

106

Ricerche di Storia dell'arte

Archivi fotografici Spazi del sapere, luoghi della ricerca

X *Editoriale*
4

Joan M. Schwartz
*«To speak again with a full distinct voice»
Diplomatics, Archives, and Photographs*
7

Elizabeth Edwards e Janice Hart
Mixed Box.
La biografia culturale di una scatola di fotografie 'etnografiche'
25

Costanza Caraffa
Pensavo fosse una fototeca, invece è un archivio fotografico
37

Tiziana Serena
*La profondità della superficie.
Una prospettiva epistemologica per 'cose' come fotografie e archivi fotografici*
53

Bibliografia generale
70

MATERIALI

Marco Simone Bolzoni
Un inedito disegno giovanile di Giuseppe Cesari
77

Elena Magini
Elementi di opacità linguistica nell'opera di Bruce Nauman: Il caso Raw Materials
85

SUMMARIES
97

Carocci editore, Roma

Editoriale

Questo numero di «Ricerche di Storia dell'arte» propone ai lettori italiani alcuni interventi che confidiamo possano essere utili per costruire un dialogo sul tema degli archivi fotografici: spazi del tutto peculiari in cui si sedimentano non solo fotografie, durante tutte le fasi della loro esistenza (analogica, digitale e webcondizionata), ma soprattutto saperi, e in cui sottoporre a verifica nuove prospettive di ricerca.

La sedimentazione di fotografie in collezioni e in archivi istituzionali – come risultato di processi più o meno spontanei e comunque selettivi, frutto di determinati programmi culturali – è un fenomeno che ha seguito immediatamente l'invenzione della fotografia e la sua veloce diffusione nella cultura positivista borghese¹. Fotografi e amatori, collezionisti più o meno casuali e dilettanti, dediti o meno a questioni di gusto artistico o semplicemente animati da un impeto tassonomico; ma anche tutto il mondo delle istituzioni scientifiche di ricerca di varie discipline e delle gallerie d'arte e musei, fino ad arrivare alla dimensione privata e squisitamente familiare dell'album o della scatola da scarpe piena di fotografie che ogni casa conserva in un anfratto dimenticato. Le modalità con cui le fotografie sono state accumulate hanno coinvolto molteplici attori (autori, operatori, interpreti a vari livelli compresi i curatori e i conservatori), così come altrettanto molteplici sono le istanze che hanno portato, in oltre un secolo e mezzo, alla costituzione di questi oggetti complessi che sono gli archivi fotografici. Singoli ambiti disciplinari hanno proceduto a costruire narrazioni storiche impiegando la fotografia, spesso estrapolandola da questi contesti sedimentari e considerandola solo in quanto superficie d'immagine, soprattutto nei tempi odierni in cui l'accesso avviene tramite internet.

Ne risulta che l'ambito di accumulazione viene messo in ombra da questi usi e ridotto a semplice contenitore passivo, per quanto venga comunque considerato ricco di tesori via via da prelevare. Il fenomeno dell'accumulo di quelli che vengono indiscutibilmente reputati come meri documenti visivi riguarda disparati ambiti disciplinari, ma va sottolineato che in questi processi le esigenze della storia dell'arte hanno rivestito un ruolo particolare, efficacemente riassunto da Donald Preziosi per il quale «art history as we know it today is the child of photography»².

Questa epigrafica provocazione ci porta al cuore dell'interrelazione fra storia dell'arte e fotografia³, che ha dato luogo alla formazione di nuclei sedimentari rilevanti. Presunti «accurate impersonal renderings»⁴ degli oggetti di ricerca degli storici dell'arte, le riproduzioni fotografiche di opere d'arte e d'architettura iniziarono ben presto a depositarsi in fondi, corpora e collezioni presso singoli studiosi e ditte fotografiche; ma anche in musei ed enti per la protezione dei monumenti⁵. Privati o istituzionali che fossero, questi archivi fotografici divennero il principale laboratorio dello storico dell'arte, tanto che, come suggerito da Heinrich Dilly, le fotografie documentarie (e non le opere d'arte!) potrebbero essere considerate quali i veri originali della storiografia artistica⁶.

D'altronde, l'introduzione della fotografia digitale non ha tolto validità a quest'osservazione e ha addirittura contribuito a favorire un'acquisizione di consapevolezza sulle specificità di quell'oggetto fotografico tradizionale, analogico, che reca le tracce degli usi culturali e politici ai quali è stato sottoposto. Di questo si è giovato il campo di ricerca sulla storia della storia dell'arte e uno dei meriti principali di recenti studi e indagini consiste – quasi controcorrente nell'era di Google Images e Flickr – nell'aver riportato i ricercatori negli archivi fotografici, riabilitando modalità di ricerca alle quali molti di noi si erano disabituati: polverosi scaffali con scatole,

Rimandiamo alla Bibliografia generale per più ampi riferimenti bibliografici, qui sotto sono inseriti solo quelli essenziali.

¹ Schwartz 2002.

² Preziosi 1989, p. 72.

³ Fra i titoli fondamentali sono da citare Dilly 1975; Ferretti 1977; Fawcett 1986; Roberts 1995; Hamber 1996; Heß 1999; Peters 2005; Matyssek 2009; Caraffa 2009; Callegari/Gabrielli 2009; Peters 2010; Levi 2010; Bann 2011; Caraffa 2011a.

⁴ Berenson 1893/1986, p. 13.

⁵ Giudici 2004; Spiazzi/Majoli/Giudici 2010.

⁶ Dilly 1975, p. 53.

etichette, segnature; cartoni di montaggio delle fotografie, su cui sono apposti numeri d'inventario, didascalie e iscrizioni magari poco leggibili, timbri di vario genere; cassettiere e schedine dei cataloghi cartacei, registri e libri d'inventario, sistemi di classificazione che ordinano anche spazialmente l'archivio. A loro volta questi aspetti – ora interconnessi con quelli generati dalle tecnologie digitali – rimandano alle operazioni che si svolgono nell'archivio e alle persone coinvolte: dal committente della campagna fotografica, al fotografo, al fototecario-archivista che decide di collocare una determinata fotografia in una determinata scatola, fino allo studioso che annota il cartoncino della fotografia stessa proponendo, per esempio, un'attribuzione diversa per l'opera rappresentata – e pertanto suggerendo anche una nuova collocazione della fotografia all'interno degli archivi.

Oggi possiamo guardare a tutti questi fattori con occhi nuovi⁷ e scoprire che in questo tipo di archivi fotografici non soltanto sono raccolte informazioni, ma soprattutto sono sedimentati saperi⁸. Sarebbe quindi riduttivo considerare lo studio delle raccolte fotografiche, create per la ricerca storico-artistica, quale mero sottoinsieme della storia della storia dell'arte: il potenziale epistemologico di tali collezioni fotografiche è molto maggiore e, in prospettiva, di portata interdisciplinare.

La rilevanza dei temi qui proposti non è solo scientifica, essa investe anche la prassi quotidiana del lavoro in archivio e per l'archivio nonché, in ultima analisi, il futuro degli archivi fotografici. Per esplorarne le possibilità critiche e culturali qui proponiamo sostanzialmente due approcci principali.

Il primo sottopone a verifica, da una prospettiva post-modernista (Schwartz), alcuni presupposti fondativi della diplomazia e delle scienze archivistiche per misurare le specificità della fotografia nel contesto dell'archivio, inteso nel più ampio spettro semantico. La fotografia viene considerata secondo le categorie problematiche di originale (e copia) e di documento, in relazione al suo mutamento di stato quando viene autorevolmente riconosciuta come tale dopo aver varcato la soglia dell'archivio e acquisisce nuovi significati. Nel contesto istituzionale di sedimentazione la sua trasformazione è determinata non solo dagli usi che ne fa l'utenza, specializzata e non, ma anche dall'azione di quei fattori interni che solitamente tendiamo a considerare come neutrali: le azioni di chi opera delle scelte all'interno dell'istituzione e che derivano dalle pratiche gestionali, catalografiche e di valorizzazione.

Il secondo approccio esplora le possibilità narrative della fotografia qualora considerata come un oggetto dotato di una viva materialità, variabile nel tempo a seconda degli usi sociali e culturali, il cui valore non si riduce solamente alla superficie dell'immagine fotografica dove ha luogo il dominio del referente. Quest'asserzione necessita di una precisazione: la valutazione dei valori estetici e formali, che tradizionalmente ha informato le storie della fotografia, non va affatto disgiunta da questo approccio elaborato a seguito della cosiddetta svolta materiale, che utilizziamo per analizzare le storie delle fotografie come oggetti. La fotografia, quasi per antonomasia, è un oggetto preminentemente sociale: immagine poco ingombrante, spesso economica, è destinata a essere apticamente toccata e custodita da diverse mani, a viaggiare entro buste di corrispondenza, a essere trasformata in altri supporti (es. da stampa analogica alla sua riduzione semiotica e fisica nel digitale), ad accompagnare le varie fasi in cui si elabora la memoria personale e si costruisce quella collettiva. L'istanza sulla materialità e sulla necessità intellettuale di costruire sia la biografia sociale delle fotografie, sia quella delle loro sedimentazioni viene così verificata attraverso due casi di studio: una banale scatola di raccolta miscellanea in un museo di antropologia (Edwards/Hart) e delle normali fotografie di un ciclo carpaccesco conservate in una fototeca d'arte (Caraffa), la cui comprensione ha luogo solo considerando quello spazio come archivio. Inoltre il paradigma della materialità viene approfondito in una riflessione specifica sugli archivi fotografici che coinvolge anche il tema della cosalità (Serena).

Gli interventi qui raccolti propongono sguardi che provengono da prospettive culturali e ambiti

⁷ Schwartz 2006.

⁸ Cook 1984-85.

disciplinari diversi. Non coltiviamo, naturalmente, alcuna ambizione di esaustività; intendiamo piuttosto suggerire la necessità di trattare gli archivi fotografici come oggetti nuovi della ricerca, collocandoli in un punto d'intersezione in cui saperi diversi sono posti dinanzi alle loro specificità. Per il loro alto potenziale epistemologico, ci pare che il tema degli archivi fotografici reclami una critica specifica e soprattutto degli studi circostanziati e di verifica delle prospettive teoriche che sono state recentemente esplorate da numerosi studiosi⁹.

La fotografia si presenta alla porta del nostro presente nel contesto di processi di sedimentazione, spesso ampi e difficili da gestire e ordinare, della cui storia spesso tendiamo a perdere le tracce. Quella della conoscenza e tutela degli archivi fotografici¹⁰ potrebbe sembrare una vicenda marginale ai problemi pressanti della gestione dei beni culturali nazionali, se non fosse che le sedimentazioni di fotografie rappresentano un tema caldo nella tutela della memoria collettiva che riguarda la nostra semplice posizione di cittadini: basti pensare al significato politico e culturale del processo a cui abbiamo assistito negli ultimi anni, e agli effetti che avrà nel futuro, delle grandi concentrazioni di fotografie (e capitali!) da parte dei colossi americani della Corbis e di Getty Images.

Infine, un'ultima considerazione. Questo numero monografico nasce da una feconda collaborazione fra il Kunsthistorisches Institut in Florenz e l'Università degli Studi di Firenze, che ha dato luogo a iniziative scientifiche di carattere internazionale e ad attività didattiche che hanno permesso agli studenti della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte di verificare sul campo alcune delle prospettive teoriche qui menzionate.

C.C. - T.S.

⁹ Schwartz 1995, 2000, 2002; Schwartz/Cook 2002; Giudici 2004, 2007; Kelsey 2007; Stacet 2008; Tagg 2009; Spiazzi/Majoli/Giudici 2010; Serena 2010, 2011; Caraffa 2011a; Edwards 2011; Pijarski 2011.

¹⁰ Serena 1999; Florence Declaration 2009.