



Il posto della fotografia (e dei calzini) nel villaggio della memoria iconica totale. Uno sguardo sulle raccolte fotografiche oggi.

di Tiziana Serena

Le raccolte fotografiche, in relazione alla crescita di domanda e produzione iconica della società, hanno assunto spesso dimensioni dalle proporzioni abnormi: sono mostri ingombranti la cui gestione, in vista dell'informatizzazione dei dati e della digitalizzazione delle immagini, sembra semplicemente orrificica, se non altro per l'investimento economico che richiede sia nel breve sia nel lungo periodo.

Secondo Asko Mäkelä, direttore del Finnish Museum of Photography di Helsinki, chi si occupa di gestire un archivio di fotografie non è un ordinatore né del micro-cosmo fotografico, né del cosmo per il quale opererebbe al fine di delimitarne il suo aspetto spaventoso, ma tutt'altro – e contro ogni aspettativa – egli è fondamentalmente un anarchico, che sovverte l'ordine delle cose¹. La sedimentazione di fotografie che questi gestisce, riproponendola come “miniatura del mondo visivo”, non stabilirebbe, quindi, tramite rapporti di scala, un vero e proprio principio di ordine nel tremendo caos del reale. La raccolta di immagini fotografiche governata (ma in sé ingovernabile) dalle pratiche linguistiche dell'uomo in relazione con quelle del computer, si costituirebbe come una sorta di surrogato esperienziale del mondo, visto e percepito attraverso un'estensione macluhaniana di noi stessi: la lente della fotografia, la quale, nonostante il suo atto sia la scelta e la selezione, non farebbe che semplicemente duplicare, in un infinito gioco di specchi, il caos del mondo stesso.

Qual è allora il posto della fotografia, come collezione, raccolta, archivio multiforme delle nostre attività, nel suo essere nel mondo, del mondo stesso, e – non ultimo – quale è il suo posto nei processi di costruzione e produzione del nostro immaginario e della nostra memoria collettiva?

Forse il suo “giusto posto”, come condizione relativa riferita a determinate coordinate spazio-temporali, è paragonabile a quello occupato dai calzini in seno all'economia nella nostra epoca postfordista², caratterizzata dall'irruzione del linguaggio nella sfera produttiva, così come analizzato dallo storico socio-economico Christin Marazzi³. Questi ritiene “il posto

Il posto della fotografia (e dei calzini) nel villaggio della memoria iconica totale.

Uno sguardo sulle raccolte fotografiche oggi.

di Tiziana Serena - Università degli Studi di Firenze, 14 giugno 2007

pagina 1 di 13

dei calzini” un possibile metro di misura della produzione in relazione alle differenze sociali e all'individuazione dei luoghi in cui queste vengono generate. La sua ipotesi porta a dimostrare come nella conduzione di un'attività sociale (la famiglia) una parte degli attori (le donne) abbiano un concetto storicamente sedimentato del “giusto posto dei calzini”, mentre l'altra parte (gli uomini), contando sulla cura e sulla precisione delle donne, non adottino lo stesso principio preferendo invece al “giusto posto dei calzini” semplicemente la casualità. Il comportamento entro le mura domestiche permetterebbe allora di misurare la disuguaglianza concreta fra uomini e donne nei rapporti produttivi della società⁴.

Fotografia e linguaggio

Il “giusto posto della fotografia” potrebbe allora essere interpretato, superate ovviamente le divisioni sessuali insite nella metafora dei calzini a favore di quelle geo-politiche e culturali, come il ruolo che l'immagine fotografica e il suo ‘controllo’ (culturale, economico etc.) assume in seno alla società contemporanea e alle attività produttive collegate, a partire dall'individuazione dei luoghi ove avviene la genesi di tali processi: ossia nei modi della gestione di sedimentazioni di immagini fotografiche.

Postulato necessario nell'esplorazione e comparazione delle due tematiche sopraccitate, è la coincidenza per entrambe di “produzione” e di “comunicazione” fino a farle confluire in un unico processo organico, grazie all'impiego di un “certo” linguaggio. Per definire il quale potremo prendere a prestito l'interpretazione del filosofo inglese John Langshaw Austin (1911-1960) sull'“enunciato performativo” contrapposto all'“enunciato constataivo”: il secondo constata dei fatti e in quanto tali li descrive, mentre il primo non si limita a descrivere uno stato di cose, quanto piuttosto a produrre un'azione attraverso la descrizione stessa e, così facendo, introduce delle modifiche sostanziali nella situazione esistente⁵.

Se ora trasliamo questa interpretazione al caso della fotografia: la “produzione” corrisponderebbe a quella delle immagini fotografiche e la “comunicazione” riguarderebbe la trasmissione dei dati (visivi e testuali) delle stesse. Il tramite sarebbe l'impiego di un linguaggio, il quale presenta due caratteristiche forti, proprio a partire dalla storia che ha interpretato l'immagine fotografica in rapporto inscindibile con la sua didascalia: l'essere normato dalle pratiche catalografiche e descrittive operanti in un determinato contesto culturale; il non essere limitato alla descrizione “pura” dei dati direttamente desumibili dalla fotografia ed essere pertanto indirizzato a produrre fatti interpretativi, i quali modificano e condizionano le modalità dell'accesso all'informazione. Informazione, che a seguito del processo menzionato, diventa inscindibilmente iconico-linguistica, il cui significato è altro dalla semplice addizione delle parti componenti.

Il presupposto per questa analisi, presa a prestito dall'economia e dalla linguistica, è quello

Il posto della fotografia (e dei calzini) nel villaggio della memoria iconica totale.

Uno sguardo sulle raccolte fotografiche oggi.

di Tiziana Serena - Università degli Studi di Firenze, 14 giugno 2007

pagina 2 di 13

secondo il quale nella nostra epoca, definita secondo il luogo comune post-fordista, la produzione tout court – quindi compresa anche quella del comparto culturale – sia fortemente concatenata al linguaggio e alla comunicazione⁶.

Posta questa condizione, apparirà allora inequivocabilmente chiaro come il lato pratico e produttivo del trattamento delle raccolte fotografiche possa essere assunto a modello di un comportamento generalizzato della società, nella gestione e produzione (anche con risvolti economici) della propria memoria, per mezzo di un certo linguaggio atto a mettere in scena (o in spettacolo) quelle immagini che strutturano e alimentano l'immaginario e memoria collettiva.

Le risorse economiche e culturali investite nella gestione e nella cura dei multiformi ed eterogenei insiemi di sedimentazione di immagini fotografiche (“raccolte fotografiche”, “fototeche”, “iconoteche”, “collezioni”, fino a sfondare i confini disciplinari per riferirsi a “fondi” e “archivi”) è un fenomeno che è stato in crescita nel corso degli ultimi decenni nel mondo occidentale. Fatto questo da mettersi in stretta relazione con quella che fu la graduale abitudine alla tecnologia informatica e alle conseguenti necessità del trattamento uniforme dei dati; fenomeni che si sono affermati come necessità imprescindibili. Anche l'Italia, in particolar modo nel corso dell'ultimo decennio, particolarmente “caldo” per la fotografia, ha pienamente partecipato a questo trend, recuperando un certo ritardo rispetto ai contesti americani e di una parte di quelli europei.

Come è noto, a determinare la necessità di avvalersi di un modello descrittivo-catalografico ai fini della comunicazione dei dati, nello specifico del settore della fotografia italiana, è stato determinante, accanto a necessità conoscitive del patrimonio fotografico⁷, che tuttavia si sono concretizzate tardivamente in strumenti di tutela⁸, l'avvento di nuovo paradigma produttivo (universale) e la sua diffusione: il personal computer. A partire da questo presupposto, si sono così definite man mano nel tempo gerarchie di autorità fra quelle istituzioni che sono state diversamente investite e che hanno diversamente investito nella creazione di processi e protocolli normati per la descrizione e il trattamento dei dati della fotografia⁹. In effetti, il risultato di questo lungo processo è stato quello di disciplinare alcuni comportamenti e protocolli gestionali, grazie non solo alla diffusione di strumenti e conoscenze, ma anche grazie alla divulgazione di esperienze condivise¹⁰, permettendo il confronto crescente degli operatori su alcuni temi ritenuti di particolare importanza, in vista di una comunicazione concreta delle risorse e di una effettiva interoperabilità dei dati.

Ad esempio, a livello nazionale il Sistema Informativo Generale del Catalogo (SIGEC)¹¹, si pone come risposta a queste istanze di comunicazione essendo stato progettato come strumento di dialogo con i diversi sistemi informativi delle diverse tipologie di beni.

Il posto della fotografia (e dei calzini) nel villaggio della memoria iconica totale.

Uno sguardo sulle raccolte fotografiche oggi.

di Tiziana Serena - Università degli Studi di Firenze, 14 giugno 2007

pagina 3 di 13

Fotografia come merce

Da molto è finito il tempo in cui le raccolte fotografiche erano esclusivamente microcosmi di un sapere personale, poste sotto la cura e l'efficace memoria delle varie Gertrud Bing e dei vari Fritz Saxl, che ne sapevano rintracciare le ragioni dei sentieri più reconditi e offrirli ad una utenza specializzata in grado di apprezzarle fino al caso limite del labirinto di concetti, che scaturiva dall'accostamento di immagini del warburghiano progetto "Bilderatlas Mnemosyne"¹².

Per motivi storico-culturali la realtà delle nostre raccolte fotografiche presenta caratteristiche che si pongono pressoché agli antipodi di quella ideale warburghiana: il loro numero è accresciuto notevolmente; singolarmente sono insiemi quantitativamente tendenti all'ipertrofia; la loro gestione è affidata alla memoria della macchina: all'hardware; tendenzialmente la loro cura ha a che fare con la conservazione – sovente nella forma dello status quo – e la valorizzazione, tramite la creazione di una "visibilità" verso l'esterno, livellata sulle possibilità della promozione o accesso on-line, piuttosto che sulla promozione e valorizzazione di studi specifici.

Infine, l'utenza ha notevolmente cambiato fisionomia sia da un punto di vista prettamente numerico, sia da un punto di vista della preparazione ed esperienza specifica nei confronti dei contenuti della fonte fotografia. Da un lato, l'aumento del volume di utenti (reale o percepito che sia, grazie all'effetto web) è corrisposto a una minore perizia degli utenti stessi; dall'altro lato, l'avvento del computer, e la conseguente necessità di uniformazione del linguaggio di descrizione assieme al numero crescente di pratiche produttive relative alla gestione delle raccolte fotografiche, ha fatto sì che le mansioni che solitamente erano affidate alle Gertrude e ai Fritz fossero distribuite in una proliferazione di specialisti disciplinari, tipici tra l'altro dell'epoca postfordista, così come si è definita a partire dagli anni Settanta del secolo scorso.

Ai vari custodi della memoria, nel senso etico e collettivo, si sono sostituiti i custodi di un sapere settoriale, spesso chiuso e autoreferenziale: fenomeno riscontrabile anche solo nel campo del trattamento dei dati: basti pensare agli steccati tutt'ora esistenti in termini di dialogo fra il mondo dell'informatizzazione e quello culturale, il quale fa del primo il proprio strumento privilegiato per la custodia e gestione dei dati, senza tuttavia poterne controllare la reale qualità dei processi produttivi, cioè – come si è specificato all'inizio – intesi come praticamente coincidenti con quelli prettamente comunicativi.

Al polo estremo rispetto alle esperienze condotte da enti pubblici per gestire e valorizzare sedimentazioni fotografiche, di vario ordine e natura, possiamo collocare quella delle società per azioni che vendono fotografie nelle tratte del commercio elettronico del Word Wide Web, per le quali la necessità di avvalersi di un solido quanto affidabile progetto strategico di management (indubbiamente con risorse finanziarie incommensurabili rispetto a quelle degli enti pubblici detentori del patrimonio fotografico nazionale) assume un rilievo fondamentale in relazione alla trasformazione dell'immagine da fonte della memoria, o bene culturale, a merce.

Il posto della fotografia (e dei calzini) nel villaggio della memoria iconica totale.

Uno sguardo sulle raccolte fotografiche oggi.

di Tiziana Serena - Università degli Studi di Firenze, 14 giugno 2007

pagina 4 di 13

Le fasi di trasformazione della fotografia-memoria/bene culturale e collettivo alla fotografia-merce sono accompagnate dall'uso del linguaggio. Inoltre, è il modo con il quale la merce appare sul mercato che determina il suo valore (Debord), anche quando non ci si riferisce al mercato dell'arte, con le sue cifre iperboliche, ma ad un mercato di immagini che ha semplicemente a che fare con le prassi quotidiane legate all'informazione. Secondo l'interpretazione famosa di Guy Debord⁴, lo spettacolo della società è alimentato dalle immagini, ma non costituisce il suo insieme, quanto piuttosto rappresenta un rapporto sociale fra individui condizionato dall'impiego delle immagini. Così come la fotografia si sostituisce alla realtà, la visione dello spettacolo tende a sostituirsi alla vita: ne costituisce il surrogato mediato da un immaginario collettivo che si nutre compulsivamente di immagini, senza essere in grado di assimilarle. I modi e i tempi del consumo iconico sono ovviamente dipendenti da molti fattori. Fra questi varrebbe la pena riflettere sulla portata del significato della disponibilità di fotografie in rete e sulle modalità del loro consumo, anche solo percettive condizionate dal tempo di caricamento della pagina: contesto che si configura sempre più come una vera e propria "fiera dei sensi" (Marazzi), dove ognuno può appropriarsi liberamente delle immagini secondo un processo causale di estrazione (e nel migliore dei casi serendipitoso¹⁵), perdendo i riferimenti spaziali (e culturali) ad un ordine simbolico.

L'universo del linguaggio¹⁶ che accompagna il processo di produzione dell'immagine-merce, diventa nella gestione delle raccolte fotografiche lo strumento principale di valorizzazione del capitale-immagini¹⁷: permette la sua normalizzazione e la sua strutturazione in vista di una comunicazione legata alla produzione di capitale.

Il valore assegnato alla gestione delle immagini-merci, tramite il linguaggio umano e della macchina, è pressoché un valore di carattere iperbolico, che addirittura assurge a simbolo apotropico. Lo ritroviamo – pur se in misura diversa – nella quasi totalità delle istituzioni e delle pratiche messe in atto per la cura delle raccolte fotografiche. Il simbolo appare allora come un chiaro sintomo della società, la quale sentendo la necessità di controllare la propria memoria collettiva e la dimensione spettacolare dell'informazione, si affanna nel "tutto misurare e nel tutto quantificare" fino a raggiungere una certa ossessione, che nel suo affannoso perpetuarsi perde i riferimenti concreti dei propri obiettivi, ovvero l'efficienza e l'effettiva efficacia.

Il villaggio della memoria iconica totale

Due anni fa lo staff di Google annunciava il progetto Google Print: un recupero via internet di virtualmente tutti i testi stampati: una sorta di utopica ricostruzione della torre di Babele in formato carta stampata trasfigurata nel formato elettronico: nasceva quello che Vittorio Zucconi denominava "villaggio della memoria totale"¹⁸.

Nel gennaio 2005 si parlava solamente dell'ideazione di questo progetto indirizzato a oltre

Il posto della fotografia (e dei calzini) nel villaggio della memoria iconica totale.

Uno sguardo sulle raccolte fotografiche oggi.

di Tiziana Serena - Università degli Studi di Firenze, 14 giugno 2007

200 milioni di utenti, ma quello che allarmava di più i fondatori di Google non era tanto la risoluzione di problemi tecnologici, quanto piuttosto di quelli legali: dichiararono infatti che le loro assunzioni in tutti i paesi coinvolti dal progetto coinvolgevano più avvocati che specialisti di applicazioni informatiche.

La fotografia, le collezioni fotografiche, italiane e non, devono affrontare problematiche simili sul piano legale. Ad oggi il problema non sembra essere di carattere tecnologico, né prettamente descrittivo-catalografico, già risolto in sede nazionale con la schedatura ministeriale ICCD (9 anni fa) o con l'adozione dello standard ISBD (NBM) (17 anni fa), ma appare spostato sul lato delle scelte strategiche, su cosa significhi e implichi esattamente investire per la comunicazione delle proprie risorse in rete e, inoltre, sulle questioni economiche legate ai copyright delle immagini. In effetti, in tempi recenti il dibattito sulle raccolte fotografiche si è spostato sul lato del diritto delle fotografie e sulla creazione di banche dati per la gestione delle immagini, tema sul quale verte una legislazione dalla doppia natura di "omitorinco" (Mezzetti)¹⁹.

La rivoluzione di Google nella ricerca su internet investe un settore dell'attività umana fortemente concatenato con le immagini: *l'ars memorandi*²⁰. Storicamente nella cultura occidentale l'arte della memoria ha a lungo sperimentato le modalità con cui l'universo del linguaggio interagisce con il potere delle immagini. Diversi studi, fra i quali quelli di Paolo Rossi e Lina Bolzoni²¹, si sono interrogati sugli esiti dell'*ars memorandi* classica, attraverso le interpretazioni del Medioevo e del Rinascimento, fino al dibattito seicentesco e settecento del sapere enciclopedico e del metodo delle scienze naturali e sulla permanenza, pur con le dovute declinazioni e variazioni, di due concetti portanti che si riscontrano lungo tutto il lunghissimo arco cronologico menzionato. Si tratta del concetto di 'ordine' e del concetto di "classificazione", che fanno inesorabilmente la loro comparsa in ogni progetto culturale volto al recupero della memoria, alla sua conservazione e alla sua trasmissione.

Il modello di ricerca e reperimento dei dati che offre Google non necessita che qualcuno abbia stabilito un ordine, una classificazione, una sistematizzazione; che si sia avvalso cioè di criteri inizialmente utilizzati per il richiamo alla memoria, i quali sono diventati nel tempo strumenti per il ritrovamento di documenti e di testi. Nel caso dei testi, le ricerche che possiamo fare attraverso il motore di ricerca Google si basano sul reperimento delle parole esistenti all'interno del documento, e in secondo ordine, sulle etichette aggiunte al suo esterno (di indicizzazione, ecc.). Nel caso delle immagini, nonostante siano oggi oggetto di studio per applicazioni del linguaggio artificiale tramite l'analisi delle forme contenute, c'è ancora bisogno dell'etichetta, cioè di una esplicita indicizzazione di quelli che sono ritenuti attributi essenziali (il nome dell'autore, il titolo, la data, ecc.), oppure di una esplicita descrizione del loro contenuto. Ovvvero, il reperimento dell'immagine tramite motori di ricerca è mediato ancora dal linguaggio umano e dal linguaggio macchina, secondo processi che tut-

Il posto della fotografia (e dei calzini) nel villaggio della memoria iconica totale.

Uno sguardo sulle raccolte fotografiche oggi.

di Tiziana Serena - Università degli Studi di Firenze, 14 giugno 2007

pagina 6 di 13

tavia si discostano dai tradizionali sistemi di indicizzazione a favore magari di una ipertestualità orizzontale, la quale però non è determinata a priori.

L'interpretazione dello studioso Paolo Rossi riguardo il fatto che "la connessione fra organizzazione e conservazione fa parte integrante del discorso sulla memoria ed è inscindibile da esso [...]" Specifica un punto essenziale nel nostro discorso con l'affermare che "Non è che prima si classifichi e poi si ricordi. All'interno di quella secolare tradizione che si richiama alle arti della memoria [...] conservare e organizzare sono una cosa sola"²²; e sembrerebbe quindi non confermare quanto sta avvenendo sul Worl Wide Web con Google.

Ma cosa succede al reperimento delle immagini fotografiche una volta immesse nella fluidità dell'etere? Il loro numero potenzialmente infinito necessita di un ordine, di una preventiva classificazione? E a ritroso: possiamo conservare senza organizzare? Possiamo pensare di garantire l'accesso della raccolta fotografica dalla rete, senza tuttavia progettare obiettivi e azioni comuni che partano proprio dall'interoperabilità concreta, effettiva dei dati senza il "rumore" nel reperimento non sia assordante a causa dei pochi controlli di qualità?

Il naufragio di operazioni condivise, sembrerebbe dare ragione al fronte Google, fra le quali quella più nota della Art Museum Image Consortium (AMICO²³): organizzazione consortile costituitasi in America dal 1997 al 2005, per scopi didattici e non di lucro, raccoglieva l'adesione di istituzioni americane che detenevano collezioni di arte e immagini i cui database erano contemporaneamente interrogabili e consultabili da un unico sito e, pertanto, i risultati della ricerca erano comparabili: quello che ne scaturiva era una vera e propria raccolta fotografica senza muri.

Uno sguardo sulle raccolte fotografiche oggi

Il censimento delle raccolte fotografiche con lo scopo di accertarne l'entità e le condizioni, soprattutto quando iterato nel tempo fino a diventare un vero e proprio monitoraggio, dovrebbe essere una tappa logicamente primaria e fondamentale, per molti versi imprescindibile, nei processi di tutela della fotografia come bene culturale che portano dalla conoscenza dell'insieme costitutivo fino a giungere man mano ai processi di catalogazione delle singole parti componenti²⁴.

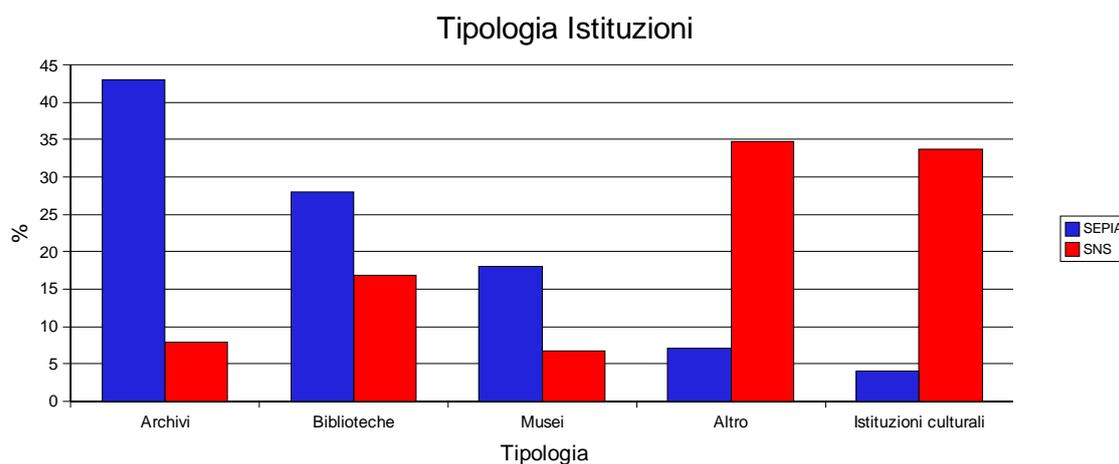
La scheda ICCD Fondo della fotografia, attualmente ancora in corso di discussione, dovrebbe provvedere proprio a fissare la fisionomia storicamente determinata di una raccolta di immagini, intesa come complessa "vicenda culturale" (Carucci)²⁵, ma anche a registrare la sua vitalità nel presente, relativamente all'accrescimento e al grado di utilizzazione.

In riferimento al valore complesso della fotografia come fonte e al tema del trattamento automatico dei dati, la Scuola Normale di Pisa nel 1998 organizzò nel suo Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali, diretto da Paola Barocchi, un censimento delle raccolte

te fotografiche in Italia, per cura di chi scrive. Il risultato di quel lavoro venne pubblicato in due volumi editi fra il 1998 e il 1999²⁶.

Pressoché parallelamente, alcuni mesi dopo l'inizio dei lavori pisani, partiva l'esperienza del progetto europeo Safeguarding European Photographic Images for Access (SEPIA)²⁷, basato su analoghe necessità di conoscenza delle raccolte fotografiche in Europa, ma non necessariamente legate al tema delle attività di automazione.

Al primo censimento italiano, condotto nel periodo estivo fra giugno e settembre 1998, grazie ad una comunicazione diretta con gli enti e le istituzioni contattate, risposero ben 89 istituzioni: oltre il 60% di quelle interpellate²⁸. In Italia le istituzioni e gli enti che risposero al questionario erano state nell'ordine percentuale: istituzioni culturali e biblioteche. In Europa le istituzioni che risposero al questionario di SEPIA erano state nell'ordine percentuale: archivi, biblioteche e musei [fig. 1]. Al censimento di SEPIA, condotto dal dicembre 1998 al febbraio 2000, in 29



paesi europei risposero complessivamente 140 istituzioni su 300 contattate, il 47%.

Riporto questi dati statici per mettere in rilievo il fatto che il *census* italiano fu particolarmente bene accolto perché in quel momento la cultura della fotografia in Italia iniziava un periodo di rinnovamento. La scheda ministeriale ICCD F (Fotografia) era pressoché pronta per essere definitivamente varata l'anno successivo nel 1999, in sostituzione a quella FT impiegata in modo sperimentale a seguito dei processi di automazione degli anni Ottanta e ovviamente affiancata dalle regole di catalogazione ISBD (NBM), la cui diffusione era dovuta alla pubblicazione del Manuale di fotografia curato da Giuseppina Benassati nel 1990.

Le aspettative sull'impiego della scheda F erano alte ed erano state riposte dagli enti territoriali e periferici delle soprintendenze così come da tutti quegli enti e istituzioni che avrebbero adottata la direttiva ICCD in concerto con le attività di tutela promosse dal ministero e dalla sua organiz-

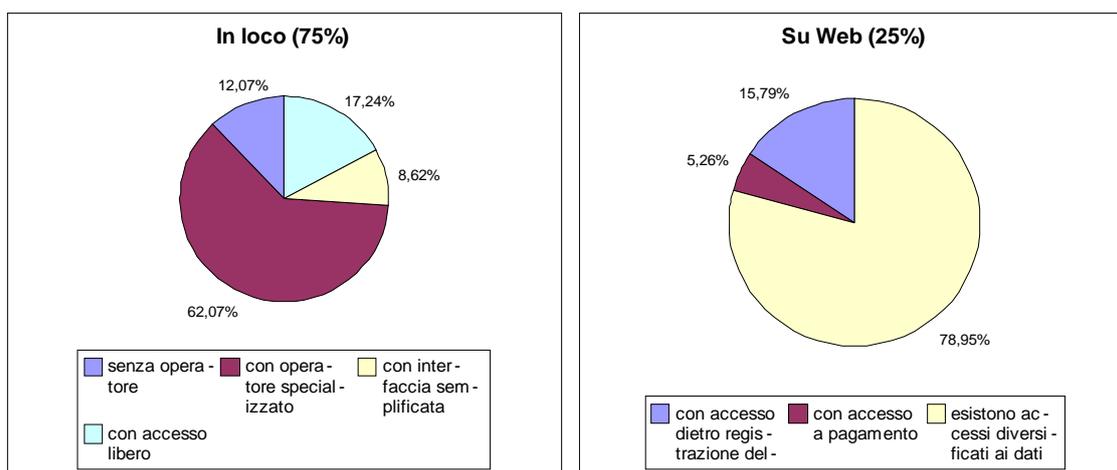
Il posto della fotografia (e dei calzini) nel villaggio della memoria iconica totale.

Uno sguardo sulle raccolte fotografiche oggi.

di Tiziana Serena - Università degli Studi di Firenze, 14 giugno 2007

zazione periferica, anche in vista della comunicazione dei dati e della loro interoperabilità. In questo arco di tempo che ci separa dalle prime sperimentazioni delle varie schede adottate (vuoi ICCD FT, vuoi ISBD (NBM) e poi ICCD F)²⁹, durante il quale molte istituzioni hanno condotto progetti di catalogazione e digitalizzazione, mi pare opportuno provare a rifare il punto nave della situazione con lo scopo primario di interrogarsi sui significati e sulle opportunità delle scelte strategiche che una istituzione dovrebbe intraprendere per aggiustare man mano la rotta di navigazione delle proprie attività di catalogazione. Scelte strategiche che vanno concepite anche in relazione con i cambiamenti del mercato, determinati da nuove necessità imposte dalle politiche degli accessi on-line e, non ultimo, in relazione con la disponibilità di fondi economici per i vari comparti del settore culturale, che hanno visto una sensibile contrazione nel corso negli ultimi anni.

Il censimento promosso dal Museo della Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo as-



sieme alla Soprintendenza ai Beni Artistici Storici e Demoantropologici di Bologna³⁰, a seguito dei seminari che le due istituzioni hanno organizzato nella sede di Cinisello Balsamo sui diritti d'autore delle immagini nelle raccolte fotografiche, non ha avuto lo scopo di censire esaurientemente l'attuale contesto italiano delle raccolte fotografiche, quanto quello di tastare il polso a una situazione ancora in divenire, sulla "soglia" della messa in rete (Giudici)³¹.

I dati che ne emergono sono per certi versi incoraggianti: l'81% degli enti e istituzioni contattate è dotata di un inventario, ovvero di un primo strumento di amministrazione e gestione delle raccolte fotografiche; il 64% sta catalogando il materiale fotografico. Per queste ultime istituzioni la consultazione del patrimonio fotografico avviene prevalentemente in loco (75%), con l'intermediazione di un operatore specializzato, e il rimanente 25% su Web, ma con un accesso diversificato dei dati [fig. 2]

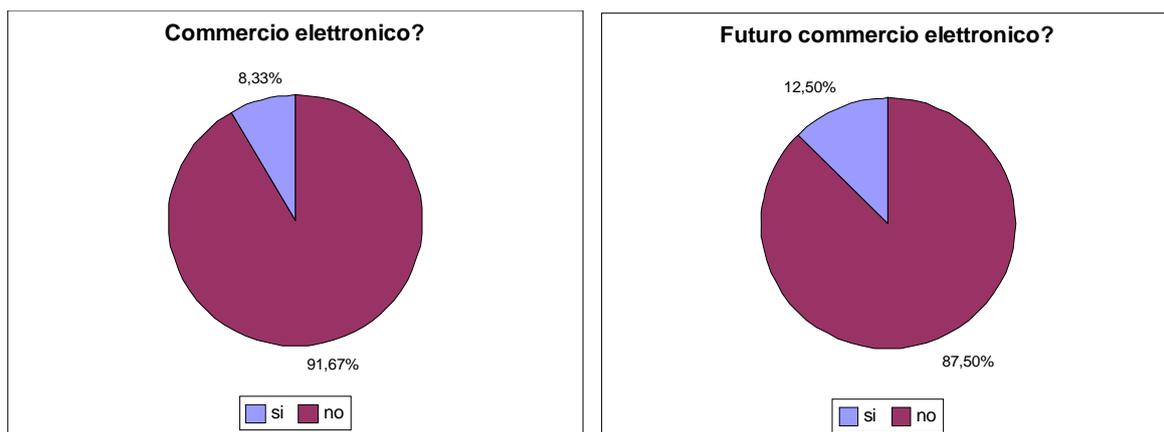
Il posto della fotografia (e dei calzini) nel villaggio della memoria iconica totale.

Uno sguardo sulle raccolte fotografiche oggi.

I dati relativi al commercio elettronico sono invece sorprendenti, poiché estremamente contenuti. Solo l'8,33% si cimenta in questo settore, mentre per quanto attiene le previsioni future di investimento rivolte al 91,37% di chi non ha ancora sviluppato la vendita di immagini on-line, solo il 12,50% prevede un impiego di risorse in questa attività [fig. 3].

Come nel caso di Google Print, la questione del diritto delle immagini sembra richiedere, più che catalogatori ed esperti informatici, un esercito di avvocati.

In totale, per approssimazione, il patrimonio fotografico gestito da questi enti e istituzioni ammonta a circa 10 milioni di immagini. È difficile dire quale percentuale rappresenti del patrimonio fotografico conservato in Italia, ma a titolo esemplificativo vogliamo ricordare che se si procedesse ad una catalogazione a livello inventariale (della scheda F) di questo materiale e alla sua digitalizzazione in bassa risoluzione (anche per motivi prettamente conservativi, senza pensare ad una immissione in rete con relativi costi), si andrebbero a spendere (ad essere ottimisti) circa 10 miliardi di euro, ovvero un punto dell'attuale PIL, che



rappresenta il cuneo fiscale che la finanziaria di questo governo vuole abbattere.

Una cifra enorme: ma ne vale la pena? E questo dato non ci obbliga forse a riflettere sulle scelte strategiche, se non altro per ragioni di semplice economia? È sufficiente per una istituzione pensare che una scelta strategica sia limitata solo alla opzione di un modello catalogografico, di un software di catalogazione (che più raramente offre anche servizi integrati di gestione) e di un piano di catalogazione secondo tappe nel tempo (esclusivamente dipendente dai finanziamenti) fino alla messa on-line con vendita dei diritti, magari con l'obiettivo di ripagarsi degli (alti) investimenti iniziali?

Oppure, sul piano delle scelte strategiche il gran numero di immagini sedimentate e relativi costi di effettiva gestione ci pone necessariamente nelle condizioni di dover riflettere sulle necessità di "progettare" piani organici? Piani le cui parti sono tutte coordinate su un piano fun-

Il posto della fotografia (e dei calzini) nel villaggio della memoria iconica totale.

Uno sguardo sulle raccolte fotografiche oggi.

di Tiziana Serena - Università degli Studi di Firenze, 14 giugno 2007

pagina 10 di 13

zionale, e ben strutturati, concepiti a lungo periodo, in grado di bilanciare con perizia su un piatto le onerose operazioni di catalogazione e digitalizzazione, e sull'altro piatto i diritti connessi al possesso/detenzione dei diritti d'autore dell'istituzione che è conserva le immagini. Magari procedendo per garantire all'utenza un accesso minimo all'informazione che proceda dall'insieme al particolare, dal fondo/archivio/collezione fino alla singola immagine e non viceversa? Secondo Nietzsche la ricerca quantitativa (del "tutto misurare e quantificare") "è sorretta da una volontà di potenza della società che a tal fine opera per limitare o rimuovere l'aspetto pauroso del mondo caotico"³². Ma la gestione dell'archivio di immagini pur avvalendosi di pratiche rivolte potenzialmente al "tutto misurare e quantificare", non avrebbe secondo l'interpretazione di Asko Mäkelä, di cui abbiamo parlato, l'effetto sperato di controllare l'aspetto spaventoso del mondo, vanificato dalla sua duplicazione nello specchio della fotografia. I limiti della ricerca quantitativa si intrecciano con le trappole del linguaggio (Austin) che possono diventare particolarmente insidiose, in particolare quando il settore della produzione si connette indissolubilmente con quello della comunicazione.

Il posto della fotografia (e dei calzini) nel villaggio della memoria iconica totale.

Uno sguardo sulle raccolte fotografiche oggi.

di Tiziana Serena - Università degli Studi di Firenze, 14 giugno 2007

Note:

¹ "L'archivista di immagini è un anarchico. Noi sogniamo di un mondo descritto in modo universalmente corretto, utilizzando come evidenza le fotografie di qualsiasi cosa che l'uomo abbia visto con la macchina fotografica. Un archivio di immagini è una miniatura del mondo visivo nel quale noi viviamo o gli altri nelle fotografie vivono nel mondo che noi descriviamo attraverso la nostra conoscenza delle cose". (La traduzione è mia), in Asko Mäkelä, *Dream of a picture archivist*, negli Atti di *An international SEPIA conference at the Finnish Museum of Photography* Helsinki, 18-20 September 2003, disponibile in <<http://www.knaw.nl/ecpa/sepia/conferencePapers/Makela.pdf>> (nov. 2006).

² M. Turchetto, *Fordismo e postfordismo. Qualche dubbio su alcune "certezze" della sinistra italiana*, in "Protagonisti", n. 67 (agosto 1997), ora disponibile in <<http://www.intermarx.com/temi/postf.html>> (nov. 2006).

³ C. Marazzi, *Il posto dei calzini. La svolta linguistica dell'economia e i suoi effetti sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.

⁴ Idem, pp. 60-70.

⁵ J. L. Austin, *Come fare cose con le parole*, a cura di C. Penco, M. Sbisà, Marietti, Genova 2002.

⁶ C. Marazzi, *Il posto dei calzini*, cit., p. 26. Il testo riguarda l'impatto dell'impiego della comunicazione e del linguaggio intesi come strumenti di produzione, ma anche di valorizzazione del capitale. Secondo lo stesso autore "Con il postfordismo la comunicazione entra in produzione, diventa cioè un fattore direttamente produttivo e si chiama in causa il linguaggio", la coincidenza di produzione e comunicazione sarebbe la leva stessa dello sviluppo economico.

⁷ Il punto della situazione, a pochi anni dalla costituzione del Ministero per i Beni Culturali, può essere rappresentato dall'intervento di Andrea Emiliani, *La fotografia come bene culturale*, Relazione tenuta al convegno "La fotografia come bene culturale" (Modena, 1979), ora in "Quaderni di Palazzo Pepoli Campogrande", n. 4, 1997, pp. 24-33.

⁸ Il riferimento è al Testo Unico (D.Lg. 29/X/1999 n. 490), le cui norme sono state confermate nel Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio (D. Lg. 22/1/2004, n. 42, art. 10, comma 4, lettera e) e art. 11, comma 11, lettera f). Per quanto riguarda la fotografia si rimanda all'intervento di M. F. Bonetti, *La tutela dei beni fotografici nell'ambito della nuova disciplina dei beni culturali*, in *Strategie per la fotografia. Incontro degli archivi fotografici*, Atti del convegno (Prato, 30 novembre 2000) a cura di O. Goti e S. Lusini, Italia Grafiche, Firenze 2001, pp. 19-24; G. Guerci, *Lineamenti di legislazione di tutela dei beni fotografici* in *La catalogazione della fotografia. La documentazione fotografica dei beni culturali*, Atti dei rispettivi seminari (Cinisello 10.10 – 04.12.2002 e 29.10-20.12.2002) a cura di G. Guerci, E. Minervini, R. Valtorta, in "Quaderni Villa Ghirlanda" n. 1, Cinisello Balsamo 2003, pp. 22-32.

⁹ G. Benassati (a cura di), *La fotografia. Manuale di catalogazione*, Grafis Edizioni, Casalecchio di Reno 1990; Ministero per i beni e le attività culturali. ICCD – ING- ICCU- ACS – *Strutturazione dei dati delle schede di catalogo. Beni artistici e storici. Scheda F. Prima parte*, Roma 1999.

¹⁰ Ad esempio in questo senso va interpretato il manuale di S. Berselli, L. Gasparini, *L'archivio fotografico. Manuale per la conservazione e gestione della fotografia antica e moderna*, Bologna, Zanichelli, 2000.

¹¹ SIGEC. Sistema Informativo Generale del Catalogo, in: <http://www.iccd.beniculturali.it/servizi/sigec.html>.

¹² Il progetto warburghiano era, com'è noto, dedicato a ricostruire come nella cultura moderna occidentale le forme delle immagini di divinità erano sopravvissute.

¹³ Va doverosamente ricordata l'iniziativa in controtendenza della rivista "Quaderni di Palazzo Pepoli Campogrande" curata da Corinna Giudici del Gabinetto fotografico della Soprintendenza ai Beni Artistici Storici e Demoantropologici con sede a Bologna, edita dal 1996.

¹⁴ G. Debord, *La società dello spettacolo*, Baldini e Castoldi, Milano 2001.

¹⁵ S. Vitali, *Passato digitale. Le fonti dello storico nell'epoca del computer*, Bruno Mondadori, Milano 2004, pp. 84-88.

Il posto della fotografia (e dei calzini) nel villaggio della memoria iconica totale.

Uno sguardo sulle raccolte fotografiche oggi.

di Tiziana Serena - Università degli Studi di Firenze, 14 giugno 2007

pagina 12 di 13

¹⁶ R. Giusti, *Nella terra di nessuno*, in "La Rivista del Manifesto", n. 7, giugno 2000, ora in <<http://www.larivistadelmanifesto.it/archivio/7/7A20000614.html>>.

¹⁷ Il capitale (e anche capitale-immagine) tende ad essere costituito "dall'insieme dei rapporti sociali e di vita, dalle modalità di produzione e di acquisizione delle informazioni che, sedimentandosi nella forza-lavoro, vengono poi attivate lungo il processo di produzione", in C. Marazzi, *Il posto dei calzini*, cit., p. 77.

¹⁸ V. Zucconi, *Il villaggio della memoria totale*, in "la Repubblica", 23 gennaio 2005.

¹⁹ C.E. Mezzetti, *La disciplina giuridica delle banche dati*, in O. Goti, S. Lusini (a cura di), *Strategie per la fotografia. Incontro degli archivi fotografici*, atti del convegno (Prato, 30 novembre 2000), Italia Grafiche, Firenze 2001, pp. 97-104.

²⁰ Si rimanda al testo fondamentale di S. Vitali, *Ordine e caos: Google e l'arte della memoria*, in A. Spaziante (a cura di), *Il futuro della memoria: la trasmissione del patrimonio culturale nell'era digitale*, Atti del convegno (Torino, 10-11 novembre 2004), Comitato Tecnico Scientifico CSI-Piemonte. Cspiemonte, Torino 2004, pp. 71-96.

²¹ P. Rossi, *Il passato, la memoria, l'oblio. Otto saggi di storia delle idee*, Il Mulino, Bologna 2004; P. Rossi, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Il Mulino, Bologna 2000; L. Bolzoni, *La stanza della memoria: modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Einaudi, Torino 1995.

²² P. Rossi, *Il passato, la memoria, l'oblio. Otto saggi di storia delle idee*, Il Mulino, Bologna 2001, p. 78, cit. in S. Vitali, *Ordine e caos: Google e l'arte della memoria*, cit., nota 11. I corsivi sono miei.

²³ <<http://www.amico.org/>> (nov. 2006).

²⁴ C. Giudici, *Ipotesi di lavoro per il censimento dei fondi e delle raccolte*, in O. Goti, S. Lusini (a cura di) *Strategie per la fotografia. Incontro degli archivi fotografici*, atti del convegno (Prato, 30 novembre 2000), Italia Grafiche, Firenze 2001, pp. 43-47.

²⁵ P. Carucci, *Le fonti archivistiche: ordinamento e conservazione*, NIS, Roma 1988, pp. 11-12.

²⁶ Per Paolo Costantini. *Fotografia e raccolte fotografiche*, Quaderno VIII del "Bollettino del Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali", 1998; Per Paolo Costantini. *Indagine sulle raccolte fotografiche*, Quaderno IX del "Bollettino del Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali", 1999, poi editi come testi: Pisa, Scuola Normale Superiore, entrambi 1999.

²⁷ <<http://www.knaw.nl/ecpa/sepia/>> (nov. 2006).

²⁸ *The italian photographic collections. A census dedicated to memory of Paolo Costantini*, ed. by T. Serena, printed on the road for the SEPIA conference, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2000.

²⁹ Cfr. "Bollettino d'Informazioni. Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali", n. 2, 1992, n. monografico dedicato a *Raccolte fotografiche catalogazione e conservazione. Lavori del seminario* (Pisa Scuola Normale Superiore, 23 giugno 1992), a cura di L. Corti.

³⁰ Ringrazio entrambe le istituzioni per avermi messo a disposizione i dati raccolti.

³¹ Cfr. L'intervento di C. Giudici, *Gli archivi Fotografici sulla soglia dell'on-line: problematiche, linee di sviluppo, sguardo storico (opere, autori, "nomi", attestazioni)*, in questi atti.

³² C. Marazzi, *Il posto dei calzini*, cit., p. 58.

Il posto della fotografia (e dei calzini) nel villaggio della memoria iconica totale.

Uno sguardo sulle raccolte fotografiche oggi.

di Tiziana Serena - Università degli Studi di Firenze, 14 giugno 2007