

Alessandra Giovannini Luca
Davide Tabor



Una memoria
per immagini
Guerra e Resistenza
nelle fotografie di Ettore Serafino

FrancoAngeli

Informazioni per il lettore

Questo file PDF è una versione gratuita di sole 20 pagine ed è leggibile con



La versione completa dell'e-book (a pagamento) è leggibile con Adobe Digital Editions. Per tutte le informazioni sulle condizioni dei nostri e-book (con quali dispositivi leggerli e quali funzioni sono consentite) consulta [cliccando qui](#) le nostre F.A.Q.



Collana
dell'Istituto piemontese
per la storia della Resistenza
e della società contemporanea
"Giorgio Agosti"

Nella collana dell'Istituto la sezione «Studi e documenti» raccoglie saggi critici e contributi storiografici prodotti nell'ambito dell'attività scientifica dell'Istituto. Si tratta di ricerche direttamente promosse dall'Istituto stesso e condotte sotto la guida del suo Comitato scientifico, o di atti di convegni di cui l'Istituto è stato ispiratore e coordinatore.

La sezione «Testimonianze» apre uno spazio alla memoria e alla riflessione sulla esperienza vissuta, offrendo testi più agili, con un apparato di note ridotto, rivolti a un pubblico più vasto e differenziato.

I lettori che vogliono informarsi sulle pubblicazioni e le attività dell'Istituto piemontese per la storia della Resistenza e della società contemporanea "Giorgio Agosti" possono consultare il sito: www.istoreto.it. Le collezioni archivistiche e bibliotecarie dell'Istituto sono on line e i cataloghi si trovano ai seguenti indirizzi:

catalogo archivio: www.metarchivi.it

catalogo biblioteca: www.istoreto.erasmo.it

banche dati: www.intranet.istoreto.it

Per ogni altra informazione:

Istituto piemontese per la storia della Resistenza e della società contemporanea "Giorgio Agosti"

Via del Carmine, 13 – 10122 Torino

Tel.: 011 4380090

Fax: 011 4360469

email: info@istoreto.it

Istituto piemontese per la storia della Resistenza
e della società contemporanea “Giorgio Agosti”
Studi e documenti

Alessandra Giovannini Luca
Davide Tabor

Una memoria
per immagini
Guerra e Resistenza
nelle fotografie di Ettore Serafino

FrancoAngeli

Questa pubblicazione è realizzata dall'Istituto piemontese per la storia della Resistenza e della società contemporanea "Giorgio Agosti" nell'ambito del progetto *La fotografia amatoriale nella Resistenza italiana. La guerra del partigiano Ettore Serafino (1940-1945)* sostenuto con i fondi Otto per Mille della Chiesa Valdese.



In copertina: Autore ignoto, Ettore e Adolfo Serafino nella zona di Inverso di Pinasca, ottobre 1944. APESP, immagine positiva da negativo n. e3-04-12

Copyright © 2017 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

Indice

Prefazione, di <i>Claudio Dellavalle</i>	pag. 7
Introduzione, di <i>Alessandra Giovannini Luca e Davide Tabor</i>	» 9

Parte prima Fotografare la guerra

1. La cultura visuale di un fotografo amatoriale, di <i>Alessandra Giovannini Luca</i>	» 27
2. I contesti di produzione della fotografia partigiana, di <i>Davide Tabor</i>	» 43
Immagini	» 67

Parte seconda La memoria fotografica della Resistenza dal dopoguerra a oggi

1. Ricordare per immagini: gli album fotografici, di <i>Alessandra Giovannini Luca</i>	» 123
2. L'uso delle fotografie tra pubblico e privato, di <i>Davide Tabor</i>	» 145
3. Rivedere la Resistenza sessant'anni dopo: l'Album 4, di <i>Davide Tabor</i>	» 169

Conclusioni – Processi di costruzione della memoria visuale, <i>di Alessandra Giovannini Luca e Davide Tabor</i>	pag. 181
Bibliografia	» 185
Indice dei nomi	» 195

Prefazione

di Claudio Dellavalle*

Questo libro nasce nell'ambito di un progetto più ampio di valorizzazione dell'archivio fotografico del comandante partigiano Ettore Serafino promosso dall'Istituto piemontese per la storia della Resistenza e della società contemporanea "Giorgio Agosti" e sostenuto con i fondi dell'Otto per Mille della Chiesa Valdese.

Il progetto, ideato nel 2014 e realizzato tra il 2015 e il 2017 a conclusione delle iniziative legate al 70° anniversario della Liberazione, aveva in origine due obiettivi. Esso ha inteso innanzitutto far conoscere un patrimonio di documentazione visiva unico per la storia della Seconda guerra mondiale e della Resistenza italiana, le fotografie scattate tra il 1939 e il 1946 dal fotografo amatoriale Ettore Serafino, classe 1918, valdese, prima soldato del Regio Esercito dopo partigiano in val Chisone, in provincia di Torino, e comandante di partigiani. Sono stati quindi schedati quasi duemila scatti raccolti da Ettore in tre album personali da lui stesso confezionati nell'immediato dopoguerra. Le immagini sono state catalogate sul sistema Archos, ed è dunque possibile visionarle online: siamo certi che questa operazione assicurerà nel tempo una maggiore conoscenza di questo fondo fotografico e una più larga fruizione delle singole fotografie. Ma il lavoro non si è limitato a produrre questa schedatura; essa è stata infatti accompagnata da un'accurata ricerca storica, di cui questo volume riporta i risultati volti in primo luogo a studiare e approfondire l'uso delle fotografie durante la guerra e la loro circolazione. L'analisi è stata incentrata su alcuni problemi cruciali nell'esame della memoria visuale: il ruolo giocato dalla produzione fotografica amatoriale nell'opera di documentazione visiva della Resistenza, la fotografia amatoriale come veicolo di circolazione e strumento di costruzione della conoscenza, del sapere, dell'informazione e della propaganda partigiana durante la Resistenza piemontese e nell'im-

* Presidente dell'Istituto piemontese per la storia della Resistenza e della società contemporanea "Giorgio Agosti".

mediato periodo postbellico, la prima destinazione d'uso durante la Resistenza e la "seconda vita" degli scatti nell'immediato dopoguerra, l'uso privato e l'impiego pubblico di tale tipologia di documento e la fisionomia dei suoi pubblici.

La ricerca è stata condotta con cura e attenzione più che professionale da Alessandra Giovannini Luca e da Davide Tabor utilizzando anche l'ingente archivio personale conservato con cura dalla famiglia, per cui si è potuto sperimentare un modello di lavoro sulla fotografia partigiana particolarmente interessante, tale da suggerire percorsi e strumenti utili al nostro Istituto per lavorare su altri fondi e implementare le forme di questi tipi di materiali. Allo studio, così strutturato, è unito un inserto fotografico comprendente ottanta fotografie: una selezione che da un lato suggerisce le linee documentali della ricerca, e dall'altro propone al lettore alcuni esempi del materiale disponibile.

A conclusione di questo lavoro voglio esprimere a nome dell'Istituto un ringraziamento non formale alla Chiesa Valdese, che ha dimostrato un'encomiabile sensibilità per l'opera di conservazione, di studio e di valorizzazione di questa raccolta fotografica. E naturalmente il nostro ringraziamento va infine alla famiglia Serafino, sia per la generosità dimostrata sia per l'attenzione alla storia, di cui Ettore Serafino è stato parte, e che è storia di tutti noi. Un atto di generosità che va riconosciuta nel momento in cui sa fare dono alla collettività delle storie personali e famigliari riconoscendo a queste vicende legate al privato una dimensione che le supera e le valorizza. In questo modo queste storie, questi "ricordi" di famiglia entrano in una dimensione più ampia come parte di un patrimonio comune. E la memoria di famiglia diventa parte di una memoria collettiva di cui abbiamo, oggi più di ieri, come comunità nazionale un grande bisogno.

Introduzione

di Alessandra Giovannini Luca e Davide Tabor

1.

Le fotografie della Resistenza italiana accumulate nel corso dei decenni sono migliaia: le hanno raccolte anzitutto gli ex partigiani, nel tentativo di tenere vivo, anche con le immagini, il ricordo della guerra di Liberazione. Il libro parla di questi scatti e affronta il problema della memoria visuale della lotta partigiana indagandone i meccanismi di formazione, la fisionomia e i caratteri di diffusione attraverso un caso di studio¹: la collezione di riprese di

1. La storiografia ha finora analizzato la memoria visuale soprattutto studiando le rappresentazioni da un punto di vista culturale, con una particolare preferenza per le politiche della memoria, e lo ha fatto dedicando attenzione a un numero rilevante di materiali visivi, audiovisivi e multimediali. Alcuni titoli recenti su argomenti e aree geografiche diverse danno conto della netta prevalenza, in questo filone di studi, della storia delle rappresentazioni e di quanto tali ricerche raramente si siano concentrate sui meccanismi sociali della loro costruzione e sugli attori coinvolti, a vari livelli e non solo “in alto”, in tale processo: B. Zelizer, *Remembering to Forget. Holocaust Memory Through the Camera's Eye*, Chicago-London, The Chicago University Press, 1998; S. McQuire, *Visions of Modernity: Representation, Memory, Time and Space in the Age of Camera*, London-Thousands Oaks-New Delhi, Sage, 1998; P. Sorlin, *L'immagine e l'evento. L'uso storico delle fonti audiovisive*, Torino, Paravia Scriptorium, 1999; M. Wood, *Blind Memory. Visual Representations of Slavery in England and America 1780-1865*, Manchester-New York, Manchester University Press, 2000; A.E. Coombes, *History After Apartheid. Visual Culture and Public Memory in a Democratic South Africa*, Durham-London, Duke University Press, 2003; *Memory and Popular Film*, a cura di P. Grainge, Manchester, Manchester University Press, 2003; *Image and Remembrance. Representation and the Holocaust*, a cura di S. Hornstein, F. Jacobowitz, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 2003; *Re-envisioning Egypt 1919-1952*, a cura di A. Goldschmidt, A.J. Johnson, B.A. Salmoni, Cairo, The American University in Cairo Press, 2005; D.J. Rycroft, *Representing Rebellion. Visual Aspects of Counter-insurgency in Colonial India*, Oxford, Oxford University Press, 2006; G. Koureas, *Memory, Masculinity and National Identity in British Visual Culture, 1914-1930: a Study of “Unconquerable Manhood”*, Abingdon, Routledge, 2007; L. Véra y , *La grande guerre au cinéma, de la gloire à la mémoire*, Paris, Ramsay, 2009; *German Colonialism, Visual Culture, and Modern Memory*, a cura di V. Langbehn, Abingdon-New York, Routledge, 2010; *Visual Conflicts: on*

Ettore Serafino, fotografo amatoriale, ufficiale degli alpini e comandante di una formazione partigiana dopo l'8 settembre 1943.

La fotografia resistenziale costituisce un settore di ricerca ancora da sviluppare nelle sue potenzialità epistemologiche, benché oggi possa fregiarsi di alcuni importanti risultati: gli scatti della guerra civile sono stati analizzati in base ai soggetti produttori, al periodo della realizzazione e alla funzione loro attribuita dai vari committenti (fascisti, nazisti, alleati, partigiani), e, ultimamente, hanno iniziato a essere oggetto di attenzione della storia di genere². Una direzione è stata particolarmente battuta dagli storici: quella che

the Formation of Political Memory in the History of Art and Visual Cultures, a cura di P. Fox, G. Pasternak, Newcastle, Cambridge Scholars, 2011; L. Raiford, *Imprisoned in a Luminous Glare. Photography and the African American Freedom Struggle*, North Carolina, The University of North Carolina Press, 2011; M.B. Merback, *Pilgrimage and Pogrom. Violence, Memory, and Visual Culture at the Host-Miracle Shrines of Germany and Austria*, Chicago-London, Chicago University Press, 2012; K. Maurer, *Visualizing the Past. The Power of the Image in German Historicism*, Berlin-Bosto, De Gruyter, 2013; O. Levy, *Images clandestines. Métamorphoses d'une mémoire visuelle des "camps"*, Paris, Hermann, 2016. Naturalmente gli studi storici sulla memoria visuale rappresentano solo un campo, per quanto di successo, della *visual history*, le cui sollecitazioni sono molto più variegiate. Alcuni spunti si trovano in L. Jordanova, *The Look of the Past. Visual and Material Evidence in Historical Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012 e per il caso italiano nel recente volume *Il lungo Ottocento e le sue immagini. Politica, media, spettacolo*, a cura di V. Fiorino, G.L. Fruci, A. Petruzzo, Pisa, ETS, 2013.

2. Si vedano in particolare le ricerche condotte e curate da Adolfo Mignemi: A. Mignemi, *Storia fotografica della Resistenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995; Id., *Immagini di Resistenza: storia, memoria, fotografia*, Chiusa Pesio (Cn), Comune di Chiusa Pesio, 2000; *Un'immagine dell'Italia. Resistenza e ricostruzione. Le mostre del dopoguerra in Europa*, a cura di A. Mignemi, G. Solaro, Milano, Skira, 2005; A. Mignemi, *Fotografie, guerre, fascismo*, in *La fotografia come fonte di storia*, atti del convegno di studi (Venezia, 4-6 ottobre 2012), a cura di G.P. Brunetta, C.A. Zotti Minici, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 2014, pp. 189-217. Il volume di Cecilia Winterhalter contiene due capitoli dedicati alle immagini partigiane: C. Winterhalter, *Raccontare e inventare: storia, memoria e trasmissione storica della Resistenza armata in Italia*, Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Oxford-Wien, Lang, 2010. Per un recente studio sulla raffigurazione delle donne cfr. M.T. Sega, *Donne in armi. L'immagine fotografica delle partigiane*, in "Venetica. Rivista di storia contemporanea", n. 2, 2015, pp. 19-52. Davide Tabor ha in corso una ricerca di prossima pubblicazione sulla rappresentazione della donna nelle fotografie della Resistenza italiana. Anche a livello europeo le fotografie dei vari movimenti di resistenza durante la Seconda guerra mondiale sono ancora in gran parte da esplorare, ed è paradigmatico il caso francese, per l'ampiezza che il fenomeno ha avuto nella società e successivamente nella memoria nazionale. Cfr: D. Peschanski, Y. Durand, D. Veillon, P. Ory, J.P. Azéma, R. Frank, J. Eichart, D. Maréchal, *Images de la France de Vichy. 1940-1944. Images asservies et images rebelles*, Paris, La Documentation française, 1988; R. Doisneau, *De la Résistance à la Libération*, Paris, Hoëbeke, 1994; P. Jansen, *Les photos de Marcel Jansen. Reporter au maquis*, Valence, éditions Peuple Libre, 1994; J. Pirotte, *Une photographe dans la Résistance*, Charleroi, Musée de la photographie, 1994; C. Grundler, *Le fusillé souriant: histoire d'une photo*, Belfort, L'Alsace imprimés, 1996; A. Gamet, *Lyon d'ombre et de lumière 1937-1950*, Lyon, éditions de la Martinière et de Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation de Lyon, 1997; J. Dieuzaide, C. Mouly, *Toulouse 1944-1969, mon album de photographies*,

mira a ricostruire le varie forme di accumulazione della memoria fotografica della Resistenza e il loro cambiamento nel tempo³. I pochi studi finora dedicati al tema hanno cominciato ad affrontare singole questioni: è stato per esempio esaminato l'utilizzo delle fotografie nelle prime mostre nazionali e internazionali del dopoguerra, mentre la loro diffusione e manipolazione sono state studiate in relazione ai processi di delegittimazione del movimento partigiano avviati nell'Italia democratica⁴. Ma il problema risulta tuttora in gran parte da esplorare. La memoria fotografica della guerra civile è stata infatti l'esito di un *iter* estremamente complesso e articolato, attivato da

Toulouse, éditions Briand, 1998; J.C. Labadie, *Hoche et Hélène dans la Résistance. Basses-Alpes, 1943-1945. Le fonds photographique Paul Delobeaux aux Archives départementales des Alpes-de-Haute-Provence*, Digne-les-Bains, Archives départementales des Alpes de Haute Provence, 2015. Nello studio della memoria visuale della Resistenza francese maggior attenzione è stata dedicata ad altre fonti, anzitutto al cinema; si veda per esempio: S. Langlois, *La Résistance dans le cinéma français. 1944-1994. De La Libération de Paris à Libération*, Paris, L'Harmattan, 2001.

3. Oltre ai già citati A. Mignemi, *Storia fotografica della Resistenza*, cit., e *Un'immagine dell'Italia*, cit., rimandiamo anche ad A. Mignemi, *Immagini e immaginari: la Resistenza nella rappresentazione fotografica*, in *Resistenza e autobiografia della nazione. Uso pubblico, rappresentazione, memoria*, a cura di A. Agosti, C. Colombini, Torino, Seb27, 2012, pp. 164-184, e ad A. D'Arrigo, *Genesi di un patrimonio: l'archivio fotografico dell'Istituto storico della Resistenza in Piemonte*, in *Le ragioni di una scelta nelle fotografie della Resistenza*, a cura di D. Tabor, Torino, Edizioni Seb27, 2014, pp. 32-38. Inoltre esistono altri studi sul cinema e sulla televisione, come P. Cavallo, *Cinema e Resistenza nella Prima repubblica*, in *Resistenza e autobiografia della nazione. Uso pubblico, rappresentazione, memoria*, cit., pp. 185-207; V. Roghi, *La Resistenza in tv*, ivi, pp. 208-219; D. Tabor, *Il bisogno di raccontare. La Resistenza nella letteratura e nel cinema neorealisti*, in *Il racconto della Resistenza tra storia e fiction*, a cura di D. Tabor, Torino, Seb27, 2015, pp. 9-25. Ovviamente l'analisi della memoria visuale deve tener conto del più generale processo di costruzione della memoria della guerra e della Resistenza in Italia; su questo ci limitiamo a segnalare: N. Gallerano, *Le verità della storia. Scritti sull'uso pubblico del passato*, Roma, Manifestolibri, 1999; *La Resistenza tra storia e memoria*, a cura di N. Gallerano, Milano, Mursia, 1999; F. Focardi, *La guerra della memoria. La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 ad oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2005; M. Ponzani, *L'eredità della Resistenza nell'Italia repubblicana tra retorica celebrativa e contestazione di legittimità*, Firenze, Olschki, 2005; A. Del Boca, *Italiani, brava gente? Un mito duro a morire*, Vicenza, Neri Pozza, 2010; S. Gundle, *The "civic religion" of the Italian Resistance*, in "Modern Italy", n. 5, 2000, pp. 113-132; P. Cooke, *The Legacy of the Italian Resistance*, New York, Palgrave Macmillan, 2011; G. De Luna, *La Repubblica del dolore. Le memorie di un'Italia divisa*, Milano, Feltrinelli, 2011; F. Focardi, *Il cattivo tedesco e il bravo italiano: la rimozione delle colpe della seconda guerra mondiale*, Roma-Bari, Laterza, 2013; *Il 25 aprile dopo il 25 aprile. Istituzioni, politica, cultura*, a cura di P. Carusi e M. De Nicolò, Roma, Viella, 2017. Per uno sguardo europeo al problema della memoria della Resistenza: *L'immagine della Resistenza in Europa 1945-1960: letteratura, cinema, arti figurative*, a cura di L. Cicognetti, L. Servetti, P. Sorlin, Bologna, Il Nove, 1996; *La grande cesura: la memoria della guerra e della Resistenza nella vita europea del dopoguerra*, a cura di G. Miccoli, G. Neppi Modona, P. Pombeni, Bologna, il Mulino, 2001.

4. A. Mignemi, *La costruzione dell'immagine della lotta di resistenza*, in "Novara. Notiziario economico", n. 1, 1995, pp. 3-45; Id., *Storia fotografica della Resistenza*, cit.; *Un'immagine dell'Italia. Resistenza e ricostruzione*, cit.

numerosi attori sociali e istituzionali, individuali e collettivi che interagiscono secondo ruoli e modalità da chiarire: oltre agli autori degli scatti e agli organizzatori delle mostre, meriterebbero adeguata attenzione i compagni di banda dei fotografi partigiani, i professionisti di paese talvolta chiamati a scattare qualche ritratto, le famiglie dei resistenti, gli ambienti in cui operarono le formazioni oggetto delle sequenze, i committenti e gli stampatori delle riprese, i loro destinatari, le persone che le fecero circolare in guerra e dopo. Molti di questi soggetti sono rimasti finora troppo nell'ombra, con il rischio di confezionare una ricostruzione asimmetrica dei meccanismi di formazione della memoria, sbilanciata sulle variabili culturali e politiche a discapito di quelle sociali⁵.

Questo libro segue un indirizzo diverso e si propone di indagare congiuntamente tutti questi attori, nella consapevolezza che essi abbiano rappresentato le diverse ruote di un unico ingranaggio dal cui funzionamento è dipesa la creazione della memoria visuale della Resistenza. La scelta di concentrarci su un singolo caso di studio è stata la naturale conseguenza di tale assunto: grazie alla ricca documentazione fotografica e cartacea relativa a Ettore Serafino abbiamo potuto analizzare e riconfigurare la vicenda di un fotografo della Resistenza italiana in rapporto alla sua cultura visuale e a quella della sua famiglia e dei suoi compagni, al contesto in cui i singoli scatti vennero eseguiti, raccolti, stampati o reperiti, ai fruitori e alle loro aspettative, ai modi di utilizzo di quelle immagini nei decenni successivi al dopoguerra e ai vari pubblici di riferimento. Su questa base, abbiamo ritenuto opportuno elaborare una linea

5. Nell'analisi della memoria visuale, le ricerche sulla fotografia hanno contribuito a valorizzare le memorie parziali, anzitutto quelle individuali e familiari, ma anche in esse ha prevalso l'esame delle rappresentazioni culturali o politiche (a titolo di esempio si vedano i vari volumi curati da G. De Luna, G. D'Autilia, L. Criscenti, *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia*, 3 voll., Torino, Einaudi, 2005-2006, in particolare vol. II, *La società in posa* e vol. III *Gli album di famiglia*). Questi approcci non hanno però ancora risolto due questioni aperte nel dibattito generale sulla memoria: il rapporto tra memorie individuali e collettive e, come ha opportunamente evidenziato Wulf Kansteiner, «collective memory studies have also not yet paid enough attention to the problem of reception both in terms of methods and sources. Therefore, works on specific collective memories often cannot illuminate the sociological base of historical representations» (*Finding meaning in memory: a methodological critique of collective memory studies*, in "History and Theory", n. 41, 2002, pp. 179-197). Sarebbe qui impossibile ripercorrere il dibattito su questi temi; ci limitiamo dunque ai classici riferimenti: P. Nora, *La mémoire collective*, in *La nouvelle histoire*, a cura di J. Le Goff, Paris, Cepl, 1978, pp. 398-401; *Les lieux de mémoire*, a cura di P. Nora, Paris, Gallimard, 1984-1992; M. Halbwachs, *La memoria collettiva*, Milano, Unicopli, 1987; Id., *I quadri sociali della memoria*, Napoli, Ipermedium, 1997; J. Assmann, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi, 1997; A. Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, il Mulino, 2002; P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina editore, 2003; Id., *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Bologna, il Mulino, 2004; A. Margalit, *L'etica della memoria*, Bologna, il Mulino, 2006. Per una sintesi dei principali temi in discussione, cfr. D. Guzzi, *Per una definizione di memoria pubblica*. Halbwachs, Ricoeur, Assmann, Margalit, in "Scienza & Politica", n. 44, 2011, pp. 27-39.

di ricerca che funzionasse anche come proposta storiografica e metodologica, a fronte del dibattito, oggi più che mai attuale e tutt'altro che risolto, sullo statuto della fotografia e sul suo impiego come fonte storica⁶, recentemente rilanciato da numerosi contributi provenienti dal campo della *visual culture*⁷.

2.

La nostra vita ha luogo sullo schermo. La vita nei paesi industrializzati è sempre più vissuta sotto la costante sorveglianza di telecamere: dagli schermi sugli autobus a quelli negli *shopping malls*, da quelli sulle autostrade o sui ponti a quelli accanto ai bancomat. Sono sempre più le persone che tornano a guardare il passato affidando i propri ricordi a strumenti che vanno dalle tradizionali macchine fotografiche a videocamere e *Webcam*. Allo stesso tempo lavoro e tempo libero sono sempre più imperniati sui media visivi, dai computer ai video-dischi digitali. L'esperienza umana è adesso più visuale e visualizzata di quanto lo sia mai stata nel passato: dalle immagini satellitari a quelle mediche delle sonde ecografiche che possono penetrare nel corpo umano. Nell'era degli schermi visuali il vostro punto di vista è fondamentale. [...] Lo scarto tra la proliferazione dell'esperien-

6. Oltre ai riferimenti fondamentali citati nelle note seguenti, sullo statuto della fotografia e sul riconoscimento di una disciplina dedicata cfr. C.A. Quintavalle, *Messa a fuoco. Studi sulla fotografia*, Milano, Feltrinelli, 1983, in particolare la sezione *Il territorio della fotografia* (pp. 2-92); *Una storia per immagini: la fotografia come bene culturale*, catalogo della mostra (Trento, castello del Buonconsiglio, 12 aprile-28 giugno 1996) a cura di F. Menapace, Trento, Provincia autonoma, Servizio beni culturali, Ufficio beni storico artistici, 1996; G. Clarke, *La fotografia. Una storia culturale e visuale*, Torino, Einaudi, 2009; A. Russo, *Storia culturale della fotografia in Italia. Dal Neorealismo al Postmoderno*, Torino, Einaudi, 2011. Sull'impiego della fotografia come fonte storica è possibile ripercorrere il lungo dibattito in: G. Ortoleva, *La fotografia*, in *Il Mondo contemporaneo*, a cura di N. Tranfaglia, vol. X (*Gli strumenti della ricerca*), Firenze, La Nuova Italia, 1983; G. De Luna, *L'occhio e l'orecchio dello storico. Le fonti audiovisive nella ricerca e nella didattica della storia*, Firenze, La Nuova Italia, 1993; *L'Italia del Novecento: le fotografie e la storia*, cit.; P. Burke, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Carocci, Roma 2002; A. Mignemi, *Lo sguardo e l'immagine. La fotografia come documento storico*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003; G. D'Autilia, *L'indizio e la prova. La storia nella fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 2005; *Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza*, atti del convegno della SISF – Società Italiana per lo Studio della Fotografia (Noto, 7-9 ottobre 2010) a cura di F. Faeta, G.D. Frapagane, Roma-Messina, Corisco edizioni, 2013; *La fotografia come fonte di storia*, cit.

7. Recenti le polemiche tra P. Burke, *Interrogating the Eyewitness*, in "Cultural and Social History. The Journal of the Social History Society", 2010, pp. 435-443 e D. Ades, *Objects of Enquiry*, ivi, pp. 445-452. Per un quadro aggiornato dei *visual culture studies* si rimanda a: J. A. Walker, S. Chaplin, *Visual Culture: An Introduction*, Manchester-New York, Manchester University Press, 1997; N. Mirzoeff, *Introduzione alla cultura visuale*, Roma, Meltemi, 2002; J. Elkins, *Visual Studies: a Skeptical Introduction*, New York, Routledge, 2003; M. Dikovitskaya, *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*, Boston, MIT Press, 2005. Una sintesi si trova anche in *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Torino, Einaudi, 2016. Ulteriori rimandi bibliografici si possono trovare nelle note dei singoli capitoli. Alcune questioni epistemologiche sull'uso delle immagini in particolare in ambito storico si trovano in: G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Milano, Raffaello Cortina editore, 2005.

za visuale nella cultura postmoderna e la capacità di analizzare questo dato sottolinea sia l'opportunità sia la necessità che la *visual culture* diventi un campo di studi⁸.

Così nel 1999 Nicholas Mirzoeff, uno dei principali protagonisti dell'attuale discussione sui *visual studies*, apriva il suo *An Introduction to Visual Culture*, sottolineando, oltre all'importanza della dimensione visuale nella società contemporanea, proprio l'inadeguatezza degli strumenti analitici elaborati dalle varie discipline per decifrarla. A partire da moniti come questo, negli ultimi anni il campo di indagine interdisciplinare della cultura visuale ha fatto notevoli passi in avanti e ha avuto il merito di indirizzare molte ricerche a un ambito finora poco analizzato: gli spettatori delle immagini e il potere esercitato da esse sul pubblico⁹. Il fondamentale richiamo a non considerare le rappresentazioni visive separatamente dalla cultura visuale che le ha espresse, che andrebbe dunque affrontata in tutte le sue componenti¹⁰, è stato però solo parzialmente accolto¹¹. A dispetto del proposito di storicizzare il concetto di cultura visuale concentrandosi sui vari sguardi rivolti alle immagini e sulle singole esperienze visive (e dunque anche sul loro modificarsi nel corso del tempo), i *visual studies* hanno dimostrato un prevalente interesse per gli elementi culturali della contestualizzazione e, soprattutto agli occhi degli storici¹², non hanno ancora sviluppato adeguate metodologie per esaminare in maniera compiuta il contributo dei vari profili implicati nel processo di produzione e di fruizione del materiale visivo. I protagonisti dell'esperienza visuale, infatti, sono anzitutto individui ben definiti, immersi in specifici

8. La citazione è tratta dalla traduzione italiana: N. Mirzoeff, *Introduzione alla cultura visuale*, cit., pp. 27 e 29.

9. Una parte degli studi sul pubblico ha subito l'influenza dell'impianto foucaultiano, fortemente incentrato sulle formazioni discorsive e sui rapporti di potere. A titolo di esempio si vedano alcune considerazioni in *Visual Culture. The Reader*, a cura di J. Evans, S. Hall, London, Sage, 1999.

10. I migliori spunti iniziali sono arrivati dall'ambito storico-artistico, in particolare dagli studi di Svetlana Alpers e soprattutto di Michael Baxandall. Cfr. S. Alpers, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Torino, Bollati Boringhieri 1984; M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1978; Id., *Forme dell'intenzione: sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, Torino, Einaudi, 2000.

11. Nonostante i promettenti esempi forniti in particolare da Baxandall. Molti di questi temi sono stati affrontati da Enrico Castelnuovo nella sua ultima intervista: *Per una storia sociale dell'arte: bilanci, esperienze, prospettive. Intervista a Enrico Castelnuovo*, a cura di A. Giovannini Luca, A. Pierobon, in "Contesti. Rivista di microstoria", n. 1, 2014, pp. 159-178.

12. Tra gli studiosi delle varie discipline, gli storici sono attenti più di altri proprio alla ricostruzione del contesto. In merito si rimanda alla celebre definizione di Edward Thompson: E.P. Thompson, *L'antropologia e la disciplina del contesto storico*, in Id., *Società patrizia cultura plebea. Otto saggi di antropologia storica sull'Inghilterra del Settecento*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 251-273. A partire da queste riflessioni, dal 2014 viene pubblicata la rivista "Contesti. Rivista di microstoria". È significativo che nel libro di Mirzoeff la storia non sia citata tra le discipline coinvolte nell'esame della cultura visuale. Sull'esclusione della storiografia dai *visual studies* cfr. L. Gariglio, *I «visual studies» e gli usi della fotografia nelle ricerche etnografiche e sociologiche*, in "Rassegna italiana di sociologia", n. 1, 2010, pp. 117-140.

legami, e non possono essere facilmente ricondotti a generici gruppi sociali o accomunati dalle più tradizionali variabili socio-culturali. Essi dovrebbero perciò essere studiati in profondità, insieme con le reti sociali che li mettono in collegamento e in comunicazione: il significato delle rappresentazioni visive è infatti veicolato da tramite precisi e da connessioni socialmente identificabili, e le immagini circolano e hanno fortuna non in virtù di mediazioni genericamente culturali o di meri rapporti di potere – che pure esistono – ma grazie alla mobilitazione di attori in carne e ossa tra loro interagenti.

La presente ricerca sulle fotografie della Resistenza ha preso le mosse proprio da questa convinzione generale: è nostro intendimento dimostrare che per decifrare il processo di formazione della memoria fotografica della guerra civile italiana sia indispensabile ricostruire con la maggiore precisione possibile i contesti sociali, anzitutto relazionali, di produzione e di ricezione delle fotografie. Tale impostazione permette di rendere operativo il modello analitico evocato alcuni decenni fa dallo storico dell'arte Ernst Gombrich¹³ e in seguito discusso dallo storico Carlo Ginzburg in un famoso saggio sul rapporto tra morfologia e storia:

Una volta il Gombrich paragonò la comunicazione artistica al telegrafo senza fili. Riprendendo il paragone potremmo estrarre dal libro di Gombrich una sequenza di questo tipo: *requirements – function – form – mental set*. Al polo trasmittente abbiamo le «richieste» (non solo estetiche, ma politiche, religiose e così via) fatte dalla società «in cui quel dato linguaggio visivo è valido»; al polo ricevente abbiamo il *mental set*, ossia, secondo la definizione del Gombrich, «gli atteggiamenti e le attese che influenzeranno le nostre percezioni e ci disporranno a vedere, o udire, una cosa piuttosto che un'altra»¹⁴.

Come ebbe modo di sottolineare Ginzburg, Gombrich era interessato a riflettere sulla «comunicazione che si instaura tra un artista e il suo pubblico», perché il «“contesto sociale in cui [ciò] avviene è stato pochissimo studiato. È chiaro comunque che l'artista si crea la sua élite, e l'élite si crea i suoi artisti”. Che ciò avvenga è chiaro – chiosava Ginzburg – ma come avvenga rimane alquanto oscuro»¹⁵. Queste sollecitazioni, riprese in anni più recenti da storici dell'arte come Francis Haskell, Michael Baxandall ed Enrico Castelnuovo¹⁶, riguardano, naturalmente, anche le ricerche sulla fotografia sto-

13. Il riferimento è in particolare a E.H. Gombrich, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino, Einaudi, 1965.

14. C. Ginzburg, *Da A. Warburg a E.H. Gombrich. Note su un problema di metodo*, in Id., *Miti emblematici. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, p. 78.

15. *Ibidem*.

16. F. Haskell, *Mecenati e pittori: studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze, Sansoni, 1966; M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1978; E. Castelnuovo, C. Ginzburg, *Centro e periferia, in Storia dell'arte italiana*, a cura di G. Previtali, parte I (*Materiali e problemi*), vol. I (*Questioni e metodi*), Torino, Einaudi, 1979, pp. 283-352; E. Castelnuovo, *Arte, industria, rivoluzioni. Temi di storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1985; F. Haskell, *Le metamorfosi del gusto: studi su arte e pubblico nel 18° e 19° secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989;

rica. Nel nostro caso, infatti, interrogarsi sul come sia avvenuta la comunicazione tra l'autore degli scatti sulla Resistenza e i suoi pubblici ha significato individuare i soggetti di questa interazione: la costruzione della memoria fotografica della Resistenza avvenne in contesti sociali di produzione e di ricezione delle fotografie fatti di persone, le cui identità e ruolo cercheremo di mettere in luce.

3.

L'orientamento generale di questo libro sconta un forte debito con alcune ricerche condotte in settori disciplinari che lavorano sui beni culturali, di cui è stato accolto il suggerimento di affrontare le fotografie partendo dalla messa a fuoco del «milieu concret» che le ha realizzate e trasmesse: un'impostazione che abbiamo giudicato essere il punto di partenza ineludibile per la loro analisi e l'antidoto più efficace contro le derive di una storiografia svincolata dalle sue fonti materiali¹⁷. Sulla scorta, perciò, di alcuni modelli germinati anche al di fuori degli studi sulla rappresentazione della Resistenza e con la convinzione che il confronto tra le discipline storiche possa realmente costituire, al di là della retorica accademica, il terreno più fertile per intraprendere percorsi di ricerca sperimentali, questo volume è stato progettato a partire da alcuni assunti preliminari, strettamente connessi tra di loro, che vale la pena ripercorrere in modo sintetico prima di introdurre il lavoro realizzato sul fondo Serafino.

Il primo riflette una scelta di fondo, cioè l'idea che per studiare la memoria fotografica non ci si possa limitare all'esame dei materiali stampati e del loro uso, ma che si debba risalire alla genesi dei singoli scatti. Quella memoria, infatti, inizia a formarsi nel momento in cui le fotografie vengono pensate e impresse sulla pellicola, anche se poi cambia forma e caratteristiche nel corso del tempo. Dal nostro punto di vista, ricostruire le prime fasi di vita delle riprese serve a sottolineare che, fin dall'inizio, esse sono condizionate dall'esigenza dell'autore di dar forma a un ricordo – aspetto ovvio, ma essenziale per interpretare il loro destino – e a capire in che modo questa documentazione diventi successivamente accessibile e fruibile. La seconda considerazione concerne la qualificazione delle fotografie come oggetti oltre che come immagini, tanto nella loro singolarità quanto nel loro essere parte di una raccolta. Tale approccio, a prima vista banale, comporta diverse implicazioni di

M. Baxandall, *Forme dell'intenzione: sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, Torino, Einaudi, 2000. Sull'originalità dell'approccio suggerito da Baxandall: A. Rifkin, *About Michael Baxandall*, Oxford, Blackwell, 2005.

17. Orientamento già auspicato da Enrico Castelnuovo nel suo *Discours d'installation*, in *Université de Lausanne. Installation de MM. les Professeurs ordinaires, 28 mai 1970*, Losanna 1970, riportato in Id., *Monsieur le Conseiller d'État*, in Id., *La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell'arte*, Livorno, Sillabe, 2000, p. 11.

metodo, legate alla valorizzazione di ogni aspetto pertinente la materialità della ripresa fotografica, quali l'ambito e le modalità della sua esecuzione, il passaggio dallo scatto allo sviluppo della stampa positiva, i criteri della sua conservazione, del montaggio e della diffusione¹⁸. Dare valore alla dimensione fisica della fotografia garantisce non solo un maggiore apporto di conoscenza rispetto a uno studio basato puramente sulla sua *pars* iconica (in altri termini, concentrato esclusivamente sul soggetto raffigurato), ma determina una sua più consapevole collocazione nel tempo e nello spazio e il riconoscimento della sua autonoma identità storica, distinta dal ruolo da essa svolto tanto come agente quanto come fonte di storia¹⁹. Entra quindi in gioco il terzo elemento portante della riflessione, direttamente conseguente al secondo: i benefici di avanzamento del sapere assicurati dalla vita delle fotografie, vale a dire dall'insieme di funzioni, significati e usi che si sono materialmente e simbolicamente sedimentati su di esse, nei due tempi fondamentali della loro esistenza, quello della produzione e quello della ricezione²⁰. Il quarto fattore riguarda infine una «nuova configurazione del campo»²¹, ossia una più ampia definizione dei contesti in cui le fotografie sono state eseguite e sono state diffuse, che ha portato a includervi non solo i loro autori, ma i circuiti di persone e di istituzioni che nel corso del tempo sono entrate in contatto con le riprese, le hanno accumulate, conservate, annotate, spedite, ricevute, danneggiate, rubate, distrutte e così via: che in altri termini le hanno dotate di una biografia sociale²², restituendo concretezza e tangibilità alla nota definizione di «arte media» da tempo associata all'oggetto e alla pratica fotografica²³.

18. Fondamentali, in questo senso, le linee di ricerca tracciate da C. Caraffa, T. Serena, *Editoriale*, in “Ricerche di Storia dell’Arte”, n. 106, *Archivi fotografici. Spazi del sapere, luoghi della ricerca*, 2012, pp. 4-6, e proseguite con *Photo archives and the photographic memory of art history*, atti del convegno (Londra, 16-17 giugno 2009) a cura di C. Caraffa, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2011 e *Photo archives and the idea of nation*, atti del convegno (Firenze, 27-29 ottobre 2011), a cura di C. Caraffa, T. Serena, Berlin Munich Boston, De Gruyter, 2015. V. inoltre I. Zannier, *Introduzione*, in Id., D. Tartaglia, *La fotografia in archivio*, Milano, Sansoni, 2000, pp. X-XI. Si ricorda infine il recentissimo convegno *Photo-Objects. On the Materiality of Photographs and Photo-Archives in the Humanities and Sciences* (Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz Max-Planck-Institut, 15-17 febbraio 2017) a cura di Costanza Caraffa e Julia Bärnighausen.

19. In merito cfr. G. De Luna, *Prefazione all’opera*, in *L’Italia del Novecento: le fotografie e la storia. 1: Il potere da Giolitti a Mussolini (1900-1945)*, Torino, Einaudi, 2005, pp. XXXV-XXXIX.

20. Sull’opportunità di distinguere e considerare il contesto di produzione e quello di ricezione, con riferimento al patrimonio storico-artistico e allo studio della storia delle arti, si era espresso Castelnuovo in Id., C. Ginzburg, *Centro e periferia*, cit., pp. 283-352; E. Castelnuovo, *Postfazione. Le acque del rio San Silvestro*, in Id., *La cattedrale tascabile*, cit., pp. 387-393. Si veda inoltre A. Giovannini Luca, *La vita delle fotografie. In margine alla mostra “Regards sur les ghettos”*, in “Contesti. Rivista di microstoria”, n. 4, 2015, pp. 179-186.

21. M. Baxandall, *Forme dell’intenzione*, cit., pp. 89-90.

22. C. Caraffa, T. Serena, *Editoriale*, cit., pp. 4-6.

23. Oltre a *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un’arte media*, a cura di P. Bourdieu, Firenze, Guaraldi editore, 1972, G. Freund, *I fotodilettanti*, in Id., *Fotografia e società. Riflessio-*

In sintesi, dunque, la nostra proposta insiste sulla necessità di incentrare l'indagine proprio sul rapporto tra i contesti di produzione e di ricezione, da ricostruire dettagliatamente e da analizzare insieme. Come farlo, però? Abbiamo scelto di applicare all'interpretazione dei documenti fotografici i principali metodi dell'approccio microstorico. *In primis* abbiamo cercato di far luce sull'ambiente sociale in cui gli scatti furono realizzati, dando un'identità alle figure ritratte e ai destinatari della prima ricezione, cioè a coloro che già in guerra ebbero modo di guardare le fotografie stampate, esercitando sul fotografo un certo livello di attesa. L'indagine ci ha così portati a studiare, oltre l'esecutore degli scatti, le persone che lo circondavano e quelle che, nonostante il pericolo di essere catturate durante i mesi resistenziali, permisero alle stampe positive di circolare. In secondo luogo, abbiamo individuato i protagonisti della loro diffusione e della ricezione nel dopoguerra, in altre parole i pubblici che si sono avvicinati dalla fine del conflitto a oggi²⁴. Questo tipo di ricerca ha permesso di dare un volto preciso ai numerosi soggetti coinvolti nel processo di formazione della memoria fotografica, definendone la funzione e il ruolo in base alla collocazione sociale e all'inserimento in specifici *networks*.

4.

Nel novero eterogeneo delle raccolte fotografiche dedicate alla guerra e alla Resistenza in Italia, oltre a costituire di per sé un *unicum* nella documentazione visiva del partigianato in val Chisone, i materiali fotografici di Ettore Serafino hanno fornito un'occasione ideale di indagine.

Anzitutto, per il loro essere un insieme di riprese logicamente organizzate in album, frutto di un montaggio critico effettuato da Serafino nell'immediato periodo postbellico al fine di predisporre una vera e propria narrazione per

ne teorica ed esperienza pratica di una allieva di Adorno, Torino, Einaudi, 1976 e A. Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, Milano, Feltrinelli, 1976, tra i testi di riferimento per affrontare il tema della relazione tra pratica fotografica e società sono da ricordare: W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 57-77; S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 1978. Sulla fotografia come linguaggio vedi R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980.

24. C. Ginzburg, C. Poni, *Il nome e il come: scambio ineguale e mercato storiografico*, in "Quaderni storici", n. 40, 1979, pp. 181-190. Alcuni spunti si trovano in: D. Tabor, *Fotografie e biografie della Resistenza italiana: un problema di contestualizzazione*, in *Le ragioni di una scelta nelle fotografie della Resistenza*, cit., pp. 5-9; E. Bosi, T. Martino, *Le fotografie dei partigiani come fonte per gli storici della Resistenza: alcune proposte d'indagine*, ivi, pp. 24-31. Un esempio di indagine indiziaria sulla memoria è il libro di Daniel Mendelsohn, tra saggistica e letteratura: *Gli scomparsi*, Vicenza, Neri Pozza, 2007. Le implicazioni metodologiche e storiografiche del volume sono discusse in: L. Allegra, *Non tutto è perduto*, in "Contesti. Rivista di microstoria", n. 4, 2015, pp. 169-178.

immagini del periodo 1938-1945 da lui trascorso prima come soldato e poi come partigiano. Oltre a mettere in evidenza il carattere prettamente amatoriale della produzione fotografica di Serafino – di fatto dedita all’autoconsumo, priva di velleità iconografiche o formali alte, costruita su modelli per lo più provenienti dalla cultura visiva o dalla sfera delle convenzioni della comunità di appartenenza e perciò da intendersi nel suo essere propriamente fotografica, vale a dire diretta alla restituzione del reale²⁵ – tale disposizione ha permesso di mettere in evidenza il progetto di selezione e di ordinamento degli scatti da lui operato, gli obiettivi che lo guidavano (come si vedrà, non solo di autorappresentazione) e i destinatari del suo racconto. Per queste ragioni, sia per la loro estensione quantitativa (oggi comprendono 13 cartoline e 1.865 scatti, in parte eseguiti da Serafino medesimo, in parte da altri autori, a cui vanno sommati i quattro album di pellicole negative composti negli anni Settanta), sia per la ricca documentazione personale che li accompagna e le generose testimonianze orali di alcuni familiari, i tre volumi – che sono stati oggetto di schedatura e sono liberamente consultabili sulla piattaforma Archos – hanno costituito un prezioso caso di studio per mettere in atto i propositi sopra descritti e riflettere sulla riconfigurazione del lungo processo di costruzione della memoria visuale della Resistenza²⁶.

La struttura del libro rispecchia fedelmente l’impostazione metodologica richiamata in apertura. Abbiamo perciò deciso di dividere il volume in due parti. La prima si sofferma sulla cultura visuale di Serafino nel suo avvicinamento alla pratica fotografica, avvenuto nei primi anni Trenta, e sui contesti di produzione degli scatti da lui eseguiti, ripercorrendo le vicende che anticipano la formazione dei tre volumi (1938-1945). La seconda si concentra sul confezionamento di questi ultimi da parte di Serafino nell’immediato dopoguerra, e rivolge particolare attenzione alla provenienza, al reperimento, alle diverse funzioni e ai criteri di impiego delle fotografie nel corso del tempo, in

25. Considerazioni utili su caratteristiche e finalità che connotano l’ambito della fotografia amatoriale si ritrovano in P. Cavanna, *Sbagliando s’impara*, in *Scene di vita al Borgo. Un secolo di storie nelle fotografie dei visitatori*, catalogo della mostra (Torino, 28 maggio - 30 ottobre 2005), Torino, Borgo Medievale, 2005, pp. 9-17, con bibliografia.

26. Archivio Privato Ettore Serafino Pinerolo (d’ora in poi APESP), Album di negativi E0, E1, E2, E3; ivi, Album di stampe positive 1, 2, 3, 4. I primi tre volumi di positive sono stati acquisiti in copia digitale dall’Istituto piemontese per la storia della Resistenza e della società contemporanea “Giorgio Agosti” (Istoreto) nel 2015 a seguito della donazione della famiglia Serafino. Cfr. http://www.metarchivi.it/dett_FONDI.asp?id=239&tipo=FONDI (ultima consultazione 30 marzo 2017); il quarto volume è stato confezionato da Ettore Serafino alla metà degli anni Duemila. Gli album di negative sono stati ordinati dal figlio di Ettore Serafino, Adolfo, negli anni Settanta del secolo scorso, e sono stati scannerizzati dallo stesso tra il 2004 e il 2005. La testimonianza della sorella Maria è stata raccolta l’8 giugno 2016; le interviste al figlio Adolfo si sono svolte l’8 giugno e il 15 novembre 2016; un confronto con il figlio Andrea è avvenuto il 15 novembre 2016. L’archivio documentario di Ettore Serafino si compone di 41 faldoni e di una cassetta di legno, ove si conserva la sua corrispondenza, i suoi scritti editi e inediti e numerosi estratti da giornali e riviste.