

Tiziana Serena, *L'archivio fotografico: possibilità derivate potere*

in: *Gli archivi fotografici delle soprintendenze. Storia e tutela. Territori veneti e limitrofi*, Atti della Giornata di Studi (Venezia, 29 ottobre 2008) a cura di A. M. Spiazzi, L. Maioli, C. Giudici, Crocetta del Montello, Terra Ferma Edizioni, 2010, pp. 103-125.
ISBN: 978-88-6322-027-8



Carte, fotografie, cartelle in Fototeca, prima del riordino e ricondizionamento, foto Giorgio Porcheddu, 2005. Archivio Fotografico della SBSAE Bologna.

L'ARCHIVIO FOTOGRAFICO. POSSIBILITÀ DERIVE POTERE¹

Tiziana Serena

“Sembra che possiamo tracciare, mediante le parole,
linee di demarcazione ben visibili tra le cose.
Ma poi, ogni volta che tentiamo di spostare quelle linee,
le parole ci sono di ostacolo e si ribellano e condizionano
il nostro stesso modo di pensare”

(Paolo Rossi, *Naufragi senza spettatori*²).

1. DISPOSITIVO ARCHIVIO

Questo testo parte dall'assunto che le *sedimentazioni di immagini fotografiche* possano essere ricondotte al funzionamento dei dispositivi, dei quali è possibile tracciare alcune figure distinte che, rimandando all'insieme dei protocolli e delle prassi, delle misure e delle istituzioni, dei saperi e delle conoscenze, hanno lo specifico compito di governare, di ordinare e di determinare le opinioni e l'ordine dei discorsi sulla fotografia come accumulo³, anche qualora questo non sia necessariamente spontaneo, ma abbia semplicemente e genericamente una “qualche unità di origine”⁴. Un accumulo costituito da pezzi separati, che si presentano con configurazione

¹ Ringrazio Corinna Giudici e Luca Majoli per la lettura del testo durante le stesure e i numerosi suggerimenti per migliorarlo. Questo intervento è debitore delle discussioni avute negli anni passati, a partire da un interesse per i fondi fotografici maturato durante l'esperienza alla Scuola Normale, con Corinna Giudici e Lucia Sardo e, in tempi più recenti, con Costanza Caraffa.

² P. Rossi, *Naufragi senza spettatori. L'idea di progresso*, Bologna 1995, p. 136.

³ Nella tradizione archivistica italiana si è affermata, pur se a fasi alterne, la parola ‘sedimentazione’ come strettamente pertinente all'Archivio tradizionalmente inteso, proprio per suggerire il carattere naturale e involontario (Lodolini) nella forma-

zione di depositi di materiali, al pari degli strati rocciosi in geologia, fino a proporre l'archivio come un “terreno di scavi, ove appunto i reperti affiorano come la vita li ha lasciati e il tempo li ha stratificati, raggruppati cioè secondo rapporti *organici e non secondo schemi estrinsecamente classificatori*” (Valenti) (il corsivo è mio). Cfr. in V. BIOTTI, *Argomenti di archivistica teorica*, Firenze 1987, pp. 17 ss. e F. VALENTI, *Riflessioni sulla natura e struttura degli archivi*, in “RAS”, XLI (1981), n. 1-2-3, cit. in ivi, p. 162.

⁴ Così definiva il ‘fondo’ archivistico (con sorprendente lungimiranza) lo studioso Filippo Valenti, cit. in D. TAMBLÉ, *L'archivistica in Italia oggi*, in *Studi sull'archivistica*, atti della giornata di studio (Roma, 21 settembre 1989), a cura di E. Lodolini, Roma, 1992, p. 122.

“topologicamente saldata”, per via di “fattori intangibili di per sé”⁵, ma unita da quel gesto “di mettere da parte, di raccogliere, e quindi di trasformare i pezzi in “documenti”⁶ analogamente al gesto e al significato de “la mise en archive” (De Certeau) che dà inizio alla storia. Impiego la locuzione *sedimentazioni di immagini fotografiche* con lo scopo di porre l’accento sul significato di *accumulo*, e – soprattutto – di evocare la necessità di studiarle con gli strumenti dell’archeologo (Lodolini)⁷, aperte alle necessità di un’archeologia del sapere (Foucault).

Della fotografia sappiamo sempre più guardare sotto la sua superficie d’immagine, rompere la crosta che la tiene salda al referente fotografato, ma raramente siamo nelle condizioni di potere valutare pienamente le implicazioni del suo essere parte di una sedimentazione organica e dei significati connessi all’origine e alla storia della stessa. Se la riproducibilità della fotografia ha messo in crisi il concetto di unicità dell’opera (Benjamin), non possiamo non valutare quanto sia invece autenticamente originale il suo insieme di appartenenza, il quale si configura *sempre* come oggetto storicamente unico e irripetibile.

Per tutte queste ragioni il *dispositivo*⁸ a cui si fa riferimento è quello dell’*archivio*.

Nel corso degli ultimi decenni disparati ambiti disciplinari hanno affrontato, in un dibattito fecondo e ricco di nuove prospettive critiche, la questione dell’archivio collocandolo in uno scenario sfaccettato e assai multiforme⁹, nel quale sono contemplati nuovi e diversi archivi che hanno affiancato l’archivio tradizionalmente inte-

⁵ Per S. Vasco Rocca, (*Beni culturali e catalogazione*, Roma 2002, pp. 88-91), nel settore dei beni culturali è possibile impiegare la categoria dell’*accumulazione* intesa come “processo di formazione graduale di ammassamento anche di tipo eterogeneo, da sistematizzare partendo dal valore da attribuire al “cumulo” ovvero ad un insieme” (p. 88) la cui caratteristica principale risiede nella configurazione “topologicamente saldata, che si dimostra significativa quale risultante concreta di un evento storicizzato o di una successione di eventi” tanto da parlare di “Bene plurivalente”, con “valore di rappresentatività” (p. 89) rispetto alle singole parti componenti e che può essere inteso “come fenomeno culturale scaturito in virtù di fattori intangibili di per sé ma tangibilmente confluenti sulla configurazione del raggruppamento e sul suo valore proiettivo”. Sulla pertinenza di questa definizione per la schedatura degli accumuli fotografici con lo strumento della Scheda Fondo Fotografico dell’ICCD (non ancora varata) cfr. C. GIUDICI, *La scheda per i fondi fotografici*, in *Lo spazio il tempo le opere. Il catalogo del patrimonio culturale*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, dicembre 2001 - marzo 2002), a cura di A. Stanzani, O. Orsi, C. Giudici, Cinisello Balsamo 2001, pp. 557-559, nel quale si proponeva un livello zero per la schedatura dei fondi; e il suo intervento del 2007 nel quale si presentavano le linee generali della scheda Fondo Fotografico: *Singolo, complessità, insieme: dalla scheda F alla scheda Fondo Fotografico*, in *Fototeche a regola d’arte*, Atti della giornata di studio (2007), Siena, Comune di Siena, disponibili on line (<http://www.comune.siena.it/main.asp?id=6306>).

⁶ M. DE CERTEAU, *La scrittura della storia* (1975), a cura di S. Facioni, Milano 2006, p. 83. Su questo aspetto, considerato nelle sue suggestioni per l’archivistica cfr. B. BROTHMAN,

Orders of Value: probing the Theoretical Terms of Archive Practice, in “Archivaria”, 32 (1991), pp. 78-100, in part. p. 97, n. 33.

⁷ Secondo Donato Tamblè, Elio Lodolini ne aveva sin dagli anni Settanta sottolineato la necessità in questi termini, cit. in TAMBLÈ, *L’archivistica in Italia oggi*, cit., p. 122.

⁸ Utilizzo, per sottolineare i legami, analoghi a quelli che detiene l’archivio, con il potere e il sapere, il termine *dispositivo* così come nella definizione di Michel Foucault: “una specie – per così dire – di formazione che in un certo momento storico ha avuto come funzione essenziale di rispondere a un’urgenza [...]. Ho detto che il dispositivo è di natura essenzialmente strategica, il che implica che si tratti di una certa manipolazione di rapporti di forza, di un intervento razionale e concertato nei rapporti di forza, sia per orientarli in una certa direzione, sia per bloccarli o per fissarli e utilizzarli. Il dispositivo è sempre iscritto in un gioco di potere e, insieme, è legato a dei limiti del sapere, che derivano da esso e, nella stessa misura, lo condizionano. Il dispositivo è appunto questo: un insieme di strategie di rapporti di forza che condizionano certi tipi di sapere e ne sono condizionati”, nel suo *Dits et écrits* (vol. III, pp. 299-300), cit. da G. AGAMBEN, *Che cos’è un dispositivo?*, Roma 2006, pp. 6-7.

⁹ Su questo tema la bibliografia è vasta e mi limito a citare i testi che ricostruiscono nelle linee generali il dibattito e che ho trovato particolarmente utili (e che provengono da ambiti disciplinari differenti): I. VELODY, *The Archive and the Human Sciences: Notes toward a Theory of the Archive*, in “History of the Human Sciences”, 11, 4 (1998), pp. 1-16; e l’approccio del settore della geografia in un saggio che tra l’altro ben tratteggia le linee generali metodologiche: C. W. J. WITHERS, *Constructing ‘The Geographical Archive’*, in “Area”, 34, 3 (September 2002), pp. 303-311; infine, l’ampio e impor-

so. Lo spettro semantico dell'archivio si è ampliato in corrispondenza di un maggior peso attribuito alle interpretazioni di carattere culturale, che sono state articolate proprio a partire da un'analisi del ruolo dell'archivio, della sua funzione e del suo funzionamento, a discapito dei concetti di "involontarietà" e "spontaneità" nella sua costituzione, e a fronte dei cambiamenti e delle aperture verso nuove tipologie di archivi.

Da questo contesto e dalle numerose suggestioni che ne sono emerse, ho seguito la pista di alcune ipotesi interpretative ricostruendo i tratti principali dello sfondo sul quale esse si stagliano, evidenziano il proprio profilo. Le supposizioni qui avanzate non hanno la pretesa di presentare genealogie declinabili a griglie catalografico-descrittive¹⁰, quanto piuttosto di discutere il tema, declinandolo da quello della sedimentazione di immagini fotografiche, dell'*archivio fotografico*, il quale reclamando ancora una "critica specifica", si pone in termini di "possibilità necessaria".

Ho seguito un filo rosso fra i modi con cui diverse discipline si sono approcciate al tema dell'archivio, cogliendo innanzi tutto il suggerimento di lavorare non solo *sull'*archivio ma anche *con* l'archivio¹¹, e isolando le principali linee interpretative che mi sono parse funzionali nel tracciare i confini del discorso sull'archivio fotografico, delimitandolo come ambito di conoscenza e di sapere. Ovviamente appena si parlerà dell'archivio, sorgerà subito un problema: di quale archivio stiamo parlando? Ma prima di rispondere si dovranno affrontare alcune modificazioni concettuali del tema Archivio e alcuni cambiamenti metodologici condotti all'interno e all'esterno della disciplina diplomatico-archivistica¹². Sarà proprio sulla linea segnata dai cambiamenti, che cercherò di torcere questa presunta continuità disciplinare, ovvero curvando e deformando la continuità stessa, per misurare il ruolo dell'archivio come *paradigma*¹³ nello specifico delle sedimentazioni di fotografie, sulle quali – come oggetti e ambiti extra-disciplinari – alcune formalizzazioni scientifico-disciplinari potranno essere collaudate come sperimentazione critica, in condizioni che eccedono la misura del loro impiego normale.

tante intervento di M. MANOFF, *Theories of the Archive from Across the Disciplines*, in "Libraries and the Academy", 4, 1 (2004), pp. 9-25.

¹⁰ Sottolineo che è in corso di definizione la scheda Fondo Fotografico (ICCD), della quale si avverte da ormai molto tempo tutto il carattere di urgenza per fini conoscitivi, conservativi e di tutela degli accumuli, intesi come Beni Culturali, di fotografie.

¹¹ La suggestione deriva dalla fortuna riscossa dal titolo del documento presentato al meeting annuale della Association of Canadian Archivists, Ottawa, 6 giugno 1997, di T. NESMITH, *Seeing archives: Postmodernism and the changing intellectual place of archives*, in "The American Archivist", 65, 1 (2002), pp. 24-41 cit. da E. KETELAAR nel suo saggio *Tacit Narratives: The Meanings of Archives*, in "Archival Science", 1 (2001), pp. 131-141, n. 4, p. 132.

¹² Per una riflessione sull'archivistica in età contemporanea rimando in particolare agli interventi assai noti e mille volte citati di Luciana Duranti, che hanno avuto il merito di dare inizio a un dibattito in ambito canadese (ma non solo) davvero assai articolato e che – per molti versi – ha influenzato anche quello della fotografia: *Diplomatics: New uses for an Old Science* che sono apparsi sulla rivista "Archivaria" in sei parti: I) 28 (Summer 1989), pp. 7-27; II) 29 (Winter 1989-90), pp. 4-

17; III) 30 (Summer 1990), pp. 4-20; IV) 31 (Winter 1990-91), pp. 10-25; V) 32 (Summer 1991), pp. 6-24; VI) 33 (Winter 1991-92) pp. 6-24. Sulle relazioni fra la fotografia e la diplomatica, che costituirono il primo stadio della riflessione sugli archivi fotografici, rimando a J. M. SCHWARTZ, "We make our tools and our tools make us": *Lessons from Photographs for the Practice, Politics, and Poetics of Diplomats*, in "Archivaria", 40 (Fall 1995), pp. 40-74, e agli interventi pubblicati l'anno successivo – sottolineando che i tempi erano decisamente maturi – sia in ambito americano con l'intervento di N. BARTLETT, *Diplomatics for photographic Images: Academic Exoticism?*, in "American Archivist", 59 (Fall 1996), pp. 486-494, sia in ambito francese con quello di E. PARINET, *Diplomatique et Photos Institutionnelles*, in "La Gazette des Archives", n.s., 172 (1996) (cit. in BARTLETT, *Diplomatics for photographic Images*, cit., p. 489).

¹³ Rimando al classico concetto di "paradigma" utilizzato da T. KUHN, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche* (1962), Torino 1978. Per quanto riguarda, invece, l'archivio come paradigma, cfr. l'intervento di T. COOK, *What is Past is Prologue: A History of Archival Ideas Since 1898, and the Future Paradigm Shift*, in "Archivaria", 43 (Spring 1997), pp. 17-63 e le considerazioni per l'ambito italiano di TAMBLÉ, *L'archivistica in Italia oggi*, cit., pp. 101-132, in part. p. 120.

Fra gli ambienti che più si sono interessati sia al tema della fotografia, come documento presente nell'archivio tradizionalmente inteso, sia al tema all'archivio fotografico, ho preso in considerazione il dibattito che, a partire dalla metà degli anni Novanta, si è svolto in ambito nordamericano e che ho trovato particolarmente dialettico¹⁴, ragione che secondo il parere di Luciana Duranti¹⁵ è dovuta proprio a un diverso approccio al tema dell'archivio, rispetto alla tradizione europea e americana, che ha dato luogo a interessanti risvolti teorici. In particolare, le teorie canadesi si sono focalizzate sul significato della gestione dei documenti, per la quale il ruolo di custodia (*custody*¹⁶) si è evoluto in un complesso, più articolato e ampio concetto nel quale sono contemplati i documenti originali in modo non affatto separato dalle risorse informative e dalle strategie gestionali; registrando pertanto un passaggio dalla cultura del *records management* americano a quella dell'*information resources management* tipica dell'archivistica canadese¹⁷.

Per l'osservazione di un fenomeno culturale vasto e diversificato come quello dell'accumulo di fotografie, nel quale si intrecciano una moltitudine di fili e si affollano le narrazioni possibili, il bordo mi è sembrato costituire un punto di vista privilegiato per l'osservazione, sia per la possibilità di muoversi nelle aree periferiche delle discipline, sia per il fatto che, secondo la fluidodinamica, il flusso del liquido contenuto in vicinanza del bordo tende a ridurre il movimento rispetto al centro. La "modernità liquida" (Bauman¹⁸) della nostra società mostra una certa relazione con il consumo e il potere delle immagini, dovuti alla loro fluidità e mobilità. Vicino al bordo esse avrebbero una limitata capacità di spostamento e in quel (secondo la felice espressione di Sekula¹⁹) "flusso del traffico dei significati della fotografia" e – aggiungerei – delle fotografie, potrebbe essere possibile isolarne alcuni significati.

¹⁴ Ritengo illuminanti gli interventi di Joan M. Schwartz (che non conosco ma che ringrazio), foto-archivista – come essa stessa si definisce – dei National Archives canadesi e docente alla Queen University a Ottawa, a partire dai quali ho iniziato a seguire i sentieri che mi hanno condotta a frequentare una bibliografia prevalentemente straniera, frutto di un approccio del tutto peculiare alla fotografia, scevro da forti pregiudizi disciplinari e condotto nei territori canadesi: "We make our tools ... cit.; EADEM, "Records of Simple Truth and Precision": *Photography, Archives, and the Illusion of Control*, in "Archivaria", 50 (Fall 2000), pp. 1-40; EADEM, *Coming to Terms with Photographs: Descriptive Standards, Linguistic "Othering", and the Margins of Archivy*, in "Archivaria", 54 (Fall 2002), pp. 142-171; EADEM, *Negotiating the Visual Turn: New Perspectives on Images and Archives*, in "The American Archivist", 67 (2004), pp. 107-122. Sono da menzionare, inoltre, le seguenti iniziative nel settore dell'editoria periodica (sempre straniera): il numero monografico della rivista "Visual Resources", dedicato al tema *Following the Archival Turn. Photography, the Museum, and the Archive*, a cura di C. Simon, 18, 2 (2002). La rivista canadese "Archivaria" già nell'inverno 1977/78 dedicava una sezione speciale al tema *Photography and Archives* (n. 5) e alcuni anni fa ha riproposto un num. monografico (65, Fall 2008), a cura di S. Stacy, su *Archives and Photography* (con un'inversione dell'ordine dei termini nel titolo assai significativa).

¹⁵ In L. DURANTI, *I documenti archivistici. La gestione dell'ar-*

chivio da parte dell'ente produttore, Roma 1997, pp. 8-9.

¹⁶ Secondo la definizione fornita dall'INTERNATIONAL COUNCIL ON ARCHIVES, *ISAD (G): General International Standard Archival Description: adopted by the Committee on Descriptive Standards*, Stockholm, Sweden, 19-22 September 1999, seconda ed., trad. it. di S. Vitali con la collaborazione di M. Savoja, Firenze 2000, in cui per *custodia* (*ad vocem*) si intende "La responsabilità di prendersi cura della documentazione, che deriva dal suo possesso materiale. La custodia non sempre comprende la proprietà giuridica o il diritto al controllo sull'accesso ai documenti" (anche on line: http://www.anai.org/attivita/N_isad/Isad_main.htm).

¹⁷ L. DURANTI, *I documenti archivistici*, cit., pp. 8-9.

¹⁸ Z. BAUMAN, *Modernità liquida* (2000), Roma-Bari 2006.

¹⁹ Il flusso del traffico dei significati della fotografia è stato trattato come metafora in un saggio di Allan Sekula incentrato sulla natura di paradosso della fotografia e sulla credenza che essa costituisca un linguaggio universale. Cfr il suo *The Traffic in Photographs*, in "Art Journal", 41, 1 (Spring 1981), *Photography and the Scholar/Critic*, pp. 15-25. A distanza di vent'anni per la rivista "October", Sekula ha presentato un altro intervento con un sottotitolo che specificava si trattasse di una revisione del succitato, ma che presentava un ben diverso grado di complessità: A. SEKULA, *Between the Net and the Deep Blue Sea (Rethinking the Traffic in Photographs)*, in "October", 102 (Autumn 2002), pp. 3-34.

Fra questi, ho dato preferenza a quelli sottesi alle eterogenee pratiche di gestione e patrimonializzazione delle fotografie e degli archivi²⁰ che hanno luogo nel contesto produttivo, degli enti e delle istituzioni, e in quello comunicativo, relativo alla valorizzazione o promozione²¹.

Ovviamente la *conditio sine qua non* è stata quella di partire dal valore di documento della fotografia, in quanto subordinato ai meccanismi sociali che determinano la sua capacità di divenire tale. L'importanza assegnata alla sua natura meccanica, ritenuta in sé capace e sufficiente a conferire una presunta quanto persuasiva oggettività, corroborata dalle espressioni linguistiche che sottolineano la fedele o esatta 'riproduzione' della realtà, ha come conseguenza quella di autorizzare la fotografia ad avocare a sé la facoltà di essere un *documento naturale*. Qualità di carattere genetico che permetterebbe, quindi, alla fotografia di documentare tutta la realtà, eccetto se stessa; come se la fotografia per noi potesse esprimere solo qualcosa di diverso da sé, tendendo a farci scordare che è sempre atto interpretativo soggettivo e che, innanzitutto, costituisce sempre *un fatto* dal quale non si può prescindere²²: un fatto che nella sua trasparenza si oppone con resistenza diamantina al suo riconoscimento e alla lettura della sua materialità.

La fotografia si trasforma da oggetto a documento quando è coinvolta in una serie di operazioni che vengono genericamente denominate come "atti sociali"²³ e che ho considerato nel loro momento di massima autorità politica e sociale: ovvero nel momento in cui è inserita nello spazio di significazione dell'archivio e nell'ordine di discorsi che ne scaturiscono.

2. FOTOGRAFIA/FOTOGRAFIE

Joan Schwartz ha sottolineato come, nei primi decenni dell'Ottocento, gli sviluppi delle teorie archivistiche – relativamente ai sistemi di classificazione – e i primi progressi di carattere tecnologico della fotografia – parallelamente alle spinte di carattere tassonomico ed inventariale, che sin dalla sua invenzione hanno informato le aspettative culturali riposte su di essa, abbiano rappresentato fattori convergenti nella costruzione di

²⁰ Nel tracciare la storia della patrimonializzazione dell'archivio, come concetto concepito in continuità dalla sfera privata familiare a quella pubblica, Eric Ketelaar ha parlato di un'altra coppia che mi pare molto interessante, da affiancare alle definizioni assai famose di Le Goff di monumento/documento, nel suo *Muniments and Monuments: the Dawn of Archives as Cultural Patrimony*, in "Archival Science", 7 (2008), pp. 343-357.

²¹ Cfr. *Gli archivi fuori di sé. Ovvero la promozione archivistica: esperienze e riflessioni*, a cura di M. Brogi, San Miniato (Pisa) 1999, in cui si discute della differenza fra la 'valorizzazione' tradizionale, attraverso l'utenza specializzata, e la 'promozione' con il coinvolgimento di un'utenza allargata e con le possibilità dell'archivio (parallelamente ai progetti de "Le biblioteche fuori di sé") di superare i propri confini fisici.

²² Sulla consapevolezza che "Un documento è un fatto [...]". L'uomo che opera è un fatto. E l'uomo che racconta un altro fatto. Ogni testimonianza testimonia soltanto di se stessa, del proprio momento, della propria origine, del proprio fine, e di nient'altro" in R. SERRA, *Scritti letterari, morali e politici. Saggi e articoli dal 1900 al 1925*, Torino 1974, p. 286, cit. in I. ZANNI ROSIELLO nel suo intervento denso di suggestioni:

Archivi, archivisti, storici, in L. GIUVA, S. VITALI, I. ZANNI ROSIELLO, *Il potere degli archivi. Usi del passato e difesa dei diritti nella società contemporanea*, Milano 2007, p. 65.

²³ Su questo aspetto ho seguito i numerosi interventi pubblicati sulla teoria degli "atti sociali" e degli "atti documentali", come sviluppo di quella sugli "atti linguistici" di John Searle, del filosofo Maurizio Ferraris, che recentemente ha dato una versione compiuta del tema nel suo *Documentalità. Perché è necessario lasciare tracce*, Roma-Bari 2009. Per una verifica della teoria degli atti documentali in relazione alla fotografia e all'archivio fotografico mi permetto di rinviare al mio intervento *Le parole dell'archivio*, presentato alla conferenza *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History. Part II*, del 29-31 ottobre 2009, Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz - Max Planck Institut (i cui atti sono in corso di preparazione).

²⁴ SCHWARTZ, "Records of Simple Truth..." cit. Il saggio (che nel titolo cita una frase di Lady Elisabeth Eastlake del suo famoso articolo *Photography* del 1857) mette in relazione le pratiche della fotografia e dell'archivistica come paradigmi conoscitivi dal carattere tardo illuministico, discutendo gli intrecci e i nessi culturali fra le leggi sulla riforma degli archi-

un “vocabolario della modernità”, che si è sviluppato sotto l’egida dell’idea di archivio²⁴. Documenti fotografici e documenti archivisti sin da quest’epoca hanno vicendevolmente intrecciato parole e significati, esaudendo le pretese avanzate di avere valori di “neutralità”, “obiettività”, “affidabilità” e “autenticità”²⁵.

Inoltre, entrambe hanno promesso alla società un particolare possesso e controllo del sapere che passava attraverso il possesso e il controllo delle informazioni registrate. Fin dagli esordi la fotografia ha contemplato l’archivio²⁶, implicando l’esercizio della sua autorità nell’accrescere o conferire alla stessa fotografia valori di attendibilità e affidabilità²⁷. Nell’archivio il noto binomio verità/trasparenza della fotografia è accresciuto in termini di maggior chiarezza e, soprattutto, di maggior “credibilità”.

Non separabili come il *recto* e il *verso* di un foglio, da un lato, *la fotografia*: la sua capacità di connettere il presente al passato grazie ad una generica, quanto condivisa, attitudine sociale ad interpretarla sulla base della sua veridicità²⁸; dall’altro lato, *le fotografie*: la predisposizione della fotografia a costituirsi in serie²⁹, in sedimentazioni e in strati di aggregazione³⁰.

vi francesi fra il 1839 e i primi anni del decennio successivo e sul ruolo della fotografia come documento, ovviamente in relazione all’archivio e alle sue pratiche.

²⁵ Si ricorda che i tre termini (“authenticity”, “reliability” e “objectivity”) sono considerati essere i concetti chiave dell’archivistica (in Ivi, p. 26). Per un approfondimento sul concetto di affidabilità e autenticità collegato al sistema dell’archivio cfr. L. DURANTI, *The Concepts of Reliability and Authenticity and Their Implications*, in “Archivaria”, n. 39 (1995), pp. 5-10. Sempre sull’affidabilità dei documenti, ma in epoca contemporanea: H. MACNEIL, *Trusting Records in a Postmodern World*, in “Archivaria”, 51 (Spring 2002), pp. 36-47.

²⁶ Secondo B. H. D. BUCHLOH, *Gerhard Richter’s “Atlas”: The Anomic Archive*, in “October”, 88 (Spring 1999), pp. 117-145, la condizione come archivio della fotografia risiederebbe nella sua innata capacità di predisporre in un ordine strutturale in congiunzione con la sua capacità di riprodursi in multipli e di predisporre in serie. Sulla serie, sulla collezione e sull’archiviazione della fotografia negli anni dello stile documentario: O. LUGON, *Le style documentaire. D’August Sander à Walker Evans, 1920-1945* (2001), in ed. it. *Lo stile documentario. Da August Sander a Walker Evans, 1920-1945*, Milano 2008 (purtroppo con un indice epurato dei concetti e delle nozioni inseriti nell’edizione francese e ridotto a solo quello dei nomi), pp. 271-283; 295-329.

²⁷ Per quanto riguarda questo concetto in relazione alle fotografie: SCHWARTZ, “We make our tools... cit., pp. 44-46; EADEM, “Records of Simple Truth... cit.

²⁸ Rimando al tema del valore di documento in fotografia al volume di Olivier Lugon che tratta della trasformazione dei termini soprattutto nel passaggio da sostantivo (documento) ad aggettivo (documentario): *Lo stile documentario*, cit.; e A. ROUILLE, *La photographie entre document et art contemporain*, Paris 2005. Sulla credibilità testimoniale della fotografia come documento veritiero cfr. l’ampia raccolta di esempi storici, molti dei quali dal sapore aneddotico, di M. SMARGIASSI, *Un’autentica bugia. La fotografia, il vero, il falso*, Milano 2009.

²⁹ Sulla serie fotografica (come operazione artistica, ma in

connessione con le pratiche d’archivio) mi sembra utile il resoconto nel capitolo *La serie* di LUGON, *Lo stile documentario*, cit., pp. 271-284. Sulla “serie” archivistica rimando invece alla definizione delle ISAD (G), cit., *ad vocem*: “Documenti ordinati secondo un sistema di archiviazione o conservati insieme perché sono il risultato di un medesimo processo di sedimentazione o archiviazione o di una medesima attività; appartengono ad una specifica tipologia; o a ragione di qualche altra relazione derivante dalle modalità della loro produzione, acquisizione o uso”, specificando ovviamente che nell’archivio la corrispondenza fra le serie potrebbe non essere 1:1, ma una serie fotografica potrebbe non coincidere con quella archivistica e una serie archivistica potrebbe comprendere più serie fotografiche.

³⁰ Declino il concetto dal lessico che descrive gli stati di *aggregazione* della materia in *solido* (con forma e volume propri), *liquido* (con volume proprio e forma indeterminata) e *gassoso* (con volume e forme entrambe indeterminate) e mi pare che la metafora potrebbe essere impiegata anche per le sedimentazioni fotografiche sostituendo il termine “forma” con “ordine” fisico o logico corrente, comunque derivante dalla naturalità della sedimentazione o, in ogni caso, relativo alla storia della sedimentazione; mantenendo la parola “volume” per designare la quantità nel suo insieme, come massa non organizzata e non soggetta a processi ‘gestionali’ o di management. La metafora è analoga a quella impegnata da Bauman (che come è noto fa esplicitamente riferimento al lessico della fisica) per designare la società contemporanea qualificandola tramite il suo gradiente di liquidità. Mi permetto di rinviare al significato e all’uso sperimentale che abbiamo fatto del termine *aggregazione* in un ambito di gestione informatica (e fortemente integrata a più livelli) della fotografia sedimentata, in occasione del progetto *Inventario*, a cura di chi scrive, Corinna Giudici e Lucia Sardo per il *Progetto Alfabeto* della Cineteca di Bologna, dat., 15 giugno 2005. L’esperienza è stata poi rielaborata da C. Giudici nel progetto di inventariazione e catalogazione della Fototeca del Dipartimento di Arti Visive

La fotografia e le fotografie si offrono come oggetti complessi, ambigui e polisemici, poco decodificabili e molto interpretabili; sono oggetti che si prestano per natura alle narrazioni, all'intrico e al cortocircuito. Numerose sono le discipline storiche che organizzano la loro narrazione per mezzo della fotografia quando la considerano 'documento', e sulla fotografia quando la considerano 'fonte' primaria, dimostrando assai distinte preoccupazioni filologiche a seconda dell'approccio impiegato. Forse non è un caso che, anche un avvertito storico come Peter Burke, in un libro sul significato storico delle immagini, dedichi un capitolo su come decodificare la *narratività* delle stesse e parli di "evidenza storica" della fotografia, sottintendendo quando questa è ridotta al suo valore di immagine, ovvero di contenuto, senza tuttavia avvertire la necessità di sottoporre queste fonti ad accurato e scrupoloso vaglio filologico³¹.

"Every picture tells a story"³²: ma le sedimentazioni di immagini fotografiche, come i contenitori delle immagini, mai neutri, rappresentano un territorio da perlustrare con narrazioni condotte non tanto *per mezzo* di essi, quanto piuttosto *sulle* sedimentazioni, le quali, considerate nella loro materialità e complessità di fonte, restano ambiti di ricerca da sperimentare³³. Considerare, quindi, la fotografia come parte integrata e integrante del dispositivo archivio significa propendere definitivamente per uno studio di essa come fonte documentaria inserendola in un contesto che è diverso dalla somma aritmetica delle singole parti (pertanto non troppo dissimile dal concetto di *universitas rerum*³⁴) e che è da considerarsi fonte a sua volta.

Se fare storia fosse – come ci suggerisce Paolo Rossi – solo un modo per ingarbugliare le favole³⁵ ("la mise en intrigue" di Paul Ricoeur), sembrerebbe allora che realizzarla *per mezzo* e *su* questi oggetti d'accumulazione potrebbe essere ricondotto ancora una volta alle problematiche della narrazione.

Questo testo traccia un percorso per ingarbugliare alcune vicende relative alla fotografia nelle sue sedimentazioni, descrivendone deliberatamente alcune all'ombra di altre, e propone l'uso della coppia di termini "fotografia/fotografie"³⁶, da intendersi come indissolubile nell'ottica di una critica specifica dell'archivio fotografico, di cui – al pari – si propone l'impiego.

L'irriducibilità di questa binarietà è data, come si è detto, dalla predisposizione della fotografia alla pluralità, alla sedimentazione, ma fa anche riferimento alla sua capacità di fluttuazione e alle conseguenze della sua estrema

(cfr. C. GIUDICI, *Progettare la catalogazione della Fototeca del Dipartimento di Arti Visive: risorse eterogenee, esigenze, percorsi, criticità*, in "Acta Photographica", III, 1 (2008), pp. 55-58), nonché nelle ultime fasi di definizione della normativa per la scheda Fondo Fotografico dell'ICCD (comunicazione orale dell'interessata a chi scrive).

³¹ P. BURKE, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, Cornell University Press 2001, (trad. italiana *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Roma 2002) il capitolo a cui faccio riferimento è *Visual narratives*, pp. 140-156. Burke avverte lo storico del problema dell'autenticità dei documenti fotografici, anche se non da un punto prettamente archivistico, sottolineando come essi siano sempre ambigui e polisemici. È stato sottolineato però che lo studioso usa sempre il termine "evidenza documentaria" per i documenti testuali dell'archivio, per i quali l'autore raccomanda una verifica in quanto fonti primarie, mentre secondo Joan M. Schwartz (*Negotiating the Visual Turn: New Perspectives on Images and Archives*, in "The American Archivist", 67 (2004), pp. 107-122, la cit. a p. 113) la stessa premura filologica non sarebbe riservata alle immagini. Sul valore dell'immagine fotografica come fonte nella ricerca e

nella narrazione storica rimando, fra gli altri, ad A. MIGNEMI, *Lo sguardo e l'immagine: la fotografia come documento storico*, Torino 2003, G. DE LUNA, *La passione e la ragione: il mestiere dello storico contemporaneo*, Milano 2004, pp. 136-142; G. D'AUTILLA, *L'indizio e la prova. La storia nella fotografia*, Milano 2005.

³² Esergo del capitolo *Visual narratives*, in P. BURKE, *Eyewitnessing...* cit., p. 140.

³³ Anche nel settore archivistico si lamenta una mancanza di attenzione degli storici alla materialità dell'archivio. Cfr. I. ZANNI ROSIELLO nei capitoli *La trasmissione della memoria documentaria*, p. 343; e *Archivisti e storici: un confronto a distanza*, pp. 389-394, del suo *L'archivista sul confine*, Roma 2000.

³⁴ Sul concetto di *universitas rerum* ritenuto fondamentale nell'archivistica ed elaborato da Giorgio Concetti (1937), rimando a V. BIOTTI, *Argomenti di archivistica teorica*, cit., p. 7. L'organicità dell'insieme unico da descrivere con la scheda Fondo Fotografico è cit. in GIUDICI, *Singolo, complessità, insieme...* cit.

³⁵ Rossi, *Naufrazi senza spettatori*, cit., p. 15.

³⁶ Si riferisce pertanto anche a una doppia dimensione ancora riferibile alla coppia *diacronica/sincronia* secondo tutte le possibili variazioni.

mobilità che moltiplicano i vari legami con un insieme, o più insiemi, di appartenenza nel tempo, facendo spesso svincolare le cerniere con i pilastri concettuali portanti dell'archivistica (dell'*origine* e della *provenienza*³⁷) fa vacillare la struttura dell'archivio. Inoltre, la coppia fotografia/fotografie rimanda al grado di complessità dell'archivio fotografico e sottolinea la necessità di integrare la sua lettura orizzontale diacronica in un quadro sincronico, nel quale la fotografia è data nelle relazioni variabili a cui è stata sottoposta, in relazione al suo contesto di appartenenza, alla storia di questo e, non ultimo, alle sue modificazioni morfologiche, fisiche e materiali.

3. SVOLTA ARCHIVISTICA (TUTTI PAZZI PER L'ARCHIVIO)

Dall'inizio degli anni Novanta le discussioni sul tema dell'archivio hanno coinvolto diversi ambiti disciplinari determinando virate teoriche e metodologiche, tanto che l'antropologa Ann Stoler ha descritto questo intenso dibattito in termini di *Archival turn*³⁸. All'inizio è stato grazie alla spinta dei sociologi e degli antropologi che l'entità archivio ha iniziato ad essere studiata sempre più per la sua natura e per i suoi valori intrinseci³⁹. Dapprima una torsione interna disciplinare ha permesso di scoprire un'altra dimensione dell'archivio, solitamente quella che in termini generici possiamo definire 'culturale' e da questa via via altre se ne sono dischiuse⁴⁰, fino a modificare il profilo dell'orizzonte disciplinare della diplomatica e dell'archivistica. Si è registrato un cambio d'attenzione che si è mosso dai contenuti dell'archivio ai processi che portano alla sua formazione; dalla sua struttura alla sua funzione sociale; dalla "spontaneità" e "involontarietà"⁴¹ della sua istituzione alla coscienza di costituire il luogo privilegiato per i processi di ricostruzione della memoria collettiva. Questi slittamenti d'interesse non fanno che riflettere i nuovi interrogativi posti al tema dell'archivio in grado di svelare le "realità contestuali più profonde" (Cook) e, d'altra parte, la moltiplicazione delle prospettive non sarebbe che, a detta di alcuni studiosi, un tratto distintivo della cultura post-modernista nella sua ricezione in ambito archivistico⁴².

Terry Cook sostiene che le caratteristiche dell'archivistica postmoderna siano riassumibili ne "le sue attitudini a focalizzare sul contesto che sta dietro il contenuto; sulle relazioni di potere che condizionano il patrimonio documentario e la struttura del documento, i conseguenti sistemi informativi interni, le convenzioni nar-

³⁷ ISAD (G), cit., *ad vocem*: Provenienza (*provenance*): "La relazione fra i documenti archivistici e l'ente o la persona che li ha posti in essere e/o accumulati e usati nello svolgimento della propria attività personale o istituzionale".

³⁸ In particolare sullo sviluppo dell'*Archival turn*, KETELAAR nel suo saggio *Tacit Narratives...* cit. riconosce il merito di aver iniziato la discussione ad Ann L. Stoler, alcuni anni prima in occasione del suo saggio *Colonial Cultures and the Archival Turn*. Si tratta di un *paper* presentato alla conferenza "On Archives and Social Memory", St. Petersburg, 27-29 maggio 1998. Kate Eichhorn reputa più importante (in *Archival Genres: Gathering Texts and Reading Spaces*, in "Invisible Culture", 12 (2008); e nel suo *The Archive of the Future / The Future of the Archive* http://www.rochester.edu/in_visible_culture) un successivo intervento a stampa di A. L. STOLER, (*Colonial Archives and the Arts of Governance. On the Content in the Form*), raccolto negli atti di un importante seminario tenuto in Sud Africa, con contributi di Derrida e altri, *Refiguring the Archive*, a cura di C. Hamilton

et al., London, 2002, pp. 83-100 e ora riadattato nella versione, da me consultata, nel suo volume *Along the Archival Grain. Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*, New York 2008, nel capitolo *Tracing the Archival Turn*, pp. 44-46.

³⁹ EICHHORN, *Archival Genres...* cit.; VELODY, *The archive and the human sciences...* cit., e MANOFF, *Theories of the Archive...* cit.

⁴⁰ MANOFF, *Theories of the Archive...* cit.

⁴¹ Per una revisione dei concetti di spontaneità e involontarietà, ad esempio nell'ambito degli archivi creati dalle amministrazioni contemporanee, cfr. L. GIUVA, *Archivi e diritti dei cittadini*, in GIUVA, VITALI, ZANNI ROSIELLO, *Il potere degli archivi...* cit., pp. 135-202.

⁴² Sull'archivistica e il post-modernismo rimando ai commenti e alla raccolta di testi nella prima parte intitolata *Archives and Archiving* nel volume *Archives, Documentation, and Institutions of Social Memory: Essays from the Sawyer Seminar*, a cura di F. X. Blouin Jr. e W. G. Rosenberg, Ann Arbor, 2006.

relative e le procedure ritenendole più importanti dei suoi contenuti informativi. In aggiunta, i fatti nei testi non possono essere separati dalle loro interpretazioni presenti e passate, né l'autore può essere separato dal soggetto o dai fruitori che cambiano continuamente, né l'autore dall'atto autoriale, né l'atto autoriale dai più ampi contesti sociali nel quale ha luogo. Ogni aspetto nei documenti è modellato, presentato, ripresentato, simboleggiato, significato ed elaborato da chi scrive, oppure dal programma del computer, dal fotografo, dal cartografo [...]. Nessun testo in quanto prodotto di pratiche amministrative e personali è innocente, ma piuttosto è una costruzione e le stesse costruzioni consce potrebbero essere trasformate in schemi inconsci, relativi al comportamento sociale, alle convenzioni del linguaggio, ai processi organizzativi, agli imperativi tecnologici, ai modelli informativi [...]. L'archivista postmoderno espone queste profonde realtà contestuali”⁴³. Fra i maggiori risultati di questo che è stato definito un 'assedio'⁴⁴ condotto al dominio del discorso archivistico, mi pare sia da annoverare come spunto importante, per riflettere sulle modalità di una critica specifica dell'archivio fotografico, anche la tendenza al superamento dell'archivio come luogo destinato a un'utenza specializzata e come spazio non-problematico⁴⁵. In precedenza alle ansie postmoderniste (così la locuzione inglese), nell'archivio lo studioso specialista si limitava a condurre ricerche a diretto contatto con le fonti (anzi con le *sue* fonti, quelle a cui accordava maggiore autorità a seconda del punto di vista disciplinare adottato) e l'oggetto del suo studio non confliggeva con i confini fisici e con i confini culturali dell'archivio. In seguito, lo spazio dell'archivio si è problematizzato per una diversa consapevolezza del ruolo degli attori che operano sulla scena dell'archivio: a partire dal riconoscimento del ruolo interpretativo e creativo degli archivisti fino a valutare il ruolo degli utenti⁴⁶.

Inoltre, in questo processo di problematizzazione delle conoscenze nei confronti delle modalità di funzionamento dell'archivio, è stato fondamentale, per iniziare un nuovo corso di riflessioni, com'è noto⁴⁷, *L'Archeologie du savoir* (1969) di Foucault⁴⁸ nel quale, tra le altre cose, compariva la sua importante definizione/non definizione di archivio, ma soprattutto è stata determinante la seconda ondata di fortuna critica sollecitata dalla pubblicazione del *Mal d'archive* (1995) di Derrida⁴⁹. Il testo, pur trattando della relazione fra l'archivio e la psicanalisi, favoriva una rilettura di Foucault, che lentamente aveva interessato anche l'ambito archivistico con orientamenti vicini alle problematiche sollevate dal pensiero filosofico⁵⁰.

⁴³ T. COOK, *Fashionable Nonsense or Professional Rebirth: Postmodernism and Practise of Archives*, in "Archivaria", 51 (Spring 2001), pp. 14-35, in part. p. 25 (la traduzione è mia).

⁴⁴ Il termine 'assedio' è utilizzato da Marlene Manoff nel suo *Theories of the Archive...* cit., p. 13.

⁴⁵ WITHERS, *Constructing 'The Geographical Archive'*, cit.

⁴⁶ G. ROSE, *Practising Photography: an Archive, a Study, some Photographs and a researcher*, in "Journal of Historical Geography", 26, 4 (2000), pp. 555-571; WITHERS, *Constructing 'The Geographical Archive'*, cit.

⁴⁷ Ad esempio, MANOFF, *Theories of the Archive...* cit., p. 18, riferisce della traduzione in inglese nel 1972 del testo di Foucault per l'inizio delle esplorazioni sul tema dell'archivio.

⁴⁸ M. FOUCAULT, *L'archeologia del sapere*, Milano 2005. In questo volume Foucault definiva l'archivio tramite una lista di negazioni "Con questo termine non intendo la somma di tutti i testi che una cultura ha conservato in suo possesso come documenti del proprio passato, o come testimonianza della sua identità; non intendo neppure le istituzioni che, in una data società, permettono di registrare e di conservare i discorsi di cui si vuole salvare la memoria e mantenere la

libera disponibilità", e lo qualificava per le possibilità che apriva nell'ordine del discorso: "L'archivio è anzitutto la legge di ciò che può essere detto, il sistema che governa l'apparizione degli enunciati come avvenimenti singoli. Ma l'archivio è anche ciò che fa sì che tutte queste cose dette non si ammuccino all'infinito in una moltitudine amorfa, non si iscrivano in una linearità senza fratture, e non scompaiono solo per casuali accidentalità esterne; ma che si raggruppino in figure distinte, si compongano le une con le altre secondo molteplici rapporti [...]", pp. 172-173.

⁴⁹ J. DERRIDA, *Mal d'archive. Un'impressione freudiana*, Napoli 1996, il testo è stato per la prima volta presentato a Londra durante la Conferenza internazionale del 5 giugno 1994 sul tema "Memory: the question of archives". Per una introduzione molto chiara e, al contempo, critica (in particolare sulla ricezione del testo di Derrida) rimando all'intervento di C. STEEDMAN, *Something She Called a Fever: Michelet, Derrida and Dust*, in "The American Historical Review", 106, 4 (October 2001), pp. 1159-1180 (ringrazio Costanza Caraffa per avermelo segnalato).

⁵⁰ Secondo T. COOK, *Archival Science and Postmodernism:*

Non sono mancate ovviamente fuorvianti interpretazioni e riduzioni a partire dalla traduzione in inglese del volume con il titolo *Archive Fever*, che venne assai discussa per non aver reso il *Mal*, come male morale, malessere e malattia delle forme della vita pubblica, mediata all'archivio, che veniva indicato da Derrida, a favore di un sostantivo dal quale i riferimenti negativi morali scompaiono: la febbre, nel suo significato figurato, rimanda a concezioni di segno diametralmente opposto che aprono a valori addirittura positivi, come la passione, oppure misurano lo slittamento dal pensiero al corpo indicando la forte agitazione⁵¹. Punto centrale dell'analisi di Derrida era il rapporto dell'archivio con il presente (a cui raramente pensiamo) determinato dalla necessità bruciante di rielaborare il concetto di archivio parlando del male del secolo breve, per affiancarlo alla forza dell'inconscio di appropriarsi "di un potere sul documento" fra lo "stoccaggio delle impressioni" per lo stabilirsi dei miti dell'origine e della memoria e tutto quanto ciò comporta: la censura e la rimozione, insomma il male specifico dell'archivio, il suo intreccio ineluttabile con la pulsione di morte.

Se Foucault parlando dell'archivio come "la legge di quello che può essere detto" ne sottolineava le relazioni con il potere, Derrida ne descriveva la natura duplice e ambivalente rispetto ai principi normativi e rispetto al luogo. La distinzione è importante perché permetterà di individuare distinte prospettive sulla questione dell'archivio. Derrida, infatti, aveva sostenuto che l'archivio è il risultato di tre fattori correlati e concomitanti: "del luogo, del potere, dell'autorità politica". Tuttavia, il tratto essenziale dell'archivio derridiano risiedeva nel fatto di presentarsi come esito congiunto del potere e dell'autorità "classificatoria".

Si delineava così un'altra dualità congenita dell'archivio, determinato e condizionato sia da un potere esterno, sia da un potere interno, che vicendevolmente si condizionano, individuano due tipologie di spazi e altrettante tipologie di attori, i quali esercitano ruoli che sono "centrali nella comprensione di come un archivio sia uno spazio topologico e uno spazio nomologico"⁵² e dove i termini spaziali sono fondamentali per intendere la definizione di ambivalenza indissolubile dell'archivio stesso.

4. IL POTERE DELL'ARCHIVIO COME "CENTRO DI INTERPRETAZIONE"

Ovviamente non sono mancate posizioni contrarie a questo concetto duale posto a fondamento del potere dell'archivio. In ambito archivistico lo studioso Thomas Osborne ha voluto prescindere dal derridiano binomio spaziale-normativo (o topologico-nomologico) per proporre di considerare l'archivio sulla base di una funzione, reputata primaria e individuata nel cosiddetto "principio di credibilità"⁵³.

Vicino alla funzione dell'archivio in ambito storico-sociale, per la sua capacità di strutturare la memoria, la credibilità dell'archivio riguarderebbe *in primis* gli studiosi, il loro ambito disciplinare e, allo stesso tempo, influenzerebbe – secondo un processo continuo di *feedback* – anche il settore interno all'archivio, ovvero quelle delle scelte gestionali e delle pratiche archivistiche, che possiamo considerare in parte paragonabili all'autorità classificatoria di cui scriveva Derrida.

New Formulations for Old Concepts, in "Archival Science", 1, 1 (2000), pp. 3-24, al volgere del millennio gli interventi più importanti nel mondo dell'archivistica che consideravano le teorie dei due filosofi francesi erano quelli di B. BROTHMAN, *Declining Derrida: Integrity, Tensegrity, and the Preservation of Archives from deconstruction*, in "Archivaria", 48 (Fall 1999), pp. 64-88; e di E. KETELAAR, *Archivalisation and Archiving*, in "Archives and Manuscripts", 27 (May 1999), pp. 54-61.

⁵¹ Sui fraintendimenti in lingua inglese cfr., fra gli altri, STEEDMAN, *Something She Called a Fever...* cit., anche nel nostro paese la fortuna del *Mal d'Archive* è stata talvolta tradotta (nel doppio giro linguistico) in febbre d'archivio.

⁵² WITHERS, *Constructing 'The Geographical Archive'*, cit., p. 303. Il corsivo è mio.

⁵³ T. OSBORNE, *The Ordinarity of the Archive*, in "History of the Human Sciences", 12, 2 (May 1999), pp. 51-64.

Osborne sostiene che la *credibilità* dell'archivio si attua sempre su due piani: quello della *credibilità epistemologica* e quello della *credibilità etica*. La credibilità epistemologica è dovuta al fatto che l'archivio è il luogo dove si produce un particolare tipo di conoscenza, basata su criteri condivisi in un determinato ambito disciplinare e che da questo sono ritenuti attendibili, scientifici e, in quanto tali, verificabili. Mentre la credibilità etica risiede nel fatto che l'archivio permette di parlare con autorità e da un certo *status*, conferendo agli specialisti, e in generale agli utenti generici, il diritto di pronunciarsi su certi temi proprio perché la conoscenza è basata sull'archivio.

D'altronde, è altrettanto vero che l'innata credibilità dell'archivio, e delle pratiche ad esso collegate, è continuamente suffragata dagli usi sociali e da questi elevata ad attendibilità pressoché incondizionata, anche quando l'archivio è tutto "fuori di sé"⁵⁴ e si offre all'utenza al massimo grado di apertura e fluidità per la quale i documenti e, ad esempio, le fotografie, vengono private dei legami con l'ambito di appartenenza e con il loro supporto materiale⁵⁵, per offrirsi nella loro pura superficie d'immagine accessibile via internet.

Luciana Duranti ha parlato di come i documenti non mantengono la loro autenticità nel momento in cui essi non sono più conservati fisicamente nell'archivio e, per stabilire un metro di misura, ha usato l'espressione di "soglia archivistica"⁵⁶, superata la quale il documento è entrato in custodia (fisica e non solo) nell'archivio, ovvero in un luogo dove sono assunte chiare responsabilità nel conservare e garantire l'autenticità di cui si è parlato. Nel settore degli archivi fotografici, il concetto di "soglia archivistica" mi pare potrebbe contemplare anche l'altro passaggio in uscita, relativo agli effetti nella comunicazione digitale del documento attraverso la rete.

L'ipotesi di Osborne apriva un passaggio che ci riconduce dal tema del potenziale dell'archivio e a quello del suo potere⁵⁷. L'autorità politica dell'archivio trattata da Foucault e poi Derrida, seppure in modi diversi, nell'interpretazione di Osborne non può essere disgiunta da un altro potere esterno all'archivio, vale a dire quello intellettuale. A questo si riferisce Osborne quando ci ricorda che l'archivio dovrebbe essere inteso in ultima istanza soprattutto per la sua portata di – citando Bruno Latour – "centro di interpretazione"⁵⁸ e per la sua capacità di generare significati che si attuano a più livelli, in molteplici modi e con differenziati attori nei luoghi dove la conoscenza li struttura e, al contempo, continuamente struttura anche se stessa.

Aver individuato l'archivio come luogo del potere dove agiscono diverse autorità, sia esterne sia interne; aver registrato uno spostamento che vede come agente dell'autorità dell'archivio un insieme eterogeneo di attori a diverso titolo coinvolti nella configurazione dei significati dell'archivio stesso, arrivando a discutere del suo ruolo come "centro di interpretazione", registra – in definitiva – uno spostamento sostanziale dell'asse semantico generale dell'archivio. Uno spostamento che, apparendo tutto sbilanciato sul lato dell'utenza, in relazione al delinearci dei profili e dei comportamenti, attraverso la modulazione delle forme dell'accesso, apre necessariamente alle possibilità e alle problematicità insite nell'espansione longitudinale dell'archivio contemporaneo digitale, con un potenziale in grado di far deflagrare i confini disciplinari entro i quali si era definito.

⁵⁴ Intendo non l'idea di 'promozione' trattata nel volume *Gli archivi fuori di sé*, cit., ma lo specchio dell'archivio nella consultazione in rete.

⁵⁵ Sulla materialità delle fotografie digitali cfr. J. SASSOON, *Photographic Materiality in the Age of Digital Reproduction*, in *Photographs Object Histories: on the Materiality of Images*, a cura di E. Edwards, J. Hart, New York 2004, pp. 196-213, mentre sullo stesso tema ma in relazione alle collezioni digi-

tali: M. MANOFF, *The Materiality of Digital Collections: Theoretical and Historical Perspectives*, in "Libraries and the Academy", 6, 3 (2006), pp. 311-325.

⁵⁶ L. DURANTI, *Archives as A Place*, in "Archives and Manuscripts", 24, 2 (November 1996), pp. 242-255, in part. p. 247.

⁵⁷ OSBORNE, *The Ordinarity of the Archive*, cit., pp. 53-4, cit. in WITHERS, *Constructing 'The Geographical Archive'*, cit., p. 305.

⁵⁸ OSBORNE, *The Ordinarity of the Archive*, cit., p. 52.

5. DERIVE, PUNTO 1. ARCHIVIO/ARCHIVI

Primavera del 2004. Sulla rete internet la diffusione delle fotografie a bassa risoluzione, realizzate nel carcere iracheno di Abu Ghraib, inaugura un nuovo fenomeno: il loro potere di sconvolgere è stato allora, è ancora oggi, e sarà nel futuro, ampliato dalla loro riproduzione in numerosissimi siti, che lo potranno fare tendenzialmente all'infinito, rendendo la loro diffusione letteralmente incontrollabile. Nella prefazione all'edizione polacca della riedizione suo noto *The Power of Images*⁵⁹, David Freedberg, argomenta che questo fatto, assieme a fatti congeneri che trovano spazio nella rete, è sufficiente a infierire il colpo di grazia alla teoria di Benjamin sulla decadenza dell'aura dell'opera (o, come più semplicemente si dirà: dell'originale). Permetterebbe quindi di delineare una nuova teoria dell'immagine nell'epoca contemporanea che non sarebbe più qualificata per essere quella dei mezzi di "riproduzione tecnica" della singola opera, quanto piuttosto sarebbe contraddistinta da un nuovo "potere di consegna"⁶⁰ dell'insieme delle opere per mezzo delle loro immagini. Riproduzioni dotate di un altro e più alto grado di significazione dovuto alla loro compresenza nella rete, che hanno la caratteristica di essere meno legate all'opera/originale (per cui raramente abbiamo pronta la risposta a domande come: cosa sono precisamente e dove sono esattamente conservati gli scatti originali di Abu Ghraib?) ed essere, invece, maggiormente collegate al contesto informativo nel quale vengono presentate e rese accessibili, visibili e scaricabili, non ultimo personalizzabili; infine, documenti dei nostri stessi interessi sulla nostra scrivania elettronica.

In questo scenario sarebbe necessariamente implicata la capacità della fotografia di costituire un archivio generalizzato, longitudinale e protervo nella rete internet. Questa sorta di "archivio-ombra", secondo una definizione di Sekula adattata alla realtà della rete internet⁶¹, sarebbe in grado di delineare un nuovo orizzonte, che risulterebbe ampliato fino alla distorsione, del tema dell'archivio, soprattutto fotografico. Questo archivio non sembrerebbe discostarsi da alcune linee interpretative tracciate da Derrida poiché procederebbe *anarchicamente*⁶², demolendo i principi costitutivi dell'*arché* "là dove le cose cominciano" e "là dove si esercita l'autorità (il *cominciamento* e il *comando*)⁶³, per costituirsi in un archivio *altro*, la cui alterità è dovuta al suo dislocamento *fuori* dall'archivio.

Derrida sottolinea che tutta la questione è sul fuori: "*niente archivio senza fuori*": se non c'è archivio senza consegna in qualche luogo esterno che assicura la possibilità della memorizzazione, della ripetizione, della riproduzione e della ri-stampa [...] allora ricordiamoci che la logica della ripetizione, o addirittura la compulsione di ripetizione resta, secondo Freud, indissociabile dalla pulsione di morte". Una pulsione di morte congegnata a ciò che "permette e condiziona l'archiviazione"⁶⁴.

⁵⁹ D. FREEDBERG, *The power of Images. Studies in the History and Theory of Response* (1989), oggi nella nuova edizione italiana dalla quale cito: *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino 2009, pp. XLI; XXXV.

⁶⁰ DERRIDA, *Mal d'archivio*, cit., p. 13 in cui si parla di "potere di consegna" come "atto di consegnare riunendo i segni [...]". La consegna tende a coordinare in un solo corpus, in un sistema o una sincronia in cui tutti gli elementi articolano l'unità di una configurazione ideale [...]. Il principio arcontico dell'archivio è anche un principio di consegna, cioè di riunione" (i corsivi sono dell'autore).

⁶¹ J. PUGLIESE, *Abu Ghraib and its Shadow Archives*, in "Law & Literature", 19, 2 (2007), pp. 247-276, rielabora il concetto di

Allan Sekula di archivio ombra, che egli aveva definito con queste parole: "archivio generalizzato e complessivo, un archivio-ombra che comprende un intero spazio sociale mentre vi posiziona all'interno gli individui. Questo archivio comprende archivi territorializzati e subordinati, la cui interdipendenza semantica viene oscurata di solito dalla 'coerenza' e 'reciproca esclusività' dei gruppi sociali che ciascun archivio registra" (i corsivi sono dell'autore); cito dalla traduzione italiana dell'articolo di SEKULA, *The Body and the Archive*, cit. ora in, *Il corpo e l'archivio* cit., pp. 13-72, in part. pp. 19-20.

⁶² DERRIDA, *Mal d'archivio*, cit., p. 21 parla di pulsione di morte "anarchica".

⁶³ *Ivi*, p. 11.

⁶⁴ *Ivi*, p. 22.

Sul fuori s'iscriverebbe la coppia *archivio/archivi* individuata da Derrida, non come un opposto fra i due termini, quanto piuttosto come concetto dialettico irriducibile⁶⁵. In questa coppia potrebbe avere luogo un diverso potere dell'archivio⁶⁶.

Un archivio, quindi, che contempla nella propria tipologia la possibilità di numerose variazioni e, non decostruzioni, ma *costruzioni*⁶⁷: si tratterebbe di uno slittamento laterale semantico del termine, una sorta di 'deriva' sì, ma controllata, come quello dello scarrocciare della barca guidato dallo strumento di deriva posto sulla chiglia.

La conclusione insita nella coppia *archivio/archivi* potrebbe essere considerata come una forzatura per aprire un varco fra la disciplina dell'archivistica e le altre scienze cercando un possibile dialogo. Ma attraverso quali modalità? Mi pare che la direzione principale possa essere individuata nell'invito che aveva rivolto lo stesso Derrida, auspicando una generale scienza interdisciplinare dell'archivio⁶⁸, e che in modi diversi è stato colto anche dal settore dell'archivistica. Da alcuni anni due studiosi, Terry Cook⁶⁹ e Eric Ketelaar, si sono mossi in questa direzione e questo ultimo ha proposto di utilizzare la locuzione, *archival science*⁷⁰ come minimo comune denominatore, per designare le attitudini e le modalità operative di un sapere comune sugli archivi e sul loro funzionamento sociale, al di là delle concezioni disciplinari genealogicamente legate alla diplomatica.

Si tratta di una direzione degli studi il cui riverbero si auspica possa interessare anche il dibattito sugli archivi fotografici in ambito italiano⁷¹.

⁶⁵ Ivi, p. 17. Il tema mi pare possa essere integrato con la posizione assai persuasiva di Gillian Rose nel suo *Practising photography: an archive, a study, some photographs and a researcher*, cit., nel quale l'autrice discute, a partire dalle suggestioni di Sekula (soprattutto in *Reading an Archive: Photography between Labour and Capital* (del 1986), su come i significati della fotografia siano stabiliti attraverso i suoi usi, e declina questa teoria focalizzandosi sugli effetti dell'archivio nella lettura delle fotografie e nella conduzione della ricerca da parte di uno studioso.

⁶⁶ Cfr. gli interventi in GIUVA, VITALI, ZANNI ROSIELLO, *Il potere degli archivi...* cit. Inoltre, il tema, seppure in modo trasversale e da un punto di vista filosofico, è stato esplorato da Brien Brothman in un saggio ricco di suggestioni e problematiche (B. BROTHMAN, *The Past the Archives Keep: Memory, History, and the Preservation of Archival Records*, in "Archivaria", 51 (2001), pp. 48-80) che indaga i modi con cui il passato assume significati diversi a seconda dei contesti relativi alla gestione e creazione sia della memoria, sia della storia qualora collegati all'archivio. In questo testo il concetto basilare è che la memoria sia da intendersi come processo che comprende le azioni e gli approcci teorici degli operatori d'archivio. Il testo discute del concetto di *record continuum* australiano, inteso come possibilità di maggiore relazione con il tema della memoria sociale, e contrapposto all'idea del ciclo di vita dei documenti. In ambito italiano sulla relazione archivi e memoria in relazione al digitale e all'*ars memorandi antica* cfr. il bel testo di S. VITALI, *Ordine e caos: Google e l'arte della memoria*, in *Il futuro della memoria: la trasmissione del patrimonio culturale nell'era digitale*, atti del convegno (Torino, 10-11 novembre 2004), a cura di A. Spaziante, Torino 2004, pp. 71-96.

⁶⁷ L'idea che la "decostruzione" di Derrida possieda sempre un segno positivo nel senso di una "costruzione" l'ho tratta e declinata da Stefano Catucci nella sua recensione al volume di Maurizio Ferraris, *Introduzione a Derrida*, in "Il Manifesto", 20 gennaio 2004.

⁶⁸ Cit. in MANOFF, *Theories of the Archive...* cit., p. 21, n. 86.

⁶⁹ COOK, *Archival science and postmodernism...* cit., pp. 3-24. Ricordo che in Canada nel 2001 è stata organizzata la conferenza annuale degli archivisti canadesi con il titolo *The Postmodern Archives*.

⁷⁰ "Permettetemi di fornire la mia definizione: la scienza archivistica [archival science] studia le caratteristiche dei documenti nel loro contesto sociale o culturale e come essi sono stati creati. La scienza domanda "perché", al posto di "cosa" e "come" che secondo me sono domandate dalle amministrazioni archivistiche. La scienza esamina le nozioni ricevute in base alla loro pertinenza e rilevanza, tramite le azioni relative a speculare, a sperimentare, a inventare, a modificare e migliorare continuamente" (trad. mia) in E. KETELAAR, *Time Future contained in Time Past. Archival Science in the 21st Century*, in "Journal of the Japan Society for Archival Science", 1 (2004), pp. 20-35.

⁷¹ Rimando ad alcune occasioni recenti di discussione sul tema delle sedimentazioni fotografiche, nell'ordine: "Archivi fotografici on line" organizzata nel 2006 dal Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo (gli atti in www.museofotografiacontemporanea.org); e "Fototeche a regola d'arte" a Siena nel 2007, cit., e dopo questa iniziativa veneziana "Gli Archivi fotografici delle Soprintendenze, tutela e storia" nel 2008, la conferenza "Photo Archives and the Photographic Memory of Art History". Part II (2009), cit. Ricordo che nell'ambiente americano archivistico la

6. DERIVE, PUNTO 2. “CONTESTO AMBIENTALE”

“Nessun potere politico senza il controllo dell’archivio, se non della *memoria*. La democratizzazione effettiva si misura sempre con questo criterio essenziale: la partecipazione e l’accesso all’archivio” ma anche “alla sua costituzione e alla sua *interpretazione*”⁷²: a distanza di quindici anni le parole di Jacques Derrida sembrano poter trovare particolare riverbero sia nel mondo (*high*) della fotografia artistica, sia in quello (*low*) delle immagini quotidiane e vernacolari letteralmente ‘consegnate’ attraverso la rete internet.

La mostra fotografica *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Photography*⁷³ che si è tenuta all’ICP di New York nel 2008, e che cita il titolo nella traduzione inglese del libro di Derrida, ha esplorato il tema dell’archivio come luogo di autorità per la conservazione della memoria, ma che viene sottoposto al prelievo parziale dei propri materiali con operazioni che, sfaldando e rendendo illeggibili i legami che tengono un documento legato al tutto dell’archivio, lo svuotano del senso originario e ne configurano altri. Si tratta di una serie di operazioni tipiche dell’arte contemporanea per le quali il prelievo e la trasposizione dell’oggetto o documento avviene grazie ad un processo che possiamo definire non solo di dislocazione (Duchamp), ma di ri-scrittura (Derrida), in grado di elevare un ‘dettaglio’ estrapolato quasi chirurgicamente da un archivio, pubblico o privato che sia, al grado di ‘frammento’ in grado cioè di significare *il tutto*, anche se si tratta di un tutto diverso da quello di appartenenza. Spesso sono frammenti che giocano sulla dualità autentico/falso del documento, soprattutto quando sono fotografie (basti pensare all’opera di Boltanski). Oppure sono strategie artistiche di prelievo e ricontestualizzazione connesse con il significato politico che soggiace al controllo e all’accesso dell’archivio, e spesso si ritrovano come tema di predilezione degli artisti che provengono da ex-colonie⁷⁴.

L’archivio come tema trasversale a molti ambiti del sapere, tutti informati dalle relazioni dell’archivio con le

possibilità di descrivere la fotografia è basata sulle particolarità dell’approccio teorico che già nel 1956 definiva come *records* (documenti), sulla base fornita dal *Record Disposal Act* del governo federale degli Stati Uniti del 1943 per guidare alla formazione dei documenti d’archivio, i “libri, carte, mappe, fotografie, o altri materiali documentari, indipendentemente dalla loro forma fisica o dalle loro caratteristiche, creati o ricevuti da qualunque istituzione pubblica o privata in adempimento ai suoi obblighi legali o in connessione con la conduzione dei suoi affari particolari, e conservati, o degni essere conservati, dalla istituzione medesima o dal suo legittimo successore come testimonianza delle sue funzioni, indirizzi, decisioni, procedure, operazioni, o altre attività, o per il valore informativo del loro contenuto”, in T. R. SCHELLENBERG, *Modern Archives: Principles and Technique*, Chicago 1956, p. 16 cit. in DURANTI, *I documenti archivistici*, cit., p. 1, n. 1. Per l’Italia ovviamente il riferimento è alla discussione della fotografia come bene culturale (ovviamente: A. 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) e alla normativa nazionale che riconosce la Fotografia nella suddetta categoria: Testo Unico (D.Lgs. 29/X/1999 n. 490), le cui norme sono state confermate nel Codice dei Beni Culturali e del

Paesaggio (D.Lgs. 22/1/2004, n. 42, art. 10, comma 4, lettera e) e art. 11, comma 11, lettera f).

⁷² DERRIDA, *Mal d’archivio*, cit., n. 1, p. 14 (i corsivi sono miei).

⁷³ *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Photography*, catalogo della mostra (ICP, New York, 18.01-04.05. 2008) a cura di O. Enwezor, *Gottingen 2008*. Ovviamente la mostra ha numerosi precedenti teorici, fra i quali segnalo: la raccolta antologica a cura di C. Merewether, *The Archive. Documents of Contemporary Art*, Cambridge-London, The MIT Press-Whitechapel 2006; e S. SPIEKER, *The Big Archive: Art from Bureaucracy*, Cambridge-London, 2008, che presenta un’ampia ricostruzione storica in campo artistico della predilezione per il prelievo dall’archivio.

⁷⁴ In ambito archivistico per la questione degli archivi nelle ex-colonie, in epoca *post-custodial* caratterizzata da una revisione del rapporto fra il significato della conservazione e custodia dell’archivio rispetto ad un territorio, un potere politico, e alle modalità dell’accesso allo stesso in relazione alle responsabilità non specialiste, cfr. l’articolo di J. A. BASTIAN nel quale sono trattati alcuni casi studio, *Taking Custody, Giving Access: A Postcustodial Role for a New Century*, in “Archivaria”, 53 (Spring 2002), pp. 76-93, nel quale a pp. 81-92 presenta un bilancio del concetto di “custody” nei vari ambiti (europeo, americano, canadese e australiano).

politiche (perché sempre di politica si tratta) di comunicazione, intese come pratiche soggette ad un forte webcondizionamento, il quale influenza e struttura, ed è a sua volta strutturato, dalle forme dell'accesso⁷⁵. Ma le politiche di comunicazione dell'archivio hanno dato luogo, in numerosi casi, alla costituzione di archivi digitali e virtuali che riuniscono la memoria digitale di oggetti analogici e documenti che possono essere conservati in territori diversi da quelli dell'archivio, e da attori diversi da quelli deputati alla 'custodia' tradizionale. Si tratta di una nuova tipologia di archivio, la cui caratteristica principale è l'extraterritorialità, e che si presenta come un archivio virtuale di secondo grado, che scalzando il concetto di 'provenienza' e di 'involontarietà', si inserisce nella categoria degli "archivi inventati"⁷⁶.

E spesso, a causa del potere delle immagini, sono archivi fotografici, come quello organizzato da Susan Meiselas relativamente al popolo dei Curdi e al Kurdistan (che non è uno stato territoriale)⁷⁷. Oppure, anche se sono archivi non necessariamente basati sulle immagini, come i casi illustrati da Jeannette Allis Bastian nel suo libro *Owning Memory. How a Caribbean Community Lost its Archives and Found Its History* (2003), fanno riferimento a un nuovo concetto espanso di conservazione e responsabilità giuridica e mettono in discussione il ruolo del soggetto produttore e il concetto provenienza, rivendicando una funzione particolare dell'utenza, la quale può operare un ruolo centrale nel soddisfare gli obblighi di custodia⁷⁸, per definire i quali la Bastian fa riferimento al concetto di *communities of records*⁷⁹: un concetto che comporta una revisione della definizione dell'archivio, che tende a diventare una sorta di sussidio culturale di massa⁸⁰.

Ho accennato al ruolo del concetto sul *post-custodial* nel definire nuovi rapporti con l'utenza, ma va ribadito che è proprio il tema dell'utenza ad essere centrale nella trasformazione delle funzioni dell'archivio e va specificato che, in ogni caso, anche quando l'archivio rimane legato al territorio di provenienza, in continuità con l'ente o gli enti che lo hanno determinato, e custodito da un'istituzione, il fatto di essere accessibile da internet modifica il concetto di "contesto ambientale", dove sono iscritti i creatori, le fonti e la comunità e che sono considerati attori dinamici, quanto indivisibili, nella costituzione della memoria collettiva.

Il contesto ambientale diventa, nelle maglie della rete web, un settore nel quale si stabiliscono nuovi significati in relazione all'accesso e alla fruizione, tanto che – ad esempio – nel sito dei National Archives del Regno Unito in una sezione denominata "Your archives"⁸¹, realizzata con la tecnologia *friendly* di Wikipedia, gli uten-

⁷⁵ In relazione con il tema dell'accesso all'archivio, ma focalizzato sul fascino che esercita rimando a H. FRESHWATER, *The Allure of the Archive. Performance and Censorship*, in *Poetics Today*, 24, 4 (Winter 2003), pp. 729-758.

⁷⁶ Secondo Roy Rosenzweig gli "archivi inventati" sono raccolte di riproduzioni digitali di documenti o nuclei di documenti di varia natura e provenienza, che sono stati estrapolati dal loro contesto e ri-aggregati secondo tipologie specifiche, spesso estranee alla loro storia, cit. in S. VITALI, *Passato digitale: le fonti dello storico nell'era del computer*, Milano 2004, pp. 116-119, 121.

⁷⁷ S. MEISELAS, *Kurdistan. In the Shadow of History*, New York 1997. La raccolta fotografica, tuttora *work in progress*, è disponibile on line <http://www.akakurdistan.com>.

⁷⁸ La definizione è di Jeannette Allis Bastian, *Taking Custody...* cit., p. 81. Sulla revisione del concetto di provenienza, nell'accezione della tradizione europea, vedi anche S. VITALI, *Memorie, genealogie, identità*, in GIUVA, VITALI, ZANNI ROSIELLO, *Il potere degli archivi...* cit., pp. 67-134, in part. 126-130 e cfr. il concetto di "societal provenance" pro-

posto da T. NESMITH, *The concept of Societal Provenance and Records of Nineteenth-Century Aboriginal-European Relations in Western Canada: Implications for Archival Theory and Practice*, in "Archival Science", 6, 3-4 (December 2006), pp. 351-360.

⁷⁹ BASTIAN, *Taking Custody...* cit.; E. KETELAAR, *Sharing: Collected Memories in Communities of Records*, in "Archives and Manuscripts", 33 (2005), pp. 44-61.

⁸⁰ Su una presentazione del dibattito relative alle responsabilità specifiche o meno sollevato dal dibattito sul *post-custodial* dalla metà degli anni Novanta e sugli esiti di responsabilizzazione in termini di impiego di standard, cfr. M. GUERCIO, *Gli archivi come depositi di memorie digitali*, relazione presentata al convegno "I luoghi delle memorie e della conoscenza: la conservazione del patrimonio documentario fra tradizione e innovazione", Ravenna 14-15 novembre 2008, in "Digitalia", III, 2 (2008), in <http://digitalia.sbn.it>.

⁸¹ Your archives: <http://yourarchives.nationalarchives.gov.uk>. Le possibilità date all'utente sono le seguenti: 1) inviare un vostro articolo relativo a soggetti storici; 2) inviare un vostro articolo relativo a documenti conservati dai National

ti possono lasciare segni e interpretazioni sui documenti accessibili in formato digitale dalla rete. In questo tipo di accesso on-line, da un lato tendenzialmente perdiamo le informazioni del contesto archivistico e fisico del documento, anzi tattili⁸²; ma dall'altro lato acquistiamo altri dati che finora non era stato possibile monitorare: sono le informazioni di un altro ambito, quello del contesto della fruizione e dell'interpretazione, degli usi sociali del documento. Il quale, in questo nuovo modo di presentarsi e trasformarsi, di fatto va a modificare addirittura la concezione di palinsesto così cara alla diplomatica: non più abrasione del supporto e un suo riuso, ma creazione di supporto sul quale si sedimentano in strati sempre leggibili le interpretazioni e gli usi, anche quando condotti extra-supporto fisico, fuori dal documento e, addirittura, nella dimensione di segno sociale fuori dall'archivio.

Questi casi rappresentano anche un modo con cui la *popular historymaking* non solo usa l'archivio, ma addirittura ne conquista il podio avvalendosi della sua autorità e del suo potere agendo nella dimensione *fuori* dell'archivio.

7. DERIVE PUNTO 3. "CONTESTO FUNZIONALE"

Joan M. Schwartz ha sottolineato come il fatto di trattare le fotografie come documenti inseriti in un contesto di sedimentazione, significhi riconoscere a monte il fatto che esse rispondono ai seguenti requisiti⁸³: essere create per una volontà essere create per uno scopo e per trasmettere un messaggio⁸⁴. Lo stato di documenti d'archivio impone però all'autrice una riflessione sul significato del momento particolare in cui le immagini fotografiche hanno preso parte alla transazione burocratica o socio-culturale che le ha trasformate in documenti. La definizione di questo momento come "contesto funzionale"⁸⁵, quindi, non sarebbe che una strategia per giungere a una maggiore comprensione dell'oggetto-fotografia, secondo un duplice criterio in valutare la natura di documento, in quanto parte dell'accumulo, e di valutare il suo essere oggetto fisico dotato di viva materialità inserito nella vita, nella morfologia e nel sistema organico dell'archivio⁸⁶.

Archives o altrove; 3) integrare le informazioni di una scheda catalografica (con link *Catalogue entry*); 4) pubblicare la vostra trascrizione di un documento, compresi quelli disponibili qui on line (con link *Documents Online*) o altrove; 5) aggiungere informazioni basate su le altre risorse dei National Archives, come Research Guides e il National Register of Archives; 6) usare Your archives come un quaderno per collezionare informazioni utili scoperte durante la ricerca archivistica; 6) collaborare con altri utenti lavorando su soggetti simili o lavorando assieme su progetti di ricerca. Cito e traduco dal sito http://yourarchives.nationalarchives.gov.uk/index.php?title=Your_Archives>About.

⁸² Sulla relazione fra archivi analogici e digitali e sui possibili rischi di perdita delle relazioni di contesto così come di quelle relative alla materialità dell'oggetto fotografia nello specifico degli archivi fotografici analogici nella loro trasformazione digitale, cfr. C. CARAFFA, *Florence Declaration, Raccomandazioni per la preservazione degli archivi fotografici analogici*, Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, Firenze, 31 ottobre 2009, disponibile on line con l'elenco dei nomi di studiosi e operatori che hanno sotto-

scritto il documento, in <http://www.khi.fi.it/photothek/florencedeclaration/index.html>.

⁸³ SCHWARTZ, "We make our tools ...cit., che cita un pezzo di W. J. MITCHELL dal suo *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge 2001, p. 58 ("Tools are made to accomplish our purposes and in this sense they represent desires and intentions. We make our tools and our tools make us: by taking up particular tools we accede to desires and we manifest intentions").

⁸⁴ *Ibidem*. Inoltre, Luciana Duranti, in relazione al messaggio del documento, ha sottolineato che "Il documento archivistico è un "documento". Un documento è informazione fissata su un supporto in forma stabile. Informazione è intelligenza comunicata, cioè un messaggio volontariamente o involontariamente manifestato", nel suo *I documenti archivistici*, cit., p. 15.

⁸⁵ SCHWARTZ, "We make our tools... cit., p. 42.

⁸⁶ Sulla considerazione necessaria, in sede storica, delle fotografie oltre il loro valore di immagine, ovvero come oggetti dei quali la loro materialità costituisce un aspetto importante in grado di testimoniare gli usi e i significati, cfr. *Photographs object Histories: on the Materiality of Images*, cit.

Se la questione di metodo sollevata dalla Schwartz, apre a una riflessione necessaria sulla natura dell'archivio fotografico, non vanno sottovalutate le affinità con le teorie relative alla trasformazione dell'archivio e delle collezioni nella rete internet.

Nel piano per la digitalizzazione dei materiali archivistici redatto dall'agenzia governativa americana NARA (National Archives and Records Administration)⁸⁷, concepito per favorire l'accesso pubblico a documenti storici conservati nei maggiori archivi nazionali e regionali⁸⁸, con un preciso scopo didattico e informata da un forte senso civico, che sottolinea come i documenti conservati "appartengono al pubblico"⁸⁹, viene elencata la documentazione che è stata selezionata per essere resa accessibile on-line. Le 24 categorie scelte, tramite le quali sono disponibili ora circa 10 miliardi di pagine di documenti manoscritti e non, filmici e così via, vanno da quelli prodotti dalla Commissione 11/9, ai telegrammi spediti dal presidente Lincoln, passando per le immagini fotografiche tratte da singoli fondi fotografici e che sono considerati iper-documenti per il loro valore altamente simbolico ed evocativo nel definire l'identità degli Stati Uniti: sono le fotografie della guerra civile realizzate da Mathew Brady e quelle dei parchi nazionali realizzate da Ansel Adams. In questo archivio dell'identità americana la fotografia non gioca una piccola parte: vi troviamo oltre a 9 milioni circa di fotografie aeree, fra le quali anche quelle scattate negli anni della seconda guerra mondiale per il progetto del "Strategic Bombing Survey"⁹⁰.

Il progetto di rivitalizzazione della memoria nazionale è qui tutto rivolto al presente, nella sua dichiarata volontà di favorirne democraticamente l'accesso, facilitare la scoperta dei documenti storici ai fini dell'educazione civica, per meglio conservare il passato e, non ultimo, per prendersi cura e letteralmente "proteggere il futuro"⁹¹, poiché sulla soglia di questo archivio degli archivi, si gioca l'idea dell'identità nazionale e dei sistemi civici adatti per coltivarla e alimentarla.

Non è pertanto un caso che il progetto di digitalizzazione sia strategicamente pensato nel modo più organico possibile proprio come una 'serie di attività' che vanno dalla selezione, alla conservazione degli originali ai problemi di deposito e mantenimento dei file digitali e della loro accessibilità. L'attenzione è rivolta quindi a garantire l'integrità del documento nella sua *trasformazione/trasfigurazione*⁹² in un documento digitale e si applica sia singolo item/documento, sia al suo contesto di appartenenza.

L'ideologia sottesa a queste operazioni che mirano non solo a garantire, quanto piuttosto a suggerire i percorsi di una narrazione storica attraverso i documenti, senza tuttavia, nonostante le premesse, garantire l'accesso all'intero archivio di appartenenza degli stessi, è la stessa che, in grandi numeri, ritroviamo nella messa on-line degli archivi fotografici. In questi casi la fotografia tende a perdere i collegamenti con l'ambito di appartenenza e con la sua materialità fino a diventare pura immagine digitale, erratica con esponenziale polisemia, sempre meno decodificabile e sempre più interpretabile, predisposta – in relazione alla sua autoevidenza – a molte narrazioni possibili. Il nostro mondo "sovraccarico" di memoria, soprattutto di immagini fotografiche, capaci di "coagulare memorie" richiamando alla mente cose già note, piuttosto che – come

⁸⁷ Il piano strategico è disponibile in NARA (NATIONAL ARCHIVES AND RECORDS ADMINISTRATION) <http://www.archives.gov/about/plans-reports/strategic-plan/2009/nara-strategic-plan-2006-2016-update.html>.

⁸⁸ Si tratta di 14 archivi regionali e 12 biblioteche presidenziali.

⁸⁹ "The records we hold belong to the public – our mission is to ensure the public can discover, use, and learn from the records of their Government", in NARA (NATIONAL ARCHIVES AND RECORDS ADMINISTRATION), *Preserving the past to protect the future. Plan for Digitizing Archival Materials for Public Access 2007-2016*, cit., p. 2.

⁹⁰ Gli elenchi sono disponibili all'indirizzo <http://www.archives.gov/research/formats/still-pictures-guide.html>.

⁹¹ "Preserving the past to protect the future" è il titolo del *Plan for Digitizing Archival Materials for Public Access 2007-2016*, NARA... cit.

⁹² Brien Brothman ha scritto che l'assegnazione ad un documento di un numero di inventario, il suo essere descritto e inserito genericamente nelle pratiche di gestione archivistica che sanciscono il suo valore di documento entro l'archivio, di fatto trasfigurano se non addirittura trasformano il documento, in *Tacit narrative...* cit., n. 18, p. 558.

ricorda Stefano Vitali – “trasmettere nuove conoscenze”⁹³, tende ad essere come “un deposito di rifiuti” nel quale trovano posto i “dettagli” ma non frammenti, né “idee generali”, come avviene nella storia di *Funes el memorioso* scritta da Borges. Il protagonista costretto a ricostruire ogni istante della sua vita passata, poiché dotato di una straordinaria, quanto impietosa, capacità di ricordare che, non permettendogli di ricorrere alla salvezza dell’oblio, lo pone nelle condizioni di non potersi difendere da essa. L’ingerenza del passato nel suo presente lo costringe a un febbrile furore catalografico, fino a quando il cercare di arginarlo riordinando i ricordi nel catalogo mentale non servirà più e, sotto il loro peso privo del rimosso, in bilico sulla soglia del perturbante freudiano in cui il familiare affiora coperto dal velo opaco dell’alterità, soccomberà⁹⁴.

8. RICONTESTUALIZZAZIONE E SEMIOFORIZZAZIONE

Possiamo sostenere che genericamente nel corso dell’*archival turn* gli studi sulla genealogia del documento⁹⁵ abbiano lentamente scalzato il ruolo occupato dal concetto di provenienza. L’attenzione degli studiosi si è spostata dal contesto in cui i documenti sono stati creati e conservati, all’archivio stesso in relazione ai documenti e ai momenti o “contesti funzionali” studiati affiancando agli strumenti della diplomatica e dell’archivistica, quelli dell’antropologia museale che ne hanno messo in rilievo gli aspetti morfologici, relativi alle variazioni subite a seconda delle funzioni assunte; e gli aspetti fisiologici, pertinenti ai funzionamenti dell’organismo archivio. In ambito museale Michael Ames ha parlato di “ricontestualizzazione” dell’oggetto per ogni fase della sua vita nella quale acquista o perde valore, facendo riferimento agli studi di Krzysztof Pomian sulle collezioni e sui musei. Questi, aveva impiegato il concetto dei semiofori per designare quegli oggetti che, perdendo la loro funzione originaria, esistono in relazione ai significati simbolici, acquisiti nel corso della loro musealizzazione. La novità e la relazione con l’archivio risiede nel fatto che Ames ha forzato il concetto dall’oggetto museale al documento archivistico, dando luogo ad una possibile quanto vasta semioforizzazione dei documenti di ogni genere e natura conservati negli archivi.

Anche qui proviamo a torcere la teoria per sperimentarla nel caso della fotografia e delle sedimentazioni di fotografie. Il documento fotografico si spoglierebbe dei suoi originari significati che nel corso della sua vita si sono via via stemperati, anche per una sorta di innata predisposizione alla fluidità entro l’archivio. In passato, le stesse pratiche conservative e archivistiche hanno sovente separato le fotografie dalle altre tipologie di documenti, aprendo così una frattura nella decodificazione delle immagini quando disgiunte dai testi, sottoponendo il documento fotografico al massimo grado d’interpretabilità. Di pari passo a questo stemperamento dei significati originari, il documento fotografico nel momento in cui viene collezionato o sedimentato in un contesto che per osmosi conferisce significati e autorità, ne acquisisce di nuovi. Questa nuova pelle di significazione riceve le impronte dei significati sociali riconosciuti all’archivio fotografico e le impronte degli usi che la società fa del singolo documento fotografico.

Da un punto di vista culturale che consideri l’archivio come soggetto e oggetto di mirate indagini, l’applicazione del concetto della semioforizzazione potrebbe aprire qualche prospettiva proprio in relazione alla trasformazione dei significati dell’archivio nel corso della sua vita, soprattutto quando legata a pratiche e luoghi diversi. Penso soprattutto agli archivi privati passati agli enti pubblici, in vario modo scorporati o anche solo valorizzati, comunicati, resi accessibili per singole parti componenti, specialmente in relazione alle pratiche di gestione elettronica dei contenuti e, soprattutto, quando questi contenuti sono immagini, cioè mi

⁹³ Stefano Vitali, il capitolo *Quando l’immagine è ovunque*, nel suo *Passato digitale*, cit., pp. 97-100.

⁹⁴ J. L. BORGES, *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, Milano 1985.

⁹⁵ COOK, *Archival Science and Postmodernism...* cit.

riferisco soprattutto agli archivi fotografici. Il loro potenziale di semioforizzazione risiede proprio in quella caratteristica tensione dell'archivio che lo collega e lo predispone all'uso nel futuro con un impeto del tutto particolare rispetto ad altre categorie di archivio.

Ovviamente vi sono alcuni rischi in questa interpretazione. Fra questi, il più visibile e il meno debellabile: l'inevitabile *allure* 'archivio'⁹⁶, in grado di mettere in ombra i suoi difetti, le sue strutture e la sua stessa storia che comprende quella del modo in cui i "suoi contenuti – soprattutto quando sono fotografie – si prestano vulnerabili alla violenza dell'interpretazione"⁹⁷.

9. LA TRASPARENZA DELLA FOTOGRAFIA E L'OPACITÀ DELL'ARCHIVIO

In un saggio del 1991, lo studioso Brien Brothman⁹⁸, si proponeva di verificare la dialettica fra linguaggio archivistico, le pratiche e le teorie archivistiche alla luce di quanto l'autore definisce le recenti teorie anti-umaniste relative all'informazione, alla conoscenza, alla comunicazione e agli archivi⁹⁹. Si proponeva l'obiettivo superare i confini del singolo documento per meditare sulla natura delle pratiche archivistiche, intese come luogo di incontro fra il linguaggio, le teorie e le prassi, per pervenire a considerare le pratiche stesse come parte integrante del documento che vogliamo comprendere. La sua posizione teorica voleva riconquistare quella che definiva una dimensione umanista: considerare gli archivi come oggetti culturali e storici, invitando anche gli studiosi estranei al settore dell'archivistica ad analizzarli come tali: una vero e proprio appello per accrescere, non solo la conoscenza e le prospettive sull'archivio, quanto piuttosto "la coscienza storica e culturale della nostra stessa posizione [di archivisti]"¹⁰⁰.

Definire le pratiche archivistiche come un crogiolo dove si fondono i saperi, le esperienze e i linguaggi significava alludere al fatto che la testimonianza volontaria costituita dall'archivio stesso va a ricadere in una zona d'ombra a favore, invece, non solo di quella relativa all'ambito culturale in cui l'archivio è formato, ma anche delle testimonianze interne, 'involontarie', così come si sono definite nella disciplina storica. Già negli anni Quaranta era emersa la necessità di assegnare un peso relativo alle testimonianze volontarie che provenivano dal passato, in quanto determinate da quella volontà di autodefinizione che progetta i sentieri dell'interpretazione nel futuro. Bloch invocava l'abbandono dello studio del 'testo' (nella sua ampia accezione) trasmesso volontariamente e che, altrettanto volontariamente, ci dice sempre qualcosa, a favore della luce che questo getta "sulla mentalità di chi ha scritto quei testi". Le testimonianze involontarie, inglobate fra quelle volontarie sono diventate da allora un nuovo campo della narrazione storica e del sapere¹⁰¹.

In ambito archivistico e in tempi recenti lo studioso olandese Eric Ketelaar¹⁰² ha sostenuto l'importanza di applicare una metodologia simile all'archivio evidenziando la necessità di valutare in sede storica l'esistenza di tacite narrazioni, sospese, presenti come fili invisibili intessuti con l'ordito dei fondi archivistici, delle serie e delle sottoserie, dei documenti, ma anche con quello delle istituzioni che li hanno creati e/o gestiti e del sistema archivistico. Questi fili sarebbero determinati dal contesto, ma inteso nella sua più ampia accezione possibile: sociale, culturale, politico, economico e religioso¹⁰³. Ricostruire e ripercorrere con la narrazione storica i sentieri di questi fili e il loro del significato potrebbe dare inizio ad un nuovo modo di comprendere gli archivi¹⁰⁴, di tutti i generi, compreso quello fotografico.

⁹⁶ FRESHWATER, *The Allure of the Archive...* cit.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ BROTHMAN, *Orders of value...* cit

⁹⁹ *Ivi*, p. 91.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 92.

¹⁰¹ Cit. in C. GINZBURG, *Il filo e le tracce. Vero falso finito*, Milano 2006, p. 9.

¹⁰² KETELAAR, *Tacit Narratives...* cit., pp. 131-141.

¹⁰³ *Ivi*, p. 137.

¹⁰⁴ "To look up from the record and through the record, loo-

Condotta anche per mezzo di racconti che non trovano voce nelle parole dell'archivio, ma attendono di essere rivelati e svolti per mezzo di indizi e tracce decodificate, una critica specifica all'archivio fotografico dovrebbe integrare le testimonianze involontarie e gli elementi incontrollati, per delineare possibili metodologie e farsi strada nel fitto traffico della fotografia. Una critica che condotta fra la trasparenza della fotografia e l'opacità dell'archivio fotografico avrebbe l'obiettivo comune ad altri percorsi storici, per dirla con Benjamin, di spazzolare le testimonianze storiche in contropelo, in direzione contraria a quella delle intenzioni di chi le ha prodotte, supponendo "che ogni testo includa elementi incontrollati. Questo vale anche i per i testi letterari che vogliono costituirsi come realtà autonome. Anche in loro s'insinua qualcosa di opaco [...] queste zone opache sono alcune delle tracce che un testo (ogni testo) lascia dietro di sé"¹⁰⁵.

Il tema e la metafora dell'opacità, come possibile spazio di ricerca e d'interpretazione, ci riporta alla distinzione fra la pratica archeologica e quella storica proposta da Foucault nell'*Archeologia del sapere* dove utilizzava due termini che poneva agli opposti della pratica archeologica contrapponendola a quella storica, dicendo che la prima non "tratta il discorso come *documento*, come segno di qualcos'altro, come elemento che dovrebbe essere trasparente ma di cui bisogna spesso penetrare l'importuna opacità per raggiungere la profondità dell'essenziale laggiù dove si trova spesso rintanata; si rivolge al discorso inteso nel suo proprio spessore, come *monumento*"¹⁰⁶.

E sulla dualità documento/monumento, a partire da quanto aveva asserito anche Le Goff, credo sarà utile una rilettura alla luce del rapporto trasparenza/opacità di entrambi i termini sia quando riferiti a un singolo oggetto, sia quando riferiti agli oggetti in un cumulo dotato di un certo generico senso, in relazione al riconoscimento di esso che culturalmente sappiamo operare.

L'attenzione che oggi domanda l'archivio fotografico mi pare risieda proprio nelle nostre capacità di contemplare assieme agli elementi volontari anche quelli *incontrollati*¹⁰⁷, distinguendo fra gli uni determinati più o meno chiaramente (dalle singole immagini fotografiche e i pezzi, alle serie e partizioni) dagli altri meno leggibili, ma per questo non meno importanti e relativi alla sua costituzione e trasmissione (come le molteplici tracce ereditate e in divenire, l'ordine, il linguaggio con cui è stato strutturato e gli indizi disseminati¹⁰⁸).

Se leggiamo l'archivio nel suo spessore di testo complesso, poco decodificabile e molto interpretabile, se su di esso operiamo per mezzo della filologia, allora dobbiamo anche individuare anche quelle zone opache, lasciate dietro di sé, e da queste muovere per la comprensione dell'archivio come dispositivo e come strategia culturale, conoscitiva e interpretativa.

king beyond – and questioning – its boundaries, in new perspectives seeing with the archive (to use Tom Nesmith's magnificent expression), trying to read its tacit narratives of power and knowledge", in Ivi, p. 132.

¹⁰⁵ C. GINZBURG, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, cit., p. 11.

¹⁰⁶ M. FOUCAULT, *L'archeologia del sapere*, cit., p. 184.

¹⁰⁷ Ad esempio si confronti una teoria simile che si concentra sull'errore fotografico, elemento incontrollato, ma valutato come strumento cognitivo da C. CHÉROUX, *L'errore fotografico* (2003), Torino 2009.

¹⁰⁸ In posizione contraria rispetto a questo panorama teorico nel quale si reputa fattiva la perlustrazione e l'analisi nell'archivio dell'intreccio fra gli elementi volontari e quelli involontari (o le narrazioni tacite), recentemente Pierangelo

Cavanna ha sostenuto "che sia poco utile guardare ai sistemi utilizzati dai produttori, dai fotografi [...] le tassonomie e i criteri organizzativi messi a punto da questi autori si muovono su di un terreno e in un quadro diverso [...] La loro organizzazione [dell'archivio] non è intesa quale percorso di conoscenza, quale momento di una ricerca (se non, a volte, di senso) ma più comunemente quale necessità di reperimento", nel suo *Da strumento a patrimonio: documenti e opere*, in atti della Giornata di studio "Fototeche a regola d'arte", cit. Questa considerazione sembrerebbe svalutare il peso del concetto di *respect des fonds*: del rispetto dei modi con cui si è costituito l'accumulo e del ruolo dell'autore, elementi che invece concorrono a costituire il suo carattere di unicità come oggetto storicamente unico e irripetibile.

10. LA FLUIDITÀ E L'ORDINE

È stato Allan Sekula a sottolineare come il tratto distintivo dell'archivio fotografico sia il suo carattere profondamente contraddittorio, dovuto al fatto le immagini si presentano “atomizzate, isolate in un senso e omogeneizzate in un altro”¹⁰⁹. Il fatto di essere separate le une dalle altre permette di paragonare il loro stato a quello dei fluidi, la cui caratteristica maggiore è il subire deformazioni di carattere plastico, in ragione del fatto che le molecole possono muoversi indipendentemente le une dalle altre e occupare posizioni diverse dentro il contenitore. Ho già fatto riferimento alla fluidità della fotografia negli archivi, tipicamente tradizionali, come caratteristica innata allo spostamento che ne ha favorito la massima interpretabilità, svincolata al contesto di appartenenza e alla storia della sedimentazione¹¹⁰. Ma l'osservazione va completata con alcune precisazioni.

Da un lato consideriamo la mobilità della fotografia, realizzata durante il passaggio temporale e in occasione dei cambi morfologici degli strati di aggregazione e dell'archivio; dall'altro lato, d'altronde, non possiamo ignorare il fatto che ogni accumulo nel momento in cui si rende accessibile, visibile, si presenta al nostro sguardo con un ordine dato (tranne i casi in cui non c'è affatto) che rende meno fluido il movimento delle fotografie. Non si parla ovviamente di vincolo archivistico propriamente detto, quanto piuttosto di un ordine connesso e più o meno riconoscibile con una “qualche unità di origine”, con il gesto del mettere da parte di cui si diceva all'inizio; un ordine che trascina con sé i significati della sua storia; un ordine che si manifesta nella presenza di tutti gli elementi costitutivi o ritenuti tali, che ci porta molti vicini alla definizione di “completezza” di cui ha parlato Benjamin per le collezioni¹¹¹.

La fluidità dell'archivio fotografico sembra trovare riverbero nelle proposte catalografiche nazionali ICCD Fondi Fotografico¹¹² ed essere considerata come un *gradiente*¹¹³ per distinguere la natura di “fondo”¹¹⁴, mappando l'aumento del grado d'intenzionalità e di progettualità della sedimentazione proporzionalmente al grado di movimento dei pezzi¹¹⁵. Quando quest'ultimo parametro si attesta al primo livello del gradiente ci permetterebbe di parlare di “archivio”, inteso come termine specifico dell'archivistica in grado di segnare la linea dello spartiacque disciplinare, oltrepassato il quale per la disciplina si ha a che fare genericamente con insiemi portatori di significati diametralmente opposti e non conciliabili con i significati di involontarietà e

¹⁰⁹ A. SEKULA, *Reading an Archive: Photography Between Labour and Capital* in *Photography/politics two*, ed. P. Holland, J. Spence, S. Watney, London 1986 pp. 153-61, ora in *The Photography Reader*, ed. L. Wells, London-New York, Routledge, 2004, pp. 443-452 (la traduzione è mia).

¹¹⁰ Cfr. Paragrafo 8. *Ricontestualizzazione e semioforizzazione*.

¹¹¹ W. BENJAMIN, *I “passages” di Parigi*, Torino 2007, p. 214.

¹¹² Un'anticipazione in C. GIUDICI, *La scheda per i fondi fotografici*, cit.

¹¹³ “Gradiente”: intendo il termine scientifico con il quale si indica un rapporto numerico, misurabile.

¹¹⁴ Nelle ISAD (G), cit., il Fondo (*fonds*) è definito (*ad vocem*) come: “L'insieme organico dei documenti archivistici, senza distinzione di tipologia o di supporto, formati e/o accumulati e usati da una determinata persona, famiglia o ente nello svolgimento della propria attività personale o istituzionale”.

¹¹⁵ La scaletta: da “Archivio” (così come tradizionalmente inteso dall'archivista); a “Collezione” (in base al suo proget-

to selettivo); a “Fototeca” (in base al ruolo di servizio svolto), a “Raccolta” (definita per la sua maggiore casualità rispetto alla “collezione”, collocata in due posizioni precedenti) a “Miscellanea”, e – infine – “Fondo” (in Corinna Giudici, *La scheda per i fondi fotografici*, cit.). Mi appare una scelta poco coerente con la filosofia che ispira questo strumento – che reputo di primaria importanza e urgente – quella di inserire la categoria Fondo (la stesso termine specifico che informa questa schedatura) solo quando “non si riesca a pervenire coerentemente ad una delle precedenti definizioni” (in fase inventariale). Sarebbe stata forse una soluzione alternativa utilizzare lo spartiacque disciplinare summenzionato per individuare due categorie di primo livello al fine di disambiguare, in fase inventariale, gli accumuli di natura “archivistica” (nell'accezione adottata dalla scheda) da quelli di natura “collezionistica”, per poi procedere nelle analisi delle specifiche, salvaguardando così la fondamentale e – sul piano catalografico innovativa – concettualità di “fondo”.

passività dell'Archivio. Sono insieme che l'archivistica nomina "raccolte e/o collezioni"¹¹⁶; per Benjamin le collezioni si caratterizzano per contenere oggetti raccolti volontariamente e volontariamente sciolti dalle loro funzioni originarie di utilità, per entrare in una relazione con oggetti simili non secondo rapporti irrazionali, ma secondo rapporti di – come si è detto – "completezza", in grado di inserirli in un ordine che ha la caratteristica di essere nuovo e, in quanto "appositamente creato", avere la valenza di storico¹¹⁷.

11. L'ARCHIVIO COME SEMIOFORO E COME MINIERA

Mille volte citato in sorvolo l'appello della Krauss a procedere a una revisione delle categorie di autore e opera in relazione all'archivio visivo¹¹⁸ dove si è stabilito un fraintendimento che ha permesso l'importazione dalla storia dell'arte di questi termini come categorie estetiche, che non sono giudicate pertinenti al discorso sul fotografico¹¹⁹. Non sarà invece inutile sottolineare come le modalità con cui queste categorie estetiche sono state prese a prestito e impiegate nei casi presi in considerazione dalla Krauss, riguardano sovente fotografie che da oggetti, cose, si erano trasformate in semiofori e investiti di particolare significazione¹²⁰ legata al loro inserimento nell'archivio (il quale, sottolineo, è inteso foucaultianamente: non un luogo fisico di conservazione, ma concetto connesso alle sue pratiche e all'ordine dei discorsi).

Quando la Krauss scrive fra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, ha a lungo frequentato i libri di Foucault (dapprima *Le parole e le cose* e poi *L'archeologia del sapere*) e probabilmente ha in mente un problema di metodo che deriva dal concetto di archeologia di Foucault che "descrive i discorsi come delle pratiche specifiche dell'elemento dell'archivio". Per la Krauss quindi ritornare ai significati dell'archivio della fotografia, ai fondamenti del suo statuto, riscattandola dal processo di omologazione dentro le categorie estetiche della storia dell'arte avrebbe aperto la strada a una "critica specifica" del fotografico. Ma quali fossero le modalità per attuarla, al di là dei *case studies* presentati e discussi, rimaneva una questione aperta.

D'altronde l'archivio foucaultiano rappresentava non un genere o una categoria, ma soprattutto una possibilità critica, uno strumento per riesumare il suo significato come una testimonianza del passato, intesa come una sorta di rovina da studiare e riprendere. Lo statuto di rovina ne permetteva il recupero storico e al contempo assegnava all'archivio il ruolo di *dispositivo*, quella "strategia" in grado di condurre alla comprensione del presente, poiché il sistema dell'archivio che si descrive (con il metodo della "descrizione archeologica") necessariamente per Foucault "porta al presente – e in realtà chiama ad un'analisi del presente"¹²¹.

Ma perché la revisione delle categorie di autore, opera e archivio sarebbe stata affidata proprio alla fotografia? Perché gli interventi della Krauss non sono solo *sulla* fotografia in quanto tale, ma riguardano la fotografia come oggetto teorico "altrimenti detto una sorta di griglia o di filtro per mezzo del quale si possono organizzare i dati di un altro campo che si trova, rispetto a essa in posizione seconda"¹²² in un momento storico particolare in cui la fotografia veniva coinvolta a pieno titolo come potente molla di svellamento di quelle

¹¹⁶ ISAD (G), cit., (*ad vocem*) Collezione/raccolta (*collection*). "Un insieme artificiale di documenti raccolti sulla base di qualche comune caratteristica senza riguardo alla loro provenienza. Non va confuse con il fondo archivistico".

¹¹⁷ BENJAMIN, *I "passages"* ... cit., p. 214.

¹¹⁸ R. KRAUSS, *Sugli spazi discorsivi della fotografia* (1982), in Idem, *Teoria e storia della fotografia*, Milano 1996, pp. 40, 48.

¹¹⁹ Sul fotografico kraussiano come oggetto teorico, con cui "s'intende una logica di funzionamento dell'immagine e

una sua relazione con la realtà, con l'autore e con i fruitori" rimando a R. SIGNORINI, *Arte del fotografico. I confini della fotografia e la riflessione teorica degli ultimi vent'anni*, Pistoia 2001 (la cit. all'introduzione).

¹²⁰ K. POMIAN, *Cosa è la storia* (1999), Milano 2001, pp. 135-145.

¹²¹ J. REVEL, *Michel Foucault: un'ontologia dell'attualità*, Cosenza 2003, p. 68.

¹²² KRAUSS, *Introduzione*, in *Teoria e storia della fotografia*, cit., p. 1.

categorie estetico-artistiche moderniste deprecate e poste al cento di un dibattito più ampio. Il suo intervento *Sugli spazi discorsivi della fotografia* segue di alcuni anni il successo delle teorie del postmodernismo applicate alla fotografia, fra i quali spiccano gli interventi di un suo allievo, Douglas Crimp, sulle pagine di "October"¹²³. Al centro del suo famoso articolo i problemi sull'attribuzionismo sollevati dalle fotografie, fra le più note e provocatorie, di Sherrie Levine (da lui portata in mostra assieme ad altri nel 1977 in *Pictures*¹²⁴) e sulle conseguenze in termini di perdita dell'aura dell'opera-fotografia originale di Edward Weston, che veniva prese a prestito, citata per intero in scala 1:1 nel nuovo *frame* fotografico della Levine, che così faceva vacillare il concetto di autore e opera, collaborando non poco a sancire la crisi dei valori del modernismo.

Se il discorso della Krauss può essere letto anche attraverso la chiave interpretativa della semioforizzazione delle fotografie, l'ampia categoria dei semiofori di Pomian¹²⁵, potrebbe essere a sua volta collaudata come sperimentazione critica su oggetti non singoli, compositi, o topologicamente saldati in accumuli nel momento in cui questi potrebbero rispondere a certe condizioni poste da Pomian stesso, che aveva definito il semioforo rispetto alla trasformazione da suo stato di "cosa" in un oggetto (o opera) che rechi "segni visibili ad occhio nudo" – sottolineando la sua faccia materiale – per poi evidenziare che "non sono che trasformazioni fisiche dell'aspetto degli oggetti prodotte deliberatamente per attirare l'attenzione degli spettatori su qualcosa d'invisibile" – investito cioè di significazione – "programmandone così lo stato interiore o il comportamento"¹²⁶. Non credo di tradire la teoria applicandola agli archivi fotografici, mantenendo così coerente l'affermazione di Pomian sulle necessità di un "approccio unitario" della storiografia di stampo culturale "che abbracci allo stesso tempo i segni e i loro supporti nei loro reciproci rapporti"¹²⁷ in un'ottica che desidera superare le contrapposizioni e i caratteri unilaterali delle prospettive d'indagine tracciate dalle singole discipline.

Se le discipline storiche-archivistiche hanno maturato una diversa consapevolezza sul fatto che ogni testimonianza del passato possa essere considerata nel suo valore di *fonte*¹²⁸ (compreso quindi l'archivio fotografico) va precisato che la condizione preliminare è che lo sguardo degli specialisti sappia pervenire a una "critica specifica" di quella fonte, in grado di soppesare i codici e i tratti peculiari dell'oggetto di studio, ma anche in grado di fare i conti con quelli che sono stati definiti i "presupposti della sua stessa esistenza". L'archivio fotografico non è una miniera: il suo significato non risiede nella sua ricchezza intrinseca, i risultati dell'attività estrattiva non dipendono dalla sua natura, ma esclusivamente dalla nostra cultura (Sekula)¹²⁹, dalle domande che sappiamo porre all'archivio fotografico nella sua materialità di oggetto complesso e di fonte, negli spiragli di significato che intravediamo fra la trasparenza delle fotografie e l'opacità dell'archivio.

¹²³ D. CRIMP, *The Photographic Activity of Postmodernism*, in "October", 15. (Winter 1980), pp. 91-101; da leggersi anche in relazione con il suo precedente *On the Museum's Ruins*, in "October", 13 (Summer 1980), pp. 41-57.

¹²⁴ D. CRIMP, *Pictures*, in "October", 8 (Spring 1979), pp. 75-88 in cui viene riproposta la mostra (e il testo di accompagnamento) a distanza di due anni come parametro critico. Ricordo inoltre che la mostra di Crimp è stata oggetto di uno studio e storicizzazione al MET nel 2009 (*The Pictures Generation, 1974-1984*, a cura di Doug Eklund, con rispettivo catalogo).

¹²⁵ Sottolineo che la definizione non è univoca, ma Pomian

inserisce nella categoria dei semiofori (oggetti dotati di un supporto e della qualità di avere segni che non necessariamente costituiscono un linguaggio) le fotografie, così come specifica che gli apparecchi fotografici sono macchine per produrli, in K. POMIAN, *Cosa è la storia*, cit., p. 139.

¹²⁶ *Ivi*, pp. 143-144.

¹²⁷ *Ivi*, pp. 145.

¹²⁸ VITALI, *Memorie, genealogie, identità*, cit., p. 111.

¹²⁹ SEKULA, *Reading an Archive*, cit., p. 444.

È dedicato a mia madre per tutto ciò che ha saputo vedere.