata dal capo verso cui tutti volgono lo sguardo), che marciava compatto, ordinato per genere, età e collocazione nell'organizzazione del partito: l'*oggettivizzazione* di un'idea dunque, la messa in scena di elementi dell'ideologia totalitaria, tradotti in immagini concrete (riproposte, attraverso i documentari e i cinegiornali del Luce, al centro come nella periferia del paese) costitutive per tanti di quelle rappresentazioni collettive (categorie del pensiero, per dirla con Durkheim, e non prodotti della mente individuale) attraverso cui il mondo veniva letto e interpretato.

A un film come *Camicia nera*, per finire con le esemplificazioni dei documenti raccolti nel percorso "Cineteca", è invece spettato il compito di fornire quelle immagini e quelle idee per la costruzione del racconto del "noi": la storia degli italiani in era fascista²⁹. La sequenza scelta per il cd-rom è stata occasione di una scoperta di cui chi scrive ammette di essere stata consapevole solo dopo la distribuzione in edicola. L'episodio narrato è quello del soldato italiano che, ritornato finalmente in patria dopo una lunga degenza in un ospedale straniero, chiede nella notte asilo a una famiglia di contadini. Muggiti strazianti giungono dalle stalle e alla domanda di perché mai le

²⁷ Per Silvio Lanaro delle immagini propagandistiche che il regime forniva di sé la più credibile era quella del grande cantiere; cfr. S. Lanaro, *Un secolo nazionalista senza linguaggio nazionale. Il caso del fascismo in Italia*, in Aa.Vv., *Novecento, un secolo innominabile*, Marsilio, Venezia, 1998, pp.107-146.

²⁸ Cfr. *Adunata! Ottobre XIII mentre l'ora solenne sta per scoccare nella storia della patria, venti milioni di italiani ascoltano la parola del duce*, "Giornale Luce", 8 ottobre 1935. Non tutte le immagini del documentario sono frutto delle riprese nella circostanza indicata. Ciò che è significativo è che l'idea dell'"adunata generale" di tutto il popolo italiano, all'origine della manifestazione di massa, si esplicita proprio nel documento cinematografico. L'Italia, con le sue tante piazze gremite, sembra essere un'unica piazza dove era convenuta la popolazione del paese; il discorso di Mussolini alla radio, trasmesso attraverso gli altoparlanti, è ascoltato contemporaneamente dalle folle, senza distinzioni di luoghi, come anche di genere e d'età. Infine, anche i convenuti a piazza Venezia vivevano la stessa esperienza: le immagini mostrano infatti come tutti convergessero lo sguardo verso la finestra chiusa del celebre balcone, dietro la quale si presumeva che Mussolini stesse parlando al microfono della radio. Questa sequenza è stata selezionata per la sezione video del VII cd-rom de *La storia d'Italia Einaudi*, diretta da Corrado Vivanti.

²⁹ *Camicia nera* è il film programmato dall'Istituto Luce per celebrare il primo decennale della marcia su Roma; per i ritardi nella produzione la prima proiezione ufficiale, avvenuta contemporaneamente in tutti i capoluoghi di provincia e nelle principali capitali europee, si svolse il 23 marzo del 1933. Sceneggiatore e regista fu il poliedrico Giovacchino Forzano, librettista di importanti opere di Puccini, amico di D'Annunzio, fedele esecutore delle direttive di Mussolini in campo artistico e allo stesso [tempo?] consigliere del "duce" scrittore di teatro. Forzano fu anche regista lirico e teatrale, giornalista, autore di commedie e racconti, imprenditore nel settore cinematografico: per sua iniziativa, fra Pisa e Livorno, con finanziamenti Fiat, furono costruiti nel 1934, primi in Italia, gli stabilimenti cinematografici Pisorno. *Camicia nera* narra in forma di epopea la storia dell'Italia e del fascismo dal 1914 al 1932. L'opera è divisa in tre parti: nella prima, ambientata soprattutto nelle paludi pontine, furono impiegati in qualità di attori-protagonisti dei contadini maremmani; la seconda documenta le opere del regime; la terza celebra la "rinascita" delle antiche paludi con

vacche non fossero state munte, tutti i membri della famiglia, dal nonno ai nipotini, mostrano costernati il palmo delle mani marchiate dal simbolo della falce e martello: i socialisti così avevano ordinato.... Nella scena successiva segue la rissa fra i “rossi”, nel frattempo sopraggiunti, e gli squadristi, intervenuti a difendere il reduce umiliato, con la vittoria dei secondi sui primi. Questo episodio, tratto dalla videocassetta commercializzata dal Luce (realizzata da un riversamento dalla versione originale restaurata) risultava inesistente, perché tagliato, nella versione che normalmente veniva data in consultazione nelle sale dell’Archivio dell’Istituto Luce³⁰. Secondo le ipotesi suggerite dal personale archivistico, quel taglio nella copia data in visione ai visitatori risalirebbe agli anni sessanta. Come mai, se ciò risultasse confermato, fu presa questa decisione e chi la prese? Si tratta in effetti di una forma di censura su un documento che sarebbe dovuto ormai appartenere solo alla storia. Ma se ciò è veramente accaduto, vuol dire che negli anni sessanta a quelle immagini in particolare si attribuiva ancora un alto potenziale propagandistico, che quei muggiti, in un’Italia ancora per larga parte contadina, avessero potere evocativo e “persuasivo”? Quella possibilità, giudicata probabilmente pericolosa per il sentire democratico, è forse con più difficoltà percepita da noi, spettatori degli anni duemila, con scarsa o nessuna esperienza, né diretta né indiretta, di stalle e vacche da mungere? Insomma quella sequenza, è una “fonte” di domande rispetto al tempo in cui quel documento è stato prodotto e visto per la prima volta, rispetto a quando è stato manipolato, se è stato manipolato come sembrerebbe, e rispetto alla percezione di oggi.

Infine, un caso personale di “lessico familiare”, sempre a proposito di *Camicia nera*, l’impresa cinematografica che prosciugò le casse del Luce ma che probabilmente contribuì alla creazione del “senso comune” dominante durante il fascismo o comunque, se non altro, degli stereotipi allora condivisi offre ampia documentazione³¹. Mio padre racconta che mia nonna, una pia donna della media borghesia di un piccolo paese siciliano³², nata alla fine dell’Ottocento, che non leggeva i giornali e che non era mai andata al cinema, era diventata una convinta sostenitrice del fascismo perché, così raccontava ai figli, “prima del fascismo i treni venivano fermati se a bordo viaggiava un prete”. Questa è in effetti la descrizione di un episodio emblematico di *Camicia nera*, la premessa a un assalto violento della squadra fascista in armi.

Quell’episodio (della cui verosimiglianza qui non si intende discutere) faceva parte del bagaglio propagandistico precedente alla realizzazione del film o piuttosto fu la pellicola di Forzano all’origine della sua diffusione? Ammetto, in assenza di ricerca, di non sapere dare una risposta a

l’inaugurazione di Littoria. La produzione, anche per gli alti costi sostenuti, fu accompagnata da polemiche che provocarono le dimissioni di alcuni dirigenti del Luce.

³⁰ Ho appreso ciò nel corso di una conversazione al telefono con Lorenzo Tiberi, direttore commerciale dell’Istituto Luce, che mi ha informato anche sulle ipotesi espresse dai dipendenti dell’Archivio.

³¹ Per senso comune si intende quell’insieme di certezze, quelle verità indiscusse, che ciascun componente di un gruppo condivide con i suoi simili; cfr P. Jedlowski, *Il sapere dell’esperienza*, Il Saggiatore, Milano, 1994.

riguardo. Forse però non è così importante stabilire la priorità. Sta di fatto che secondo la ricostruzione storica di *Camicia nera*, il colossale prodotto in occasione del decennale, il movimento fascista risulta sin dalle origini e senza ambiguità il paladino della religione e della Chiesa cattolica. In alcune sequenze, poi, la “marcia su Roma” sembra quasi l’esito dell’iniziativa di parrocchiani mobilitati dal loro parroco. Il racconto come sappiamo è poco veritiero, ma era lo stesso evidentemente condiviso da mia nonna e da chissà quanti uomini e donne del tempo.

Per il percorso dedicato alla fotografia, per il quale sono state selezionate, e organizzate in album tematici, complessivamente più di 1400 fotografie, custodite presso l’Archivio centrale dello Stato ma soprattutto, anche in questo caso, presso l’Archivio storico dell’Istituto Luce, valgono molte delle considerazioni dedicate ai documenti cinematografici. In molti casi, d’altra parte, le campagne fotografiche del Luce accompagnavano le riprese cinematografiche³³.

L’ultimo percorso, infine, è stato dedicato alle “fonti sonore”, ovvero a registrazioni audio di comizi, canzoni, dichiarazioni, declamazioni. Tutti i documenti citati (65 complessivamente) sono conservati presso la Discoteca di Stato, un’istituzione fondata anch’essa durante il ventennio fascista. Purtroppo attualmente la Discoteca è priva di strumenti idonei per la ricerca e l’interrogazione del ricco patrimonio archivistico³⁴.

Non ho qui inteso, ovviamente, descrivere i contenuti dei quattro cd-rom quanto darne solo un’idea. Ma come, a questo punto, può definirsi un prodotto di tal genere? E’ vero che una parte di esso è costituita dai testi degli otto tomi della biografia di Mussolini di Renzo De Felice, ma si tratta appunto solo di una parte del contenuto, né gli altri testi e documenti possono essere intesi come contributi per un’edizione critica dell’opera originale.

In effetti i quattro cd-rom sono un prodotto nuovo, altro dalla biografia di Mussolini di De Felice che pure contengono. L’operazione editoriale ha consentito, a partire dal richiamo dei nomi del biografo e del biografato, di creare un “nuovo prodotto” con nuovi testi e nuovi documenti resi consultabili grazie all’uso della multimedialità.

Questa novità non credo sia stata colta dalla stampa che ha dato notizia dell’iniziativa, positivamente o meno. I recensori in genere non sembrano avere neanche avuto in mano i cd-rom; la discussione è stata infatti esclusivamente concentrata sulla ripresa della “questione defeliciana” (ignorando il contributo documentario che poteva essere offerto dai materiali selezionati per l’antologia critica) e sulla (non felice) campagna di lancio dell’iniziativa (che non molto aveva a che fare con l’impostazione dei contenuti trattati nei cd).

³² Nel ragusano, dove particolarmente violento fu lo scontro fra socialisti e fascisti nel primo dopoguerra.

³³ Ha collaborato per la ricerca iconografica Luca Criscienti

³⁴ Ha collaborato per la ricerca presso la Discoteca di Stato Piero Cavallari

Infine, prescindendo dagli atteggiamenti di chi, in via pregiudiziale, ha ritenuto criminale riproporre, in qualsiasi forma, la ricerca di De Felice, non escludo però neanche che alcuni ostacoli alla percezione delle novità contenute siano più banalmente dipese dall'installazione del cd-rom, che qualche utente ha ritenuto complessa. Causa di ciò è stata la scelta di un software non standard per superare i limiti di quelli in uso, per garantire un'operatività sia su Mac che su Windows, un'altissima flessibilità rispetto a un uso intenso dell'ipertestualità, una notevole qualità nella risoluzione dei contributi audiovisivi e infine una meno onerosa migrazione dall'*off line* all'*on line* nel caso fosse stata successivamente assunta una tale decisione. Ma evidentemente ai vantaggi per molti utenti si sono accompagnati anche degli svantaggi per altri.

Da un punto di vista commerciale l'operazione è stata comunque un successo, e decine di migliaia sono stati i cd-rom venduti. Un lusinghiero riconoscimento è giunto poi dal Premio Möbius, città di Lugano che nel 2002 ha riconosciuto *Mussolini di Renzo De Felice* il miglior cd-rom prodotto in lingua italiana nella sezione arte e cultura.

6. Altre esperienze e altri archivi

Ai dieci cd-rom della *Storia d'Italia Einaudi*, opera diretta da Corrado Vivanti, realizzata da Scalagroup per Einaudi e distribuita in edicola da "Panorama" nel corso del 2002, ho collaborato solo per la cura della sezione video dei cd-rom da V a X. La ricerca è stata condotta questa volta oltre che presso l'Archivio dell'Istituto Luce anche presso la Rai di Roma. Di sicuro, comunque, non è per il limitatissimo contributo di chi scrive né per le altre sezioni minori che quell'iniziativa, non particolarmente fortunata sul piano commerciale, ha dello straordinario. Nei dieci cd-rom infatti non solo sono contenuti tutti i volumi della *Storia d'Italia Einaudi* ma anche i testi di una raffinata biblioteca di centinaia di volumi e saggi, in versione integrale, selezionati fra i più rilevanti (ma non sempre facilmente reperibili) della storia della cultura, del costume, dell'economia, della politica del nostro paese. Il motore di ricerca consente indagini *full-text* sull'intero cd-rom, e quindi su migliaia e migliaia di pagine.

Quanti insegnanti, ricercatori, docenti universitari, per i quali quell'opera può essere preziosa, hanno avuto modo di capire cosa contenessero quei dischetti venduti insieme al settimanale, rinforzato nella circostanza dall'offerta delle carte automobilistiche, e promossi da una campagna pubblicitaria fondata sull'immagine di Garibaldi e Vittorio Emanuele II che si danno la mano a cavallo dei loro destrieri?

Il padre di un mio amico, che di mestiere fa l'idraulico, attratto dalla campagna pubblicitaria, ha acquistato il primo cd-rom della serie e se ne è lamentato grandemente. La campagna pubblicitaria

era stata dunque di successo, era riuscita a colpire anche chi non aveva mai messo piedi in una libreria; peccato che la promozione riguardasse un prodotto destinato a un altro tipo di pubblico.

Il caso della *Storia d'Italia Einaudi* in cd-rom è dunque istruttivo da molti punti di vista. Le potenzialità offerte dal supporto informatico, come grande contenitore di testi, hanno sollecitato il sogno di poter avere a disposizione, poggiata su un angolo della propria scrivania, un'ideale "biblioteca degli italiani". Ma più un'operazione è costosa, più alta deve essere la previsione delle vendite necessarie per raggiungere il punto di pareggio. Segue una campagna pubblicitaria per un pubblico "di massa", che può anche essere efficace per un verso e sbagliata per un altro, giacché impedisce di raggiungere il pubblico interessato a un'opera del genere. Credo che questa sia stata l'ultima impresa di editoria multimediale prodotta da Einaudi. Peccato.

L'Italia al telefono. Società imprese tecnologie è infine il cd-rom che ho curato e realizzato, sempre attraverso Cliomedia Officina, per l'Archivio storico Telecom Italia. Alla data in cui scrivo (novembre 2003) non è stato ancora presentato al pubblico e non è dunque corretto anticiparne in questa sede i contenuti. Si tratta, comunque, di un'opera del tutto originale per quanto riguarda i testi dei percorsi mentre i documenti riprodotti (testuali, iconografici, audiovisivi) provengono, con poche eccezioni, dall'Archivio storico Telecom Italia. Spero che l'iniziativa sia di successo anche per stimolare nuove forme di comunicazione e valorizzazione a vantaggio di archivi e centri di documentazione, che spesso rischiano oggi la sopravvivenza tanto in ambito pubblico quanto nel settore privato.

7. Quasi un appello: eliminare ostacoli e creare occasioni.

Anche alla luce dell'esperienza, credo che la multimedialità possa essere oggi una risorsa vera per la ricerca storica (se si condivide l'idea che i documenti visivi e sonori devono essere considerati con lo stesso impegno e professionalità richiesti per l'analisi dei documenti scritti) solo se si superano alcuni seri ostacoli e si creano alcune delle condizioni che così sintetizzo:

1) Devono essere trovate soluzioni al problema del *copyright* dei documenti audiovisivi: non si può fare ricerca storica senza avere la possibilità di citare i documenti di riferimento o, se si preferisce, "le fonti". Il *copyright* deve essere difeso, ma bisogna salvaguardare anche i diritti della ricerca, della trasmissione di conoscenze e dell'educazione.

Negli Stati Uniti, per esempio, dove vige una legge severissima per chi viola il diritto di *copyright*, tutti gli audiovisivi prodotti con finanziamento governativo o pubblico dopo 12 anni sono di pubblico dominio.

Perché non aprire una "questione" nei confronti dell'Archivio storico dell'Istituto Luce e della Rai per avere accesso ai documenti custoditi, sia pure limitatamente agli scopi educativi?

- 2) Le università devono fare spazio, anche in termini economici e di risorse umane, alla produzione multimediale di qualità (il “saggio multimediale” o il prodotto per la scuola) in cui poter sperimentare quella libertà di ricerca e di riflessione (anche in termini di tempo non risicato) che il mercato non consente.

Possono forse essere assunti modelli di addestramento da altre discipline. A Stanford, per esempio, gli studenti di medicina fanno esperienze virtuali di operazioni chirurgiche utilizzando le cosiddette “interfacce aptiche” e allo scopo sono state create delle biblioteche virtuali, che rendono accessibili i vari “oggetti” virtuali ai componenti della comunità di studenti e docenti.

Perché non creare una biblioteca virtuale di documenti audiovisivi liberi da diritti, magari fra più università in consorzio, per progettare la costruzione di prodotti di comunicazione di storia?

- 3) Deve esercitarsi da parte della comunità degli storici la critica dei prodotti audiovisivi e multimediali; le recensioni aiutano a discriminare, e a volte a indirizzare le risorse verso alcune direzioni a scapito di altre.

Ma occorre, prima o contemporaneamente, che i recensori a loro volta siano attrezzati alla critica dei documenti non scritti. Nella proposta di equiparazione dei curricula europei di storia ci sono riferimenti non equivoci alla critica delle fonti visive e sonore?

- 4) In assenza di risorse che vengono dal mercato o in alternativa a esse, si devono creare spazi all'interno delle università per attrarre le migliori energie intellettuali nella realizzazione e sperimentazione di nuove forme di comunicazione multimediale *off line* e soprattutto, in vista del domani, *on line*. Sono valutati tra i normali titoli accademici anche i prodotti multimediali? E quale, fra i tanti ruoli autoriali possibili, viene contemplato? Spero che l'ultima domanda non sia interpretata solo come spia dell'interesse personale di chi scrive!