



UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA



UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA
Dipartimento di Studi Umanistici

Scuola di Dottorato
Scuola Dottorale Internazionale di Studi Umanistici

Indirizzo

Filosofia della Comunicazione e dello Spettacolo: teoria e storia dei linguaggi

Con il contributo di

Commissione Europea, Fondo Sociale Europeo e Regione Calabria

CICLO
XXVI

**Gli archivi fotografici.
Dalla documentazione dei beni culturali
alla formazione di una cultura visuale**

Settore Scientifico Disciplinare
L-ART/06 CINEMA, FOTOGRAFIA E TELEVISIONE

Direttore: Ch.mo Prof. Roberto De Gaetano

Supervisore: Ch.mo Prof. Marcello Walter Bruno

Dottorando: Dott.ssa Caterina Martino

La presente tesi è cofinanziata con il sostegno della Commissione Europea, Fondo Sociale Europeo e della Regione Calabria. L'autore è il solo responsabile di questa tesi e la Commissione Europea e la Regione Calabria declinano ogni responsabilità sull'uso che potrà essere fatto delle informazioni in essa contenute.

INDICE

RINGRAZIAMENTI.....	8
ABSTRACT.....	10
INTRODUZIONE.....	11
CAPITOLO I.....	22
DALL'ARCHIVIO DI DOCUMENTI SCRITTI ALL'ARCHIVIO FOTOGRAFICO.....	22
1.1 L'ARCHIVIO COME OGGETTO DI STUDIO: L'ARCHIVISTICA IN ITALIA E IN REGNO UNITO.....	23
1.2 L'ARCHIVIO COME PROBLEMA TEORICO: UNA PANORAMICA SUL NOVECENTO.....	42
1.3 L'ARCHIVIO E LA SUA DEFINIZIONE COMPARATIVA: DISTINZIONI TERMINOLOGICHE TRA FINITI SINONIMI.....	61
1.4 LA NOZIONE DI ARCHIVIO FOTOGRAFICO.....	72
CAPITOLO II.....	85
LA FOTOGRAFIA COME DOCUMENTO VISIVO.....	85
2.1 LA NOZIONE ARCHIVISTICA DI DOCUMENTO E LA SUA APPLICABILITÀ ALLA FOTOGRAFIA.....	86
2.2 LA FOTOGRAFIA COME DOCUMENTO STORICO.....	103
2.3 LA FOTOGRAFIA E LA DOCUMENTAZIONE DEI BENI CULTURALI.....	110
2.4 LA FOTOGRAFIA DA DOCUMENTO AD OPERA ESTETICA.....	118
CAPITOLO III.....	148
LA FOTOGRAFIA COME BENE CULTURALE.....	148
3.1 LA NOZIONE DI BENE CULTURALE NELLA LEGISLAZIONE ITALIANA.....	149
3.1.1 Le Regioni e le leggi sui beni culturali.....	160
3.2 LA FOTOGRAFIA COME BENE CULTURALE NELLA LEGISLAZIONE ITALIANA	167
3.3 L'ARCHIVIAZIONE FOTOGRAFICA NELLA LEGISLAZIONE ITALIANA.....	177
3.4 ARCHIVIABILITÀ E CRITERI DI VALORE: RARITÀ, PREGIO E INTERESSE STORICO.....	186

CAPITOLO IV	193
METODI DI ARCHIVIAZIONE FOTOGRAFICA IN ITALIA E ALL'ESTERO	193
4.1 PER UN'ARCHIVISTICA FOTOGRAFICA COMPARATA	194
4.2 L'ARCHIVIO FOTOGRAFICO SAVERIO MARRA DI SAN GIOVANNI IN FIORE	199
4.2.1 Storia del fotografo	199
4.2.2 L'edificio e l'archivio	204
4.2.3 Suddivisione e organizzazione del materiale fotografico	205
4.2.4 Catalogazione delle fotografie	207
4.2.5 Materiale di conservazione	208
4.2.6 Altre procedure	213
4.3 L'ARCHIVIO FOTOGRAFICO FRATELLI ALINARI DI FIRENZE	215
4.3.1 Storia dell'archivio	215
4.3.2 L'edificio e l'archivio	219
4.3.3 I negativi: contenuti e conservazione	220
4.3.4 I positivi: contenuti e conservazione	222
4.3.5 Catalogazione delle fotografie	224
4.3.6 Procedure di prestito	227
4.3.7 Digitalizzazione e catalogo online	227
4.4 LA COLLEZIONE FOTOGRAFICA DI LAMBETH ARCHIVES DI LONDRA	229
4.4.1 Storia dell'archivio	229
4.4.2 L'edificio e l'archivio	230
4.4.3 Suddivisione e organizzazione del materiale fotografico	232
4.4.4 Catalogazione delle fotografie	240
4.4.5 Procedura di accesso al materiale	248
4.4.6 Copyright	250
4.4.7 Materiale di conservazione	250
4.4.8 Altre procedure	251
4.5 DALLE ESPERIENZE CONCRETE AD UN MODELLO IDEALE	252

CAPITOLO V	258
LINEE DI FORMAZIONE PROFESSIONALE DI UN ARCHIVISTA FOTOGRAFICO	258
5.1 ARCHIVIARE LA FOTOGRAFIA	259
5.1.1 L'archivista fotografico	264
5.2 LE FASI DI COSTRUZIONE DI UN ARCHIVIO	268
5.2.1. L'edificio e gli ambienti	270
5.2.2. Valutazione del patrimonio fotografico	274
5.2.3. Analisi delle fotografie e operazione di inventariazione	275
5.2.4. Organizzazione e conservazione delle fotografie	280
5.2.5. Catalogazione.....	296
5.2.6. Digitalizzazione	316
5.2.7. Consultazione e gestione dell'archivio online	321
5.2.8. Prestiti e mostre	325
5.3 GESTIONE DEL PATRIMONIO FOTOGRAFICO	327
CONCLUSIONI.....	332
DALL'ARCHIVIO FOTOGRAFICO ALLA FOTOTECA.....	332
APPENDICE	340
INTERVENTI POSSIBILI SUL TERRITORIO REGIONALE	340
ARCHIVIO FOTOGRAFICO SAVERIO MARRA	352
ARCHIVIO FOTOGRAFICO FRATELLI ALINARI.....	354
LAMBETH ARCHIVES	356
STANLEY KUBRICK ARCHIVE.....	358
BIBLIOGRAFIA.....	360
NORMATIVE DI RIFERIMENTO.....	376
SITOGRAFIA	379
FILMOGRAFIA	382
MULTIMEDIA	383

INDICE DELLE FIGURE

Un'inquadratura della collezione fotografica nel film <i>Shooting the past</i>	14
Figura 1.1: Ciclo di vita dell'archivio nell'archivistica italiana e inglese.	37
Figura 2.1: <i>Index 01 (The Documenta Index)</i> , Art and Language, 1972.	122
Figura 2.2: <i>Index Key</i> , i sei cassette con le etichette, Art and Language.....	122
Figura 2.3: <i>From the Freud Museum</i> , Susan Hiller, 1996.	124
Figura 2.4: L'installazione <i>From the Freud Museum</i> , Susan Hiller.	124
Figura 2.5: <i>Inside the Archive</i> , Uriel Orlow, 2000-2006.	126
Figura 2.6: <i>House Memory</i> , Uriel Orlow, 2000-2005.....	126
Figura 2.7: <i>The Weiner library</i> , Uriel Orlow, 2000-2002.....	127
Figura 2.8: <i>The Performing Archive</i> , Labowitz e Lacy, 2007-2008.	128
Figura 2.9: <i>Niño perdido</i> , Ilán Lieberman, 2005-2009.....	130
Figura 2.10: <i>Niño perdido</i> di Lieberman in mostra.	130
Figura 2.11: <i>Mexicans, at the Cry of War</i> , Ilán Lieberman, 2009.	130
Figura 2.12: <i>Untitled (Death by Gun)</i> , Felix Gonzalez-Torres, 1990.....	131
Figura 2.13: <i>Women legs</i> , Hans-Peter Feldmann, 2008.	133
Figura 2.14: <i>One Pound of Strawberries</i> , Hans-Peter Feldmann, 2004.....	133
Figura 2.15: <i>9/12 Front Page</i> , Hans-Peter Feldmann, 2001.	134
Figura 2.16: <i>1967-1993 Die Toten</i> , Hans-Peter Feldmann, 1993.	134
Figura 2.17: <i>Holy Bible</i> , Adam Broomberg e Oliver Chanarin, 2013.	136
Figura 2.18: <i>People in Trouble (Dots)</i> , Broomberg e Chanarin, 2011.	137
Figura 2.19: <i>Autel de Lycée Chases</i> , Christian Boltanski.	140
Figura 2.20: <i>Chance</i> , Christian Boltanski.	141
Figura 2.21: <i>Cash Machine</i> , Sohie Calle.	145
Figura 2.22: <i>My Neck is Thinner than a Hair: Engines</i> , The Atlas Group.	146
Figura 3.1: La fotografia come bene culturale.	186
Figura 4.1: La macchina fotografica di Saverio Marra.....	203
Figura 4.2: Lo studio fotografico di Saverio Marra.....	204
Figura 4.3: Le teche d'acciaio in cui è custodito l'archivio Saverio Marra.	209
Figura 4.4: La disposizione delle scatole nelle teche del museo.....	210
Figura 4.5: Una delle scatole di conservazione.....	210
Figura 4.6: L'etichetta con il numero di inventario.	211
Figura 4.7: L'interno di una scatola.	211
Figura 4.8: Uno dei fogli che si trova all'interno delle scatole.....	212
Figura 4.9: Una lastra all'interno dell'incarto conservativo.	212
Figura 4.10: Il retro di un positivo con il numero di inventario.....	213
Figura 4.11: Una parte della lastroteca, Archivi Alinari, Firenze.....	222
Figura 4.12: <i>La sala vintage</i> , Archivi Alinari, Firenze.	223
Figura 4.13: Teche della <i>photo library</i> del borough di Lambeth.	233
Figura 4.14: <i>Small print</i> della <i>photo library</i> relativa al territorio di Lambeth....	234

Figura 4.15: <i>Large print</i> della <i>photo library</i> relativa al territorio di Lambeth. ...	234
Figura 4.16: <i>Small print</i> di altre aree di Londra e dei territori circostanti.	235
Figura 4.17: Cassettiere <i>large print</i> altre aree di Londra e territori circostanti. .	235
Figura 4.18: Le scatole dell'archivio fotografico Harry Jacobs.....	236
Figura 4.19: Le scatole dell'archivio fotografico "Conservation Area".	237
Figura 4.20: L'interno di una scatola dell'archivio Harry Jacobs.....	237
Figura 4.21: L'interno di una scatola dell'archivio "Conservation Area".	238
Figura 4.22: Modalità di conservazione di un negativo.....	239
Figura 4.23: Sintesi grafica delle fotografie nel Lambeth Archives.	240
Figura 4.24: I cassette che contengono le schede di catalogo.	241
Figura 4.25: Cassetto VISUAL COLLECTION INDEX <i>Lambeth Streets S-W</i> . 242	
Figura 4.26: Scheda di catalogo alla voce Wincott Street.	242
Figura 4.27: I cataloghi degli archivi "Harry Jacobs" e "Conservation Area"...	246
Figura 4.28: Il catalogo delle fotografie di Harry Jabocs.	247
Figura 4.29: Prima pagina del catalogo <i>Conservation Area Photographs</i>	247
Figura 4.30: Modulo di richiesta per la consultazione di una fotografia.	249
Figura 4.31: Materiali di conservazione utilizzati in archivio.	251
Figura 5.1: <i>Archive</i> , Thomas Demand, 1995.	268
Figura 5.2: Le fasi dell'archiviazione fotografica.....	270
Figura 5.3: La disposizione degli scaffali presso lo Stanley Kubrick Archive... 272	
Figura 5.4: Il contenuto originale di una scatola dello SKA.....	277
Figura 5.5: La scatola originale e la nuova scatola di conservazione, SKA.	283
Figura 5.6: Una scatola e altri materiali di conservazione, SKA.	283
Figura 5.7: Lo strumento "ghigliottina" (<i>guillotine</i>).....	284
Figura 5.8: L'incarto originale e la sua conservazione in archivio.....	293
Figura 5.9: Positivo a colori, incarto originale e conservazione.....	293
Figura 5.10: Conservazione di negativi su pellicola	294
Figura 5.11: Numerazione delle fotografie	294
Figura 5.12: Risultato del lavoro di conservazione di trasparenze a colori	295
Figura 5.13: Risultato del lavoro di conservazione di negativi.....	295
Figura 5.14: Locale di conservazione per negativi e pellicole.....	296
Figura 5.15: Categorie previste dal thesaurus <i>Iconclass</i>	299
Figura 5.16: Struttura della sigla di catalogazione presso lo SKA.	308
Figura 5.17: L'etichetta su una delle scatole dello Stanley Kubrick Archive....	313
Figura 5.18: Alcuni campi del software di catalogazione CALM.	315
Figura 5.19: La struttura del catalogo nel software CALM dello SKA.	315
Figura 5.20: Il modulo di richiesta delle fotografia dello SKA.	323
Figura 5.21: L'interfaccia del catalogo online dello SKA.	325
L'ipotetica rete del patrimonio fotografico calabrese.	343

INDICE DELLE TABELLE

Tabella 4.1: Dati dell'inventario dell'archivio Marra.....	207
Tabella 5.1: Tecniche fotografiche e metodi di conservazione.....	289
Tabella 5.2: Campi che dovrebbero caratterizzare una scheda catalografica	304
Tabella 5.3: Riepilogo tipi di standard applicabili all'archiviazione fotografica.	312
Tabella 5.4: I campi da compilare nel catalogo per il file digitale.....	320

RINGRAZIAMENTI

Vorrei ringraziare le persone e le istituzioni senza le quali questa ricerca non sarebbe stata possibile a cominciare dalla borsa di studio FSE cofinanziata dalla Commissione Europea e dalla Regione Calabria rivolta all'identificazione di *best practices* nell'ambito di ricerca Beni Culturali.

Grazie alla Fratelli Alinari Fondazione per la Fotografia presso la quale ho seguito il corso Gestione Archivi Fotografici 2011. Durante il corso è stato possibile apprendere diverse nozioni teoriche e pratiche su come si gestisce una realtà di archiviazione fotografica. L'archivio Alinari, ammirevole per essere una realtà rara in Italia interamente dedicata alla fotografia, costituisce uno dei casi empirici della ricerca. Un particolare ringraziamento a Emanuela Sesti, Dirigente Responsabile Corsi di Formazione presso la Fratelli Alinari, per il suo aiuto a distanza negli ultimi mesi di ricerca.

Grazie al Photography and Archive Research Centre (PARC), centro di ricerca del London College of Communication (University of the Arts London), che ha accettato la mia richiesta di trascorrere un periodo loro ospite come *visiting research PhD student* con enorme entusiasmo. Le attività seguite e gli eventi a cui ho preso parte mi hanno dato la possibilità di vivere momenti formativi e personali unici. Grazie quindi alle donne del PARC: all'attenzione e alla disponibilità della prof.ssa Val Williams mia tutor in terra straniera per un intero anno; alle lezioni e al coinvolgimento in varie attività della prof.ssa Wiebke Leister; a Monica Takvam per i suoi consigli di sopravvivenza in una città multiforme; alla guida amministrativa di Wendy Short.

Un ringraziamento al centro di ricerca Archive and Special Collections Centre (ASCC) che con incredibile disponibilità mi ha accolto a lavorare in un ambiente tanto affascinante e ricco di materiale inestimabile come lo Stanley Kubrick Archive (SKA). L'esperienza di lavoro come *volunteer* lascerà traccia nell'archivio Kubrick, ma anche nella mia memoria come prima vera opportunità di formazione. È stato proprio nel periodo trascorso presso lo SKA che ho

acquisito molte competenze avendo avuto la possibilità di lavorare concretamente e in autonomia, seppur sempre sotto la supervisione degli archivisti. Grazie alla gentilezza della responsabile Sarah Mahurter, alle importanti dritte teoriche e pratiche dell'archivista Richard Daniels e alla preziosissima guida dell'allora assistente archivista Monica Lilley.

Grazie al personale del Lambeth Archives di Londra per la disponibilità e l'opportunità di studiare la collezione. Grazie al responsabile Jon Newman e soprattutto all'archivista Len Reilly che ha avuto la pazienza di mostrarmi i locali, il funzionamento della collezione e di rispondere alle mie mille domande.

Grazie al prof. Francesco Faeta per le sue indicazioni sull'archivio Saverio Marra, ma soprattutto al dott. Pietro Mario Marra che mi ha aperto le porte del Museo demologico di San Giovanni in Fiore mostrandomi da vicino l'organizzazione e la conservazione delle fotografie. Grazie anche al fotografo Mario Iaquinta che mi ha aiutato a scoprire altri aspetti della storia dell'archivio Marra.

Grazie all'area DAMS del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università della Calabria e al prof. Roberto De Gaetano per il sostegno in questa impresa.

Un ultimo importante ringraziamento è rivolto al prof. Marcello Walter Bruno, supervisore della ricerca, il quale anche questa volta mi ha seguito nell'elaborazione di un percorso nuovo, intenso e avvincente.

ABSTRACT

This research aims to provide a theoretical and practical definition of archiving photographs. This operation should not be considered just as a technical practice but it should include important theoretical aspects related to the main function of the photographic archive and to the role and the value of photography in an archive. The criteria through which pictures can be organized are very different between archives. The archiving of photographs seems to be a sort of knowing how to do and the criteria come directly from the practice. This research has been conducted because of the need of finding the best practices through which manage the photographs in an archive; this method should be very specific and no more based on the traditional archival theory that is related to records with administrative value. The research has inquired the use of the word “archive” so that the photographic document can be finally be separated from a bureaucratic field. It is important to recognize the cultural, aesthetic, historical and artistic dimension that belongs to photography and that should be the point of view for managing the life of a photo archive. The photo archive is not a system in which the photographs tend to fossilize, but it is an open, dynamic and autopoietic system in which photographs live again. Archiving photographs should not be based on archival theory, but on the visual culture aiming at the valorization, communication and promotion of the photographic heritage. The research is characterized by a comparison between Italian theory and methodology that wish to create a unique practice to apply, and the British theory and methods that prefer to respect differences. These are the main topics of the research: a definition of photographic archive; a definition of the role of photography in an archive as a historical, cultural and aesthetic document; the description of three empirical cases, three photo archives chosen between Italy and UK; a general proposal of a methodology.

INTRODUZIONE

La Fallon Photo Library, che contiene un vasto e prezioso patrimonio fotografico, ha sede in uno storico e antico palazzo nei pressi di Londra. Quando l'edificio viene acquistato da un'azienda americana che intende smantellare l'archivio di fotografie per inserirvi la propria *business school*, il personale dell'archivio è colto di sorpresa per una notizia così improvvisa e ha a disposizione poco tempo per salvare la collezione trovandole una nuova collocazione. Oswald Bates, uno degli archivisti, era stato in realtà informato dell'imminente cambiamento, ma aveva preferito ignorare l'avviso in una sorta di rimozione psicologica del fatto che la collezione sarebbe stata disfatta. Il nuovo proprietario dell'edificio, Mr Anderson, infastidito dalla riluttanza di Oswald e dei suoi colleghi, dà agli impiegati una settimana di tempo per trovare alla collezione una nuova sede, in caso contrario dovrà essere distrutta almeno quella parte di fotografie considerate poco importanti. Lo staff dell'archivio non ha alcuna intenzione di smembrare la collezione poiché essa trae il proprio valore dalla sua unità. Marilyn, la manager della collezione, troverà il modo di risolvere la situazione con la collaborazione dei suoi colleghi e in particolare con l'aiuto dello stesso Oswald e del suo bizzarro comportamento. Dopo una serie di difficoltà, il lieto fine è assicurato. Non solo la collezione rimane unita, ma è acquistata da un compratore americano grazie all'intercessione di Anderson, il quale intanto ne ha compreso il valore grazie agli archivisti che in più momenti gli mostrano le particolarità di un simile contesto archivistico oltre che la capacità evocativa e narrativa della fotografia. La vicenda appena raccontata è la trama di *Shooting the past*, fiction di tre puntate andata in onda sulla BBC nel 1999. Il film scritto e diretto da Stephen Poliakoff ricostruisce la vicenda di un fittizio archivio fotografico londinese che rischia di andare distrutto perché la sua storica sede passerà ad ospitare un tipo di istituzione diversa. Nel corso del film vi è una continua dicotomia tra due piani di azione: da un lato quello culturale e storico delle fotografie, dall'altro quello commerciale e pratico della scuola di economia

che sostituirà l'archivio; e allo stesso tempo, il carattere intellettuale e l'atteggiamento estroso degli impiegati dell'archivio si confronta con quello professionale e formale dei nuovi proprietari. Il racconto procede lentamente tramite Oswald, il quale filmandosi con una telecamera e contemporaneamente realizzando degli autoscatti intende lasciare una traccia registrata (*record*) della vicenda. Oswald spiega nel racconto le ragioni che lo hanno portato al tentato suicidio e il modo in cui, alla fine, nonostante tutto, è stato possibile risollevarne le sorti della collezione.

Le fotografie guidano l'intera trama: sono continuamente presenti nelle inquadrature perché sparse nei vari locali dell'archivio, ma, soprattutto, sono fonte di storie. Ogni scatola, ogni immagine può essere il punto di partenza per una storia che gli archivisti sono in grado di ricostruire mettendo in connessione tra di loro le foto. In particolare, sono due le storie raccontate attraverso le fotografie¹ della collezione: la vicenda di Lily, ragazzina ebrea all'epoca del nazismo costretta ad abbandonare la propria famiglia, e la ricostruzione degli anni giovanili della vita della nonna di Anderson prima della sua partenza per gli Stati Uniti². La competenza che gli archivisti mostrano in questa operazione di ricostruzione di fatti è notevole, in particolare Oswald possiede una straordinaria capacità nel rintracciare una fotografia nell'intero archivio senza alcun ausilio, senza la consultazione di un catalogo o inventario. Quando Anderson gli chiede se per il suo lavoro di ricerca faccia utilizzo di un computer, Oswald risponde «it's all in here» indicando la propria mente. Gli archivisti conoscono perfettamente sia l'ambiente, la struttura dello spazio, che la modalità attraverso cui è stata organizzata la collocazione e la disposizione delle fotografie. Non è una semplice gestione asettica, ma un vivere la collezione quotidianamente. Dalla rappresentazione filmica emerge come criterio primario per il trattamento del patrimonio fotografico non la conservazione passiva o una rigida e formale strutturazione, ma l'interpretazione. Gli archivisti non sono dei semplici custodi.

¹ Nel racconto di una storia le fotografie si susseguono come se fossero diapositive e al loro movimento è associato anche il tipico effetto sonoro dello scatto o dello zoom. Questa scelta tende a sottolineare una certa vitalità delle foto oltre che un rapporto non statico nel relazionarsi ad esse.

² Molte delle fotografie sono state prese dalla vera collezione dell'Hutton Getty Picture Collection. Alcune di queste sono state modificate con l'aggiunta di elementi, ad esempio quelle della bambina ebrea la cui figura è stata aggiunta in alcune foto originali del periodo nazista.

To all intents and purposes, Oswald and Marilyn, Spig, Nick and Veronica all have their home in the collection, and their only apparent functions and abilities are to guard and to interpret its contents. Certainly, when his hermeneutic power is taken away, Oswald has nothing left to live for and decides to take his own life. He survives his overdose of pills, but with permanent brain damage; less melodramatic than a successful suicide, this is in fact a more effective way for Poliakoff to illustrate the human cost of technological change. It highlights that Oswald's brain is, among other things, technology – the mnemo-technic hardware supporting that most sophisticated piece of image retrieval software which is the human memory³.

Gli archivisti di *Shooting the past* e la loro collezione fotografica sembrano essere isolati dal resto del mondo: nessuna innovazione tecnologica è entrata a far parte dell'ambiente e le metodologie di gestione presenti risultano estremamente tradizionali. Per grande sorpresa dei nuovi proprietari americani, gli archivisti non possiedono computer portatili o cellulari, ci si affida al classico sistema della posta e lo stesso edificio che gli fa da cornice è troppo antico e necessita di modernizzazione. Chi lavora in archivio sembra non essere adatto per nessun'altro contesto. È forse questo che porta Oswald a tentare il suicidio? Quando il potere ermeneutico viene meno perché minacciata la sede, quella forma di exteriorizzazione e consegna derridiana che è condizione fondamentale dell'archivio, Oswald sente che non vi è più niente per cui continuare a vivere e il danno cerebrale che subisce in seguito al tentato suicidio è un modo per mostrare quel contrasto iniziale di cui si parlava tra una tecnologia che irrompe e un'altra biologica, la capacità umana di memoria, che ne paga le conseguenze.

Più che un posto di lavoro, la Fallon Photo Library sembra una famiglia – vi sono i due genitori che dirigono tutto il sistema aiutandosi reciprocamente (Oswald e Marilyn), i due giovani che stanno ancora imparando, e la nonna (la segretaria Veronica), la più anziana del gruppo, che dovrebbe essere una figura più autorevole per la sua saggezza, ma è invece molto debole e confusa –

³ «A tutti gli effetti, Oswald e Marilyn, Spig, Nick e Veronica hanno la loro casa nella collezione, e le loro funzioni e abilità solo apparenti servono a custodire e interpretare il suo contenuto. Certamente, quando il suo potere ermeneutico è portato via, Oswald non ha più nulla per cui vivere e decide di togliersi la vita. Sopravvive alla sua overdose di pillole, ma con un danno cerebrale permanente; meno melodrammatico di un suicidio di successo, questo è in realtà un modo più efficace per Poliakoff per illustrare il costo umano del cambiamento tecnologico. Si evidenzia che il cervello di Oswald è, tra le altre cose, tecnologia – l'hardware mnemo-tecnico che fa da supporto a quel pezzo più sofisticato di software per la ricerca dell'immagine che è la memoria umana», (Traduzione mia), Vestberg, N. L., *Archival Value. On photography, materiality and indexicality*, in "Photographies", vol. 1, n. 1 (2008), p. 58.

all'interno della quale la conoscenza è trasmessa in modo informale, non scritto, non verbale tra generazioni di archivisti. L'edificio è un luogo simile a una casa, e com'è tipico dei luoghi di lavoro in Regno Unito, vi è persino una cucina, una sala da pranzo, una sala in cui poter riposare. La memoria si tramanda tra i membri senza istruzioni o manuali: quello che bisogna sapere su ciò che è conservato – cosa è conservato in archivio, dove, in che modo, qual è la storia, che relazione intercorre tra gli oggetti – è acquisito tramite conversazione, osservazione, ripetizione. Se questa rete di trasmissione si interrompe, la conoscenza è persa con l'ultima persona che l'ha posseduta⁴.



Un'inquadratura della collezione fotografica nel film *Shooting the past*.

L'ambiente di lavoro presentato in *Shooting the past* riflette verosimilmente le collezioni fotografiche di Londra visitate durante il periodo all'estero, ma ciò che non è verosimile è la rappresentazione del contesto archivistico. Ciò che è messo in risalto è la materialità del mezzo fotografico e il dinamismo dell'ambiente archivistico⁵ ma il regista ha decisamente esagerato nella costruzione di un archivio in cui le fotografie sono sparse a caso per i locali, fuori dalle scatole, spesso appese con delle pinze a dei fili che attraversano gli scaffali. Le buone norme di conservazione che richiede la fotografia non sembrano essere rispettate. Ciò che al contrario è veritiero è l'idea dell'archiviazione fotografica come una pratica che si acquisisce solo nel contesto. La collezione è presentata

⁴ Per questa idea del gruppo di archivisti come nucleo familiare in cui si tramanda la conoscenza e la pratica si veda *Ivi*, p. 57.

⁵ Cfr. *Ivi*, pp. 54 - 56.

come un ambiente chiuso e impermeabile all'introduzione di elementi esterni e affinché essa sopravviva si creano regole interne e personalizzate che possono variare anche da un archivio all'altro. Al suo interno però la collezione è un contesto dinamico in cui gli oggetti conservati possono coinvolgersi a vicenda nella costruzione di nuovi significati. L'archivio fotografico è allo stesso tempo un sistema circoscritto, aperto, attivo.

I temi che emergono da *Shooting the past* sono i temi che caratterizzano questa ricerca che si basa sul tentativo di delineare l'archiviazione fotografica in una prospettiva globale che comprenda aspetti teorico-tecnici ma anche e soprattutto aspetti teorici più ampi legati alla funzione dell'archivio fotografico e al ruolo della fotografia in archivio. Questo lavoro nasce dalla necessità e dall'urgenza di trovare una metodologia di gestione della fotografia in archivio che sia specifica e non più orientata alla classica gestione di documenti in ambito amministrativo. Il punto di partenza è l'idea che il termine archivio fotografico sembra subire spesso un utilizzo improprio nel momento in cui è comunemente assimilato, tecnicamente e idealmente, agli archivi di documenti scritti. Le due cose non sono propriamente equiparabili perché si tratta di due diverse tipologie di oggetti da preservare. Il fatto che siano entrambi denominati "archivi" non li rende di fatto uguali. Ciò che li accomuna nel nome di archivio è la presenza di una catalogazione, quindi una sistemazione ordinata degli oggetti, una messa in ordine rigorosa che rende semplice la gestione e la consultazione del materiale in archivio. Si mostrerà che l'oggetto di un archivio fotografico non è oggetto da archivio in generale, l'archivio fotografico non è da intendere come sottospecie di una categoria più ampia che è quella di archivio di documenti scritti e, infine, che la sua gestione non ricade strettamente nelle indicazioni della teoria archivistica.

In Italia, gli archivi di documenti scritti traggono la propria tutela dall'azione congiunta di disciplina archivistica e normativa statale. Gli archivi descritti da questi due ambiti sono archivi di tipo amministrativo e in particolar modo gli archivi di Stato nati in Italia in epoca post-unitaria con il compito di raccogliere sotto un'unica direzione atti burocratici e giuridici emanati e generati dagli enti statali. L'archivio di Stato in Italia è la forma primaria d'archivio, l'archetipo, la forma sulla quale sembra debbano adeguarsi tutte le altre tipologie di archivio. Che ruolo ha l'archivio fotografico in questo scenario? Continua a mantenere spesso la posizione che gli è stata affidata sin dalle sue origini, ovvero

quella di supporto e subordinazione agli archivi di documenti scritti. Questa storica secondarietà si affianca anche a un'incompetenza nella quale spesso ricade la fotografia come oggetto d'archivio dovuta a una non chiara consapevolezza sui meccanismi adeguati alla sua tutela e gestione, a una generale scarsissima conoscenza degli strumenti e delle procedura con cui trattare la fotografia e a una inesatta considerazione teorica sulla fotografia come documento. Nonostante ciò, la teoria archivistica che ha già assodato la pratica di gestione dei documenti scritti e la legge italiana che ha elaborato normative sul ruolo della fotografia come bene culturale vengono considerate valide anche per la gestione della fotografia. Qual è la situazione attuale dell'archivio fotografico? *Da un punto di vista legislativo* nella legge italiana l'archivio fotografico non ha uno sguardo specifico, ma ad esso si applicano le norme sull'archivio, le leggi sui beni culturali (che valgono tanto per l'archivio quanto per la fotografia) e la legge sul diritto d'autore applicabile alla fotografia come opera dell'ingegno. *Da un punto di vista archivistico* i manuali orientati ai documenti scritti dal carattere amministrativo indicano l'archivio fotografico tra le "nuove fonti". Non è rintracciabile una definizione ufficiale di archivio fotografico come invece esiste per gli archivi di Stato e per il loro contenuto, né l'archivistica ha elaborato una discussione teorica separata per il documento fotografico che ha un carattere culturale e non burocratico. La collaborazione tra i due ambiti, quello legislativo e quello archivistico, risulta interessante nella definizione della veste di bene culturale sia di fotografia che archivio. Tuttavia, le azioni concrete in relazione a questo riconoscimento hanno visto la realizzazione di progetti relativi primariamente a una sola fase della gestione della fotografia in archivio e cioè l'elaborazione di un metodo di catalogazione. I problemi che si originano sono però tre: innanzitutto non sono chiari i criteri di archiviabilità della fotografia come bene culturale (pregio, rarità e interesse storico sembrano più criteri generali di valutazione che criteri di archiviabilità); di conseguenza, fornire un metodo di catalogazione non risolve la questione relativa a ciò che dovrebbe essere parte di un archivio, oltre al fatto che molte fasi precedenti e successive rimangono inchiarite nella gestione dell'archivio fotografico; infine, la *scheda F*, che è lo strumento ministeriale proposto per la catalogazione fotografica, si inserisce in un unico grande catalogo di beni culturali italiani all'interno del quale la fotografia si disperde e assume soprattutto la forma di documentazione di beni culturali. In

questo tentativo di uniformazione della pratica di catalogazione, l'intervento del Ministero è stato importante per un'attenzione più vicina al bene fotografico, ma non costituisce un passo definitivo e molte questioni importanti rimangono aperte:

- le definizioni ufficiali sull'archivio non dicono cosa sia un archivio fotografico, quale sia il suo contenuto o come questo vada considerato (può davvero essere organizzato come i documenti amministrativi?);
- la normativa sulla catalogazione della fotografia non è da sola sufficiente per risolvere la questione di come essa vada archiviata. Inoltre, il sistema della scheda F non è da considerarsi perfetto sia per la modalità tramite cui è strutturato – anziché essere costruita intorno alle caratteristiche peculiari della fotografia, la scheda F è realizzata sulla base della struttura di altre schede di catalogazione, quindi di altre tipologie di beni – sia perché trascura un aspetto precedente alla catalogazione che è invece fondamentale: cosa può essere considerato archiviabile in un archivio fotografico e cosa no;
- inoltre, la catalogazione di un bene culturale non ha nulla a che vedere con la catalogazione di documenti, perché diverse sono le loro finalità (una appunto culturale, l'altra amministrativa).

Quale possibile soluzione? Quella di definire l'*archiviazione fotografica*, una procedura specifica che faccia riferimento alle caratteristiche e alle esigenze della fotografia tenendo conto che:

- sarebbe necessario riconoscere uno statuto autonomo all'archivio fotografico e tracciarne con maggiore chiarezza e decisione una storia e una teoria;
- non è solo quello tecnico-archivistico l'unico punto di vista con cui guardare all'archivio fotografico, ma esiste un percorso teorico che va ancora ricostruito. L'archivio fotografico non è solo un sistema, un contenitore ordinato di oggetti, ma implica una dimensione storica, culturale, comunicativa, artistica ben più ampia. È necessario ripensare l'archivio fotografico sulla base della sua funzione e delle caratteristiche del documento visivo che conserva;
- inoltre, poiché la gestione dell'archivio fotografico si rivela una sorta di *saper fare* per cui i criteri di pertinenza sono relativi alla pratica stessa, uno

studio di questo tipo non può prescindere dall'analisi concreta di enti e istituzioni che archiviano fotografie attraverso metodologie personalizzate sulla finalità dell'archivio e le caratteristiche delle fotografie.

I contributi teorici più consistenti sull'archivio fotografico derivano dagli addetti ai lavori o da studiosi di fotografia. Da qualche decennio in Italia alcuni personaggi animano il discorso teorico-tecnico sulla necessità di trovare una certa uniformità metodologica. In questo senso operano Italo Zannier, Daniela Tartaglia, Laura Gasparini, Silvia Berselli, Giuseppina Benassati. Mentre Zannier ha uno sguardo più storico, gli interventi più incisivi nella costruzione di un archivio sono quello di Gasparini e Berselli che si impegnano nella definizione delle pratiche e delle tecniche conservative da applicare e quello di Benassati rivolto alla definizione di uno standard di catalogazione fotografica. *L'archivio fotografico. Manuale per la conservazione e la gestione della fotografia antica e moderna* e *La Fotografia. Manuale di catalogazione* sono entrambi considerati delle linee guida fondamentali in questo ambito se si considera che non esiste un percorso specifico per la formazione di un personale specialistico e qualificato che possa rientrare nella denominazione di *archivista fotografico*. Esistono corsi universitari e istituzioni che operano in campi circoscritti come archivistica, restauro, tecniche catalografiche, storia della fotografia, ma per la loro disomogeneità non possono dirsi sufficienti a decretare un unico ruolo specifico nella maniera in cui è stato definito sopra. L'uniformità auspicata non è però ancora stata raggiunta, i loro interventi rimangono isolati e inoltre l'archivio rimane sempre più vicino a una concezione tradizionale del termine. Non basta solo uno sguardo più attento alla conservazione della fotografia, ma bisognerebbe ripensare anche il sistema in cui inserito perché l'archivio fotografico sembra rimanere agganciato a una dimensione pratica e di valore d'uso, o meglio sembra identificarsi con l'ultima fase prevista dal ciclo di vita di un archivio in archivistica, ovvero l'archivio storico. Se in Italia prevale una concezione più tecnicista, nel panorama teorico di lingua inglese è possibile invece trovare contributi e discussioni più teoriche sul significato e la funzione dell'archivio di fotografie e sulla reazione tra archivio e fotografia. La maggior parte di questi contributi provengono da studiosi, filosofi, accademici e straordinariamente da artisti e fotografi che utilizzano il connubio archivio-fotografia per le proprie installazioni. Solo per citarne alcuni, Nina Lager Vestberg, Sue McKemmish ed

Elisabeth Edwards riflettono sulle implicazioni dell'archiviazione fotografica e sul significato che assumono alcuni aspetti tecnici. Storici dell'arte e della cultura visuale, tra cui Okwui Enwezor, Charles Merewether, Hal Foster, e teorici dell'archivio, tra cui Sven Spieker e Jacques Derrida (fondamentale quanto il filosofo francese afferma nella conservazione *Copy, Archive, Signature. A Conversation on Photography*) consentono di avere uno sguardo più ampio sulla funzione dell'archivio come luogo di raccolta la cui caratteristica di sistematizzazione rigorosa dà luogo a una funzione di significazione. Artisti come Allan Sekula, The Atlas Group, Raqs Media Collective e altri consentono di comprendere il ruolo dinamico dell'archivio fotografico che si propone come spazio di riflessioni e significati mai conclusi e non come mero contenitore passivo. Tali contributi non provengono da chi lavora in archivio perché in Regno Unito, e in generale in ambienti archivistici di nazioni di lingua inglese, è l'archivista a gestire anche le fotografie e quindi una personalità formata su regole che valgono per archivi di documenti scritti e sono estese agli oggetti fotografici.

La ricerca si caratterizza per una ricostruzione teorica di quella che dovrebbe essere la prospettiva dell'archiviazione fotografica e per un lavoro di tipo empirico mirato all'analisi di concrete realtà di archiviazione fotografica tramite le quali confermare o individuare i presupposti teorici. Non esiste una letteratura di riferimento sull'archiviazione fotografica se non, come si è già detto, sulle pratiche di conservazione e sulle fasi tecniche. È stato quindi necessario costruirla mettendo insieme i due nuclei di autori precedentemente citati: da un lato la progettazione più tecnica delle fasi di conservazione e di costruzione dell'ambiente appropriato, dall'altro una riflessione sulla funzione dell'archivio fotografico come entità e sistema di significazione e sul ruolo e le assunzioni che la fotografia assume in archivio come documento e bene culturale. Questa parte teorica a sua volta si integra con un'importante ricerca empirica caratterizzata dall'osservazione e dalla comparazione di alcuni archivi e collezioni fotografiche in Italia e in Regno Unito e in particolare con la scelta di analizzare nello specifico tre archivi fotografici. Il lavoro empirico è stato realizzato attraverso il corso Gestione Archivi Fotografici 2011 seguito presso la Fratelli Alinari a Firenze con l'obiettivo di apprendere metodi legati alla gestione e conservazione di archivi fotografici sia da un punto di vista teorico attraverso lezioni di vari esperti italiani del settore che da un punto di vista concreto visitando i locali della storica sede e

partecipando ad alcune attività. A Londra la ricerca è proseguita attraverso i corsi di formazione *A history of Photography* e *Investigating the Archive: Photographic Collections of London* entrambi seguiti presso The Photographers' Gallery. Tramite il secondo corso è stato possibile visitare importanti istituzioni come il Victoria & Albert Museum, il Royal Anthropological Institute, The Wiener Library, il London Metropolitan Archive, la Magnum Photos. La scelta è poi ricaduta su un'altra collezione visitata a Londra, ovvero il Lambeth Archives per il carattere istituzionale e locale dell'archivio di cui si vedrà nel quarto capitolo. Fondamentale il lavoro come volontaria nello Stanley Kubrick Archive conservato presso l'Archive and Special Collections Centre del London College of Communication durante il quale sono state acquisite in prima persona una serie di competenze relative alla gestione dell'archivio ma anche all'utilizzo di strumenti di conservazione e organizzazione delle foto. Sono state seguite tutte le fasi di gestione della fotografia in archivio attraverso lo sviluppo di due progetti sul materiale fotografico dei film *2001: Odissea nello spazio* (Kubrick, 1968) e *Full Metal Jacket* (Kubrick, 1987). Oltre a delineare i più adeguati punti di riferimento teorico, per comprendere il modo in cui deve essere organizzata l'archiviazione fotografica è stato fondamentale andare concretamente a studiare i luoghi in cui si realizza. L'integrazione tra le due fasi di ricerca si esplica nell'ultimo capitolo della tesi con la proposta di una metodologia di gestione dell'archivio fotografico in relazione alle specifiche caratteristiche e necessità che la fotografia presenta come oggetto da archiviare.

Il lavoro è pervaso da un continuo paragone tra teoria italiana e teoria di lingua inglese, metodologia italiana e metodi britannici. Da questo paragone emergono due diverse tendenze. La teoria archivistica italiana estende le proprie norme, relative ai documenti scritti dal valore amministrativo e burocratico, a quella che è considerata una nuova classe di archivio, quello fotografico. Chi lavora negli archivi fotografici a sua volta tenta di dar vita a una pratica specifica puntando prevalentemente alla descrizione tecnica delle operazioni da realizzare e invocando una uniformazione che di fatto non si realizza mai. La similarità con la teoria archivistica britannica sta nel fatto che in Regno Unito non esiste un'archiviazione fotografica vera e propria – anzi in UK è difficile trovare un archivio che sia solo fotografico, nelle istituzioni visitate le fotografie sono sempre collezioni incluse in archivi più grandi –, tuttavia all'omologazione

auspicata in Italia si preferisce il rispetto e il risalto della particolarità e delle specialità, per cui ogni archivio fotografico è diverso dall'altro e la gestione è tutta in mano agli archivisti. In Regno Unito sono gli standard a dettare la specifica gestione della fotografia in archivio, mentre a un livello più teorico vari autori si impegnano in una definizione dell'archivio fotografico che prescinde dal suo aspetto tecnico e che è rivolta invece alla sua funzione e al suo significato, oltre che alla comprensione della relazione tra fotografia e archivio. La novità di questa ricerca è proprio quello di essere un lavoro pionieristico che in qualche modo costruisce l'archiviazione fotografica secondo i problemi epistemologici esposti nella prima parte della tesi e le risposte diversificate che si verificano nell'applicazione della pratica.

L'archiviazione fotografica dovrebbe basarsi su una rinnovata concezione di archivio fotografico come sistema aperto, dinamico, autopoietico, unitario e allo stesso tempo divisibile nella particolarità che richiede ogni singolo pezzo. In un sistema di questo le fotografie non sono stipate per sempre, ma implicate in un processo di significazione che se da un lato ne salvaguarda la specificità dall'altro riattiva e fa rivivere la loro origine e ne amplia contemporaneamente le possibilità di significato. L'archiviazione della fotografia deve essere improntata su una forma di comunicazione del bene fotografico attraverso l'archivio. La foto non diventa un cimelio da isolare e preservare con gelosa contemplazione, ma deve essere rapportata al contesto culturale e storico in cui è stata prodotta e alle altre fotografie presenti in archivio. Il ruolo dell'archivistica fotografica è quello di ricostruire il contesto originario della fotografia e di preservarlo in una politica di promozione ed esposizione. L'archiviazione fotografica deve essere pensata come un'operazione che ha avvio con le motivazioni alla base della costruzione dell'archivio fotografico e che non termina con l'impacchettamento delle fotografie, ma prosegue nella loro promozione e valorizzazione. Per questa ragione l'ambito teorico sulla base del quale deve essere pensata l'archiviazione fotografica non può essere la teoria archivistica, ma la cultura visuale.

CAPITOLO I

DALL'ARCHIVIO DI DOCUMENTI SCRITTI ALL'ARCHIVIO FOTOGRAFICO

Le teorizzazioni sul significato del termine archivio provengono soprattutto dalla grande varietà di manuali scritti e pubblicati nell'ambito della teoria archivistica. Tutte le indicazioni derivate da questa disciplina costituiscono, in forma di vera e propria voce autorevole, il punto di riferimento per tutti quegli insiemi di oggetti che rientrano sotto la definizione di archivio. In un'operazione di generalizzazione, tali indicazioni vengono spesso estese anche agli insiemi di fotografie che prendono genericamente il nome di *archivi fotografici*. Lo scopo di questo primo capitolo è comprendere se la nozione generale di archivio abbia qualcosa a che vedere con gli archivi fotografici e se l'utilizzo del termine archivio in relazione all'accumulo di materiale fotografico non sia improprio. Sarà quindi obiettivo di queste pagine tentare di definire l'entità dell'archivio fotografico riconoscendone le peculiarità. Ciò che oggi si identifica come archivio nasce anticamente dall'esigenza di conservare carte e documenti ufficiali e importanti perché riutilizzabili o perché testimonianza di un atto o un evento. L'archivio in questo senso – si pensi agli archivi di chi amministrava il potere e agli antichi archivi ecclesiastici che costituiscono le prime forme di archivio mai esistite – ha una valenza fortemente amministrativa e giuridica. Man mano che la disciplina archivistica ha preso corpo, e con essa il riconoscimento più o meno formale di realtà archivistiche, a tale esigenza pratica dell'archivio, che figura ancora oggi come condizione fondamentale nelle definizioni sull'argomento, si è aggiunta anche un'esigenza di diverso tipo che è quella di preservare per non dimenticare, per non lasciar scomparire e deteriorare elementi di originaria bellezza e valore. L'archivio si presenta, dunque, oggi anche nella veste di supporto alla memoria e di soluzione all'oblio. L'attività di archiviazione che pervade la società, un vero e proprio *impulso alla registrazione*, è determinata da

una riscoperta del valore della memoria, da qui il ruolo dell'archivio come fonte storica cui attingere al fine di comprendere o scoprire il passato. Gli archivi oltre a facilitare la continuità governativa tramite la preservazione di atti correnti e passati, documentano l'azione di una società nel tempo e forniscono un'identità storica nazionale e locale. La loro funzione generale è quella di raccogliere, organizzare e custodire informazioni (storiche, burocratiche, legali) il cui valore è tale da richiedere una conservazione a lungo termine. Il capitolo segue una sorta di percorso deduttivo in cui il punto di partenza è uno sguardo generale alla teoria archivistica italiana – la cui nozione di archivio è da sempre dibattuta, per cui si cercherà di delinearla univocamente riportando i riferimenti di maggior rilievo – e alla teoria archivistica inglese; successivamente sarà presa in considerazione la nozione d'archivio all'interno di una prospettiva più filosofica e artistica citando alcuni importanti autori del Novecento e si tratterà una necessaria distinzione tra termini facsimili. Alla fine di questo capitolo si intende mostrare quale relazione vi sia tra la nozione di archivio e quella di archivio fotografico. Se ai più sembra ancora una sfida rispondere in modo efficace alla domanda “che cosa è un archivio”, vi è un'altra questione ben più complessa e ancora non risolta, ovvero che cos'è un archivio fotografico?

1.1 L'archivio come oggetto di studio: l'archivistica in Italia e in Regno Unito

Non è certo esistito fin dall'inizio quell'armonico sistema di organizzazione e di struttura archivistica, quale noi ce lo troviamo oggi, generalmente, come risultato dell'attività del secolo XIX.

ADOLF BRENNEKE

Tra le numerose affermazioni valide nell'ambito della teoria archivistica, è stata scelta come punto di partenza una definizione esaustiva sull'argomento elaborata da Maria Barbara Bertini nel libro *Che cos'è un archivio*. L'autrice delinea un excursus sulla storia della teoria dell'archivio citando descrizioni tratte da vari manuali e altre appartenenti a famosi teorici. In una sorta di percorso evolutivo dai primi discorsi teorici fino a quelli più recenti, Bertini approda a una finale definizione di archivio che raggruppa i tratti essenziali di quelle precedenti

e che identifica l'archivio in un oggetto ben preciso. «L'archivio è dunque un complesso organico di documenti che implica un soggetto produttore, una finalità pratica svolta dal soggetto stesso e legami fra i documenti man mano che si vanno formando»¹. È il caso di spiegare tale affermazione in ogni sua parte facendo riferimento in modo sintetico e globale ai principi archivistici.

L'archivio è *un complesso organico di documenti*. Si tratta di una totalità di elementi (*complesso*) che è completa, compatta e omogenea (*organico*). È l'idea di “insieme” unitario che fa dell'archivio un archivio, un «insieme connotato da relazioni e nessi, che ne caratterizzano l'intera organicità»². Non vi è individualità degli elementi di un archivio né esiste una loro autonomia all'origine: l'archivio come *universitas rerum*³ è un'unità collettiva e interdipendente di cose.

L'archivio *implica un soggetto produttore*. Si presuppone che vi sia qualcuno che dia origine a quel complesso organico di documenti di cui l'archivio è contenitore fisico e ideale. I documenti derivano in modo consequenziale e del tutto naturale dall'azione del produttore, sono i risultati diretti della sua attività. Essi sono conservati da chi li ha anche generati che sia un'istituzione o un singolo individuo. L'esistenza dell'archivio è garantita da questa produzione interna della documentazione e il tutto organico aumenta e cresce a seconda della vita e dell'attività dell'ente che lo produce. L'azione esercitata dal produttore nelle sue funzioni determina l'esistenza dell'archivio ma anche la sua struttura e conformazione. Il produttore crea l'archivio secondo le proprie esigenze e finalità. Il soggetto produttore è più volte definito nei manuali archivistici come una qualche forma di potere e autorità.

L'archivio comporta *una finalità pratica svolta dal soggetto stesso*. Come già detto, l'attività del soggetto produttore garantisce l'esistenza dell'archivio e ne determina anche la finalità in quanto prodotto spontaneo e diretto della sua attività. I documenti di un archivio non sono oggetti di mera contemplazione né vengono prodotti a tale scopo. Essi possiedono un'utilità, sono destinati a una dimensione applicativa. La finalità pratica è determinata dal produttore che costruisce tanto l'archivio quanto anche l'immagine che intende dare di sé

¹ Bertini, M. B., *Che cos'è un archivio*, Carocci Editore, Roma 2008, p. 18.

² Zanni Rosiello, I., *Gli archivi nella società contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2009, p. 24.

³ Cfr. Cencetti, G., *Sull'archivio come Universitas Rerum*, in “Archivi”, n. IV (1937), pp. 7-13.

(*autodocumentazione e autorappresentazione*⁴) in base all'organizzazione che decide di dare ai documenti. L'archivio è espressione dell'ente o istituzione che lo ha originato e spesso non è che solo uno sguardo sulla documentazione prodotta perché molta di questa viene selezionata e scartata⁵. I documenti sono l'immagine che il produttore sceglie di conservare di se stesso. Infine, l'archivio riflette oltre che la storia dell'attività del produttore, anche la storia delle procedure di conservazione che egli ha adoperato.

L'archivio include *legami fra i documenti man mano che si vanno formando*. In quanto complesso organico, si presuppone che nell'archivio vi sia una certa unitarietà e che i documenti siano legati da una qualche relazione stretta. Questa relazione, che lega i documenti in modo logico, necessario e formale, è definita come *vincolo archivistico*. Il vincolo si genera in modo del tutto naturale tra i documenti come conseguenza della provenienza dalla stessa attività pratica e fa sì che essi abbiano la stessa finalità. È il vincolo che fa *involontariamente* dell'archivio un complesso unitario e unico. Per comprendere la funzione e il significato di un documento è necessario conoscere le sue connessioni con gli altri documenti e il contesto in cui è inserito. La «*determinatezza del vincolo [...] si manifesta, com'è noto nel complesso di mutue relazioni che collegano i singoli documenti, non nella materialità loro di fogli e di registri, ma proprio in quanto documenti*»⁶. L'archivio funziona come una specie rete i cui i nodi sono i documenti. Per quanto queste relazioni si dicano originarie e spontanee, esse sono comunque stabilite e decise dal produttore.

Nella definizione di Eugenio Casanova, considerato un riferimento importante nell'archivistica italiana del primo Novecento, è rintracciabile un tratto ancora più specifico di quella che si presuppone sia la documentazione archivistica: «l'archivio è la raccolta ordinata degli atti di un ente o individuo, costituitasi durante lo svolgimento della sua attività e conservata per il conseguimento degli scopi politici, giuridici e culturali di quell'ente o

⁴ Zanni Rosiello, I., *Gli archivi nella società contemporanea*, cit., pp. 36-37.

⁵ Nella teoria archivistica è condivisa l'idea che l'archivio non può contenere tutti i documenti creati e col tempo è necessaria una selezione in base alla loro importanza storica. Proprio per via di questa selezione, l'archivio va inteso come una fonte storica da analizzare attentamente perché ciò che esso conserva è solo una parte scelta e organizzata da qualcuno.

⁶ Cencetti, G., *Il fondamento teorico della dottrina archivistica*, in Id., *Scritti Archivistici*, Il Centro di Ricerca Editore, Roma 1970, p. 39.

individuo»⁷. Nella definizione si parla di atti e non documenti perché Canova fa riferimento in modo molto specifico all'azione dello Stato e alla funzione degli archivi come quella di preservare gli atti che sono testimonianza della storia di una civiltà, conservare «il lungo lavoro delle generazioni scomparse»⁸.

Altra definizione che non può essere tralasciata nel panorama italiano è quella di Elio Lodolini:

L'archivio è un complesso di documenti posti in essere nel corso di una attività pratica, giuridica, amministrativa e per scopi pratici, giuridici e amministrativi, e perciò legati da un vincolo originario, necessario e determinato e quindi disposti secondo la struttura, le competenze burocratiche, la prassi amministrativa dell'ufficio e dell'ente che li ha prodotti; struttura, competenze, prassi, in continua evoluzione e perciò diversi da momento a momento, secondo un processo dinamico continuamente rinnovantesi. L'archivio nasce dunque «involontariamente», ed è costituito non solo dal complesso dei documenti, ma anche dal complesso delle relazioni che intercorrono tra i documenti. Caratteristiche, queste, del tutto estranee ed anzi antitetiche agli oggetti di una collezione, di una biblioteca, di un museo⁹.

Nella definizione di Lodolini si ritrova l'attività pratica, giuridica e amministrativa che produce i documenti, i quali possiedono scopi pratici e sono necessariamente legati da un vincolo originario che li ordina in accordo alla pratica stessa che li ha generati. È forte il carattere involontario della formazione dell'archivio, talmente è naturale la conseguenza da cui i documenti nascono. Per Lodolini nella conservazione dei documenti è necessario preservare il vincolo originario mentre sono da evitare quelle metodologie soggettive di ordinamento cronologico, alfabetico, geografico o per materia¹⁰. Il metodo da adottare è il cosiddetto metodo storico, ovvero un metodo che rispecchi la storia dell'ente produttore. Altri metodi sono stati usati nella pratica archivistica, tra questi il principio di provenienza, dal quale deriva in un certo senso il metodo storico e che organizza l'archivio secondo la sua originaria provenienza quindi nel rispetto della fonte (impossibile quindi separare i documenti provenienti da una medesima fonte). Questo metodo si contrappone al principio di pertinenza che è invece

⁷ Casanova, E., *Archivistica*, (2ª Edizione), Stab. Arti Grafiche Lazzeri, Siena 1928, p. 19.

⁸ *Ivi*, p. 24.

⁹ Lodolini, E., *Archivistica. Principi e problemi*, Franco Angeli, Milano 1990, pp. 238-239.

¹⁰ *Cfr. Ivi*, p. 179.

un'organizzazione sulla base di materia o soggetto. I documenti nel tempo smettono di essere attivi, perdono l'utilità pratica e allora diventano beni culturali¹¹, ma anche per Lodolini la caratteristica di originarietà, quindi lo scopo giuridico e amministrativo per cui il documento è stato prodotto, non scompare mai, neanche a distanza di molti anni o quando il documento è diventato un bene culturale e storico. L'autenticità e l'imparzialità di cui è dotato un documento d'archivio «sono appannaggio esclusivo della documentazione archivistica e sono invece sconosciute ad altri tipi di fonti, nate sin dall'origine per fini culturali e non giuridici, e proprio per questo culturalmente e scientificamente assai meno valide»¹².

Ricapitolando, l'archivio è un sistema ordinato di oggetti. Questi oggetti sono originariamente prodotti, ma possono anche essere elaborati o acquisiti, in seguito allo svolgimento dell'attività pratica dell'istituto o del soggetto da cui l'archivio trae origine in modo spontaneo e naturale. I documenti all'interno di un archivio hanno un'utilità e un'applicazione e sono in stretta e necessaria relazione reciproca. I documenti sono conservati in base alla finalità e allo scopo pratico dell'attività stessa che li produce. Caratteristiche indispensabili perché si possa parlare di archivio sono l'ordine (altrimenti si è in presenza di un comune accumulo di oggetti, un magazzino ad esempio), la documentazione di tipo pratico, la produzione interna dei documenti, l'unitarietà e «il vincolo della destinazione comune»¹³. Questa definizione generale trova una diversa applicazione a seconda del contesto. Mentre queste sono le caratteristiche senza le quali un documento di archivio non può essere considerato tale:

- sono il risultato dell'attività di un ente produttore determinato o di enti con caratteristiche simili che si sono succeduti nel tempo;
- hanno una sequenza stabilita dall'ordine stesso della loro produzione nel corso dell'attività dell'ente, vale a dire che tra i documenti di uno stesso ente produttore si stabiliscono relazioni che la dottrina archivistica chiama con il termine di “vincolo archivistico”.

¹¹ È archivio «il complesso dei documenti [...] i quali, una volta perduto l'interesse per lo svolgimento dell'attività medesima, sono stati selezionati per la conservazione permanente quali beni culturali», *Ivi*, p. 128.

¹² *Ivi*, p. 132.

¹³ Cencetti, G., *Sull'archivio come Universitas Rerum*, cit., p.7.

Se non sussistono queste due condizioni, siamo in presenza di documentazione assemblata per le più varie utilizzazioni, ma non di documenti d'archivio¹⁴.

Le condizioni in base alle quali è stabilito cosa è archivio e cosa è documento circoscrivono l'ambito dell'archivio e del documento a tal punto da includere alcune entità ma escluderne molte altre.

A proposito dell'unitarietà, questa è determinata dal fatto che l'archivio è originato da un'unica fonte, ma in base alla teoria archivistica essa non viene intaccata quando l'archivio rimane attivo con il passaggio a un erede del produttore, oppure nel caso in cui un archivio venga trasferito o smembrato in archivi superiori o di concentrazione ma comunque della stessa tipologia o afferenti alla stessa istituzione. La documentazione di un archivio può essere anche acquisita (per deposito, versamento o altro), può provenire da fonti distinte (pur sempre dello stesso tipo) e può essere organizzata diversamente da un insieme archivistico all'altro in base al proprio ordine originario. L'unitarietà rimane perché l'acquisizione avviene sempre tra archivi affini e sempre nel corso dell'attività del produttore o del suo erede, la documentazione acquisita diventa così una parte dell'archivio o più precisamente un fondo. L'unitarietà non è però così stabile. I casi appena descritti sono tipici eventi che si verificano nel ciclo di vita degli archivi di Stato, spesso durante il processo di riordino. Sebbene il produttore sia sempre uno solo, e cioè lo Stato che opera attraverso diversi organi e istituzioni, il continuo spostamento della documentazione provoca un legame sempre più debole e poco concordante con il produttore originario. Talvolta non è possibile identificare la provenienza e l'autore dei documenti.

Prima di procedere oltre è necessario mettere in evidenza che parlare di una teoria dell'archivio in Italia significa dover prendere in considerazione anche una descrizione più ufficiale direttamente elaborata dallo Stato. La normativizzazione degli archivi è stata messa in atto in epoca moderna e ad opera degli Stati nazionali in base ad un'esigenza tanto amministrativa quanto di ricerca storica. Queste norme sono state migliorate e incrementate negli anni e descrivono largamente cosa dovrebbe essere considerato come archivio e come dovrebbero funzionare le istituzioni e gli organismi che li tutelano e li gestiscono. La

¹⁴ Bertini, M. B., *Che cos'è un archivio*, cit., p. 16.

definizione d'archivio è un prodotto della disciplina archivistica che però trae sostegno dalla vasta serie di normative della legge italiana. Legislazione e teoria archivistica procedono in collaborazione al completamento di un quadro più chiaro sulla gestione di archivi. Le due cose spesso si mescolano e si completano a tal punto che a ben guardare la definizione elaborata dalla disciplina archivistica sugli archivi di documenti scritti è costruita intorno agli archivi di Stato. Questo spiega la presenza di lunghi racconti sulla loro storia in tutti i manuali archivistici, storia che trascurava però molti altri tipi di archivio che non sono di carattere legale, amministrativo o burocratico.

Nati a partire dall'unificazione dello Stato italiano nella seconda metà dell'Ottocento e in seguito all'unione in grandi archivi generali di tutti i documenti provenienti dalle amministrazioni che per lungo tempo avevano governato le diverse aree del territorio, gli archivi di Stato rispecchiano essenzialmente la storia istituzionale della magistratura e della sua evoluzione successiva. A partire dal 1874, e per ben oltre un secolo, l'organo istituzionale di riferimento è stato il Ministero dell'Interno, mentre dal 1975 è il Ministero per i Beni Culturali e Ambientali diventato poi Ministero per i Beni e le Attività Culturali nel 1998 e Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo nel 2013. Nel corso degli anni sono state emanate svariate regolamentazioni statali sulla gestione degli archivi. Tra le più importanti vi sono il D.P.R. 30 settembre 1963 n. 1409 "Norme relative all'ordinamento e al personale degli Archivi di Stato", il d. lgs. del 14 dicembre 1974 n. 657 "Istituzione del Ministero per i beni culturali e per l'ambiente", la legge 7 agosto 1990 n. 241 "Nuove norme in materia di procedimento amministrativo e di diritto di accesso ai documenti amministrativi", il d. lgs. del 20 ottobre 1998 n. 368 "Istituzione del Ministero per i beni e le attività culturali a norma dell'art. 11 della legge 15 marzo 1997, n. 59". Molte leggi sono relative all'accesso ai documenti, alla sorveglianza degli archivi, alla gestione informatica e telematica, alla semplificazione dell'attività amministrativa e così via¹⁵. La normativa di riferimento più recente in relazione alla tutela dell'archivio come parte del patrimonio culturale è il d. Lgs. 22 Gennaio 2004 n. 42 "Codice dei beni culturali e del paesaggio" e le successive

¹⁵ Nella sezione "Normativa" del sito del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo è possibile trovare tutte le leggi statali che si legano all'archivistica, si veda dunque <http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/MenuPrincipale/Normativa/Norme/index.html>.

modifiche. Gli archivi di Stato sono gestiti da un organo centrale che è la Direzione Generale Archivi del Ministero per i Beni e le Attività Culturali che si occupa di gestire e controllare gli archivi statali, la loro conservazione e amministrazione ma anche quella degli archivi non statali. Una sede degli archivi di Stato è presente in ogni capoluogo di provincia e alcune Sezioni di Archivi di Stato sono presenti in altre principali città. Gli archivi di Stato contengono un ingente patrimonio di documenti di varia natura, per lo più di carattere amministrativo. Le Soprintendenze archivistiche, presenti su ogni territorio regionale, sono invece organismi nazionali che hanno il compito di sorvegliare e controllare la gestione di archivi pubblici e anche il materiale archivistico non statale ritenuto di particolare importanza storica. Gli archivi di Stato costituiscono «nel loro complesso la memoria storica *statale*»¹⁶, sono beni culturali per eccellenza e hanno valore di fonti storiche. Anche se, come sottolinea Bertini, la loro particolarità rispetto agli altri beni culturali è proprio quella accentuata finalità giuridica e amministrativa legata all'attività pratica statale che li ha prodotti e che rimane sempre prominente anche se nel tempo viene arricchita dal valore storico.

Non è un caso, dunque, se la più condivisa e attuale definizione di archivio è quella diffusa dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo e che risulta connotata da tre accezioni:

1. Complesso dei documenti prodotti o comunque acquisiti da un ente (magistrature, organi e uffici centrali e periferici dello Stato; enti pubblici territoriali e non territoriali; istituzioni private, famiglie e persone) durante lo svolgimento della propria attività. I documenti che compongono l'archivio sono pertanto collegati tra loro da un nesso logico e necessario detto vincolo archivistico. In questa accezione si usa spesso la parola fondo come sinonimo di archivio.
2. Locale in cui un ente conserva il proprio archivio.
3. Istituto nel quale vengono concentrati archivi di varia provenienza che ha per fine istituzionale la conservazione permanente dei documenti destinati alla pubblica consultazione¹⁷.

¹⁶ Zanni Rosiello, I., *Andare in archivio*, Il Mulino, Bologna 1996, p. 51.

¹⁷ Voce "Archivio", sezione "Glossario", Direzione Generale per gli Archivi, <http://www.archivi.beniculturali.it/index.php/abc-degli-archivi/glossario>.

Nel primo caso l'archivio è quel complesso organico di documenti già descritto, nel secondo è l'ambiente e l'edificio che contiene e conserva i documenti, nel terzo è l'istituzione che li possiede ed è responsabile della loro conservazione¹⁸.

L'intervento della legislazione italiana ha garantito prima la tutela degli archivi come enti amministrativi e poi, in particolar modo con l'adeguazione ad alcune norme internazionali¹⁹ e con la costituzione del Ministero nel 1975, come beni culturali. Gli archivi sono parte del patrimonio nazionale e in quanto tali tutelati come patrimonio del cittadino. La legge italiana riconosce gli archivi di documenti come beni culturali appartenenti allo Stato e alle sue agenzie sul territorio²⁰, quindi anche alle Regioni, come beni inalienabili e infungibili, e così anche i documenti che essi contengono. L'archivio è un bene culturale perché preserva i tratti di una cultura e una società. La veste di bene culturale è derivata dalla rivalutazione del suo valore storico riconosciuto ufficialmente in ritardo. Sempre e comunque prodotto dell'attività umana, gli archivi sono indispensabili e uniche testimonianze del passato e della vita di una società, fonte della memoria individuale e collettiva. Per questo importante valore, ma anche per la loro estrema vulnerabilità, è necessario proteggerli definendo pratiche e metodologie.

Nella disciplina archivistica la questione del carattere storico dell'archivio sembrerebbe contraddittoria. L'archivio diventa storico solo quando i documenti in un certo senso si fossilizzano. L'archivio (di Stato) vede tre fasi nella sua vita che corrispondono a tre tipi di archivi di documenti: corrente, deposito, storico. Nell'archivio corrente i documenti sono ancora attivi e addirittura anche in un processo di formazione, nell'archivio di deposito i documenti non sono consultati più molto spesso, e seppur cominci ad essere operata una selezione, essi possono risultare ancora utili, infine nell'archivio storico i documenti sono ormai immobili

¹⁸ Una medesima definizione si rintraccia, secondo Zanni Rosiello, nel dizionario di tecnologia archivistica del 1988. La definizione è riportata a pagina 23 del libro *Gli archivi nella società contemporanea*, cit.. Tale definizione risulta più generica e non strettamente vincolata all'ambito amministrativo tanto da includere qualsiasi traccia inscritta su qualsiasi tipo di supporto e ricevuto da una qualsiasi fonte o produttore (non esclusivamente un ente statale o burocratico). «Sono quindi da ritenere archivi anche quelli connessi ad altri tipi di supporto come gli archivi fotografici» scrive Zanni Rosiello, *Ivi*, p. 24.

¹⁹ «Convenzione per la protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato» del 14 maggio 1954 e la «Convenzione sui mezzi per proibire e prevenire un'illecita importazione, esportazione e passaggio di proprietà di beni culturali» del 1970 entrambe dell'UNESCO.

²⁰ D.Lgs. 42/2004, art. 10, comma 2b. La legge italiana riconosce gli archivi come oggetto di demanio pubblico.

e conservati solo per il loro valore documentativo, di fonte, è la fase di *conservazione permanente*. Si tratta di tre momenti diversi della gestione della documentazione e la terza fase, quella dell'archivio storico, corrisponde al momento in cui i documenti sono ormai desueti da un punto di vista pratico e si limita a preservarli per il loro valore documentativo e informativo. L'archivio storico è un po' l'approdo finale per quei documenti ormai inutili. L'utilità si trasforma in carattere storico perché i documenti non più usati diventano prevalentemente testimonianza di un passato: «l'archivio acquista un carattere squisitamente etico, che lo fa apparire ed essere a chi lo consideri, come il conservatore effettivo, materiale e morale, dei diritti e dei doveri reciproci della collettività e dei singoli, l'eminente custode della tradizione e delle prove della civiltà»²¹. La contraddittorietà emerge per il fatto che allo stesso tempo si vuol riconoscere quel valore storico non solo agli archivi e ai documenti in disuso, ma a tutti i documenti nel momento stesso in cui sono prodotti poiché essendo parte del bene culturale archivio per loro natura sarebbero beni culturali. Tuttavia, la documentazione prodotta in archivio quotidianamente non lo è sulla base dell'idea di creare una fonte storica, ma piuttosto per la necessità di un utilizzo immediato del documento. La funzione giuridica e amministrativa è primaria. Si pensi a tutti i certificati di matrimonio o agli atti legali di un tribunale: essi hanno essenzialmente un valore attuale e attivo, solo successivamente potrebbero acquisire un valore storico. La questione che non è ancora stata chiarita dalla teoria archivistica è cosa sia da considerare come storico. È storico l'archivio che contiene documenti in disuso o è storico anche l'archivio corrente? Quando nella teoria archivistica si parla di valore storico degli archivi e dei documenti il riferimento è rivolto all'essere una fonte indispensabile per il lavoro degli storici o dei ricercatori nella conoscenza del passato. Non è la storicità del documento in sé che viene conservata, ma piuttosto le informazioni che esso contiene, l'evento cui esso fa riferimento e la storia dell'ente che lo produce. «Quegli stessi documenti che, nel passato, erano serviti alla politica e all'amministrazione privata e pubblica

²¹ Casanova, E., *Archivistica*, cit., p. 20.

divengono i materiali indispensabili al lavoro degli storici. Gli archivi, già “arsenali del potere”, si trasformano così in “laboratori della storia”²².

La teoria italiana ha aperto da tempo i propri confini a interpretazioni straniere, ancor di più in seguito alla condivisione di alcuni standard internazionali. In questa ricerca si rimanderà alle teorie archivistiche di lingua inglese, in particolar modo quella del Regno Unito, come termine di paragone con la teoria archivistica italiana. Al di là di alcune specificità nazionali, la teoria archivistica americana, quella britannica e quella australiana tendono a influenzarsi reciprocamente. La loro storia si intreccia a tal punto da confluire in un unico discorso teorico. Si citeranno di seguito i principi più importanti.

Sebbene la si guardi con molta attenzione perché piuttosto datata²³, nella teoria archivistica anglosassone è ritenuta fondamentale la descrizione di Sir Hilary Jenkinson che nel suo celebre manuale *A manual of archive administration including the problems of war archives and archive making* definisce l'archivio come il posto in cui un documento, prodotto o usato nel corso di un'operazione amministrativa (*transaction*²⁴), viene conservato dalla persona o dalle persone responsabili di quella operazione e dai loro legittimi successori.

A document which may be said to belong to the class of Archives is one which was drawn up or used in the course of an administrative or executive transaction (whether public or private) of which itself formed a part; and subsequently preserved in their own custody for their own information by the person or persons responsible for that transaction and their legitimate successors²⁵.

²² Per la storia completa degli archivi si vedano i manuali di archivistica. Per una versione più sintetica si veda il sito dell'archivio di Stato di Prato <http://www.archiviodistato.prato.it/gener/htm/benvenut.htm>.

²³ Il testo più famoso di Jenkinson, *A manual of archive administration including the problems of war archives and archive making*, è del 1922. La sua definizione di archivio è molto rispettata, ma ritenuta oggi troppo rigida e basata su un'idea di archivio troppo stabile e impensabile per lo scenario attuale. Secondo Stapleton la definizione di Jenkinson non considerava un cambiamento nel tempo delle esigenze di archiviazione e delle diverse forme che l'archivio ha poi assunto. Inoltre, tale definizione è stata fortemente influenzata dal lavoro di Jenkinson che si occupava di antichi record amministrativi e legali risalenti all'epoca medievale. Cfr. Stapleton, R., *Jenkinson and Schellenberg: A Comparison*, in “Archivaria – The Journal of the Association of Canadian Archivists”, n. 17 (1983), p. 77.

²⁴ Il significato del termine *transaction* va inteso come “trattativa”, “transazione nel corso di affari”; per semplificare sarà tradotto qui come “operazione” ma si tenga sempre il carattere amministrativo di tale operazione.

²⁵ «Un documento che si possa dire appartenga alla classe degli archivi è quello che è stato formato o utilizzato nel corso di un'operazione amministrativa o esecutiva (pubblica o privata) di cui esso costituiva una parte; e successivamente conservato sotto la loro custodia e per le loro informazioni dalla persona o dalle persone responsabili di tale operazione e dai loro legittimi

La definizione di Sir Jenkinson è molto generica e non prevede ancora quella distinzione che si è originata più tardi tra *archives* e *records*; per Jenkinson un record (un documento dal valore legale) è un prodotto di una qualsiasi attività amministrativa e di conseguenza per questo conservato. La distinzione tra *archives* e *records* è stata introdotta per la prima volta dal teorico americano Theodore Schellenberg nella seconda metà del Novecento. I *record* sono quel materiale – libri, mappe, documenti ecc. – prodotto o ricevuto da una qualsiasi istituzione nell'atto delle sue attività, o più precisamente da operazioni pratiche (*transactions*), e conservato dall'istituzione stessa o da un suo legittimo successore come prova (*evidence*) di quella operazione e del suo scopo²⁶. L'archivio (*archives*) è un insieme di record conservati in base ad una selezione all'interno di un'istituzione archivistica, che vale la pena preservare per il valore di testimonianza o per la utilità storica. Dunque, i record sono informazioni registrate che hanno carattere di prova in riferimento a una specifica operazione da cui sono stati anche generati («recorded information, created or received and maintained as part of a business or personal activity: contextual and transactional»²⁷), invece gli archivi sono «records with continuing value»²⁸, ovvero elementi di particolare interesse e quindi meritevoli di conservazione perenne. La gestione dei record è la gestione dei documenti prodotti da un'attività pratica e ancora attivi, mentre l'archivio è il momento di deposito dei record non più attivi. In base a questa distinzione l'archivio non è più una categoria madre, ma diventa un *sottoinsieme* di record che al termine della loro vita vengono selezionati, se valevoli, per la conservazione duratura. La questione è molto chiara: ciò che distingue un record dalle altre tipologie di informazioni registrate è che «it is produced as a result of a unique activity or transaction and can therefore provide evidence of that activity or transaction»²⁹. Il record è prova attiva di un'attività pratica, mentre l'archivio è testimonianza passata di quell'attività. Non sempre condivisa, spesso è stata cercata una soluzione a questa bipartizione in

successori», (Traduzione mia), Jenkinson, H., *A Manual of Archive Administration Including the Problems of War Archives and Archive Making*, The Clarendon Press, Oxford 1922, p. 11.

²⁶ Williams, C., *Managing Archives. Foundations, Principles and Practice*, Chandos Publishing, Oxford 2006, p. 5-6.

²⁷ «Informazioni registrate, create o ricevute e conservate come parte di un'attività d'affari o personale: contestuale e transazionale», (Traduzione mia), *Ivi*, p. 15.

²⁸ «Record con valore continuativo», (Traduzione mia), *Ibidem*.

²⁹ «È prodotto come risultato di una singola attività o operazione e può quindi fornire la prova di tale attività o operazione», (Traduzione mia), *Ivi*, p. 7.

nome di una maggiore uniformità tra le due cose³⁰. Tuttavia, la distinzione record/archives è così forte nella teoria archivistica di lingua inglese – mentre è del tutto inesistente in altre teorie europee, come quella italiana in cui tutto è archivio – da avere delle ripercussioni sulla pratica archivistica dando vita a due diverse figure, quella del *recordkeeping manager* e quella dell'*archivist*. Il *recordkeeping manager* è colui che si occupa dell'amministrazione dei record ancora correnti di un'organizzazione, mentre l'archivista è chi si occupa dell'amministrazione dei record selezionati per una conservazione permanente permanentemente³¹. Il lavoro di queste due figure professionali si intreccia inevitabilmente anche se le loro sfere d'azione rimangono distinte.

Il punto in comune tra Jenkinson e Schellenberg è che per entrambi gli archivi sono delle accumulazioni che si generano in modo naturale e non sono raccolti e costruiti appositamente. Ma vi è una profonda differenza tra i due oltre alla distinzione tra *record* e *archive* (non dichiarata da Jenkinson). Per Jenkinson sono archivi solo quelli che contengono materiale conservato dallo stesso creatore e custodito direttamente da lui. Queste condizioni determinano le due qualità dell'archivio: l'imparzialità e l'autenticità³². Al contrario Schellenberg ha una visione più flessibile e afferma che l'archivio è preservato non esclusivamente per le ragioni per cui esso è stato creato.

Il termine record non ha una traduzione precisa in italiano e non corrisponderebbe pienamente alla nozione di documento della teoria archivistica italiana se si pensa che nella teoria inglese esiste una differenza tra *document* e *record*. Il documento è «a single item, with information content and structure but

³⁰ La differenza vorrebbe essere superata con il “modello continuum” della teoria australiana che in una dimensione più olistica vede le due cose strettamente correlate e integrate. Questo modello di continuità è in opposizione a quello del ciclo di vita dei record: mentre il primo implica una procedura di archiviazione simultaneamente multidimensionale (un record può contemporaneamente essere attivo e “morto”), il secondo vede ogni fase come distinta e separata dalle altre, cfr. *Ivi*, pp. 12-13.

³¹ Cfr. *Ivi*, pp. 20-21. Anche Sue McKemmish riflette su questo duplice ruolo: «records managers, who look after current archival documents, and archivists, who look after our archival heritage which includes archival documents which have been selected for permanent retention», McKemmish, S., *Traces: Document, record, archive, archives*, in McKemmish, S., Piggott, M., Reed, B., Upward, F., *Archives: Recordkeeping in Society*, Centre for Information Studies - Charles Sturt University, Wagga Wagga 2005, p.12.

³² «It would appear that not only are Archives by their origin free from the suspicion of prejudice in regard to the interests in which we now use them: they are also by reason of their subsequent history equally free from the suspicion of having been tampered with in those interests». Jenkinson, H., *A manual of archive administration including the problems of war archives and archive making*, cit., pp. 12-13.

lacking context; not part of a “transaction”»³³. Il documento è un oggetto singolo che ha un contenuto informativo ma, non essendo parte di un'operazione o un'attività, non ha un contesto originario di produzione originaria cui appartiene e quindi non è legato da un vincolo necessario ad altri documenti.

È stato definito il *record*, ma quali sono le sue caratteristiche da preservare? Il contenuto, quindi l'informazione che esso contiene; il contesto legato al processo di cui il record è parte, quindi l'ambiente e le relazioni in cui è stato creato e usato; la struttura, il formato e il supporto su cui è registrato. Anche nella teoria inglese il legame tra l'archivio e il suo produttore è importante affinché si continui a preservare la qualità e il contesto di *evidence* che è contenuto nell'archivio³⁴. Archivi provenienti da diversi produttori non dovrebbero essere mescolati altrimenti si altera tanto il contesto quanto le relazioni con le sue parti³⁵. Di conseguenza è fondamentale rispettare l'ordine originario in cui i documenti sono stati inseriti e generati dal soggetto produttore.

Nella teoria anglosassone il ciclo di vita dell'archivio prevede le medesime tre fasi della teoria italiana, ma con una differenza. Vi è una fase pienamente attiva durante la quale il record vive ed è utilizzato, una fase semiattiva in cui il record comincia a “invecchiare” e infine una fase finale in cui il record “è morto” e viene distrutto oppure trasferito nel luogo in cui troverà posto per sempre, il suo *paradiso* e cioè l'archivio³⁶. La differenza tra teoria italiana e teoria inglese risiede proprio nel fatto che i record diventano archivio solo quando non sono più attivi e vengono raccolti in un deposito permanente³⁷. Nella teoria italiana le tre fasi corrispondono a tre archivi, o meglio lo stesso archivio che attraversa tre momenti diversi a seconda dell'utilizzabilità o meno dei documenti al suo interno, mentre nella teoria inglese si può parlare di archivio solo nel terzo momento quando i record hanno perso il loro valore attivo.

³³ «Documento: un singolo elemento, con contenuto e struttura informativa ma carente di contesto; non parte di una “operazione”» (Traduzione mia), Williams, C., *Managing Archives. Foundations, Principles and Practice*, cit., p. 15. Ad esempio la lista della spesa.

³⁴ Cfr *Ivi*, p. 13.

³⁵ Cfr *Ivi*, p. 14.

³⁶ Cfr *Ivi*, p. 10.

³⁷ Caroline Williams nel suo manuale sulla teoria archivistica inglese scrive che una volta diventati archivio i record sono inseriti in nuovi processi e ridefiniti all'interno di un nuovo assetto; ciò rende le cose complicate visto che i record avevano già una propria struttura nella fase attiva e in quella semiattiva. Sembra quasi che in questo modo l'azione degli archivisti vada a intaccare l'ordine originale preservato dai *record keeping manager*. Cfr *Ivi*, p. 11.

ITALIA	ARCHIVISTA		
	ARCHIVIO CORRENTE	ARCHIVIO DI DEPOSITO	ARCHIVIO STORICO
	MATERIALE ATTIVO	MATERIALE SEMI-ATTIVO	MATERIALE NON ATTIVO
REGNO UNITO	RECORD KEEPING MANAGEMENT		ARCHIVE
	RECORDKEEPING MANAGER		ARCHIVIST

Figura 1.1: Ciclo di vita dell'archivio nell'archivistica italiana e in quella inglese.

Nel quadro dei contributi esteri è necessario interrogare quelle voci autorevoli spesso rappresentate dalle associazioni di archivisti³⁸. La loro riconosciuta autorevolezza deriva dal fatto che operano attivamente nell'ambito degli archivi cercando di delineare e stabilizzare le *best practices* dell'archiviazione. Inoltre, se sul campo diretto le varie teorie nazionali si presentano fortemente diversificate, le associazioni degli archivisti tentano di operare in direzione di una più uniforme condivisione di metodi. Anche in Italia è attiva dal 1949 l'Associazione Nazionale Archivistica Italiana (ANAI) che si impegna nel valorizzare l'attività e la professione archivistica. Una delle istituzioni più impegnate a livello internazionale è il Consiglio Internazionale degli archivi³⁹ (CIA); si tratta di un'organizzazione non governativa che si impegna nel creare le migliori condizioni per la gestione, preservazione, utilizzo e accesso del patrimonio archivistico globale in una condivisione di standard e procedure. Nella costituzione del CIA si legge una interessante definizione dell'archivio.

Archives constitute the memory of nations and of societies, shape their identity, and are a cornerstone of the information society. By providing evidence of

³⁸ «In most groups and societies there are people whose special role is to look after our memory stores [...]. Archivists as society's recordkeeping professionals are part of this large community». McKemmish, S., *Traces: Document, record, archive, archives*, cit., p. 3.

³⁹ Ha sede a Parigi ed è stato fondato nel 1949 dall'UNESCO. La sua funzione è quella di un controllo centrale e internazionale sulle varie realtà archivistiche nazionali senza imposizioni normative, ma come organo che possa garantire la tutela del patrimonio archivistico mondiale.

human actions and transactions, archives support administration and underlie the rights of individuals, organizations and states. By guaranteeing citizens' rights of access to official information and to knowledge of their history, archives are fundamental to democracy, accountability and good governance⁴⁰.

L'archivio come risorsa fondamentale, testimonianza del passato e delle storie delle nazioni, registrazione delle azioni dell'uomo. L'archivio come oggetto fragile e vulnerabile che necessita protezione. L'archivio come strumento indispensabile per gli stati democratici e per i diritti dei cittadini. Il Consiglio Internazionale degli Archivi ha stilato anche alcune caratteristiche fondamentali che l'archivio deve possedere per essere una risorsa valida:

Authenticity - the record is what it claims to be, created at the time documented, and by the person that the document claims to be created by.

Reliability - they are accurately representing the event, although it will be through the view of the person or organization creating that document.

Integrity - the content is sufficient to give a coherent picture. Sadly not all archives are complete.

Usability - the archive must be in an accessible location and usable condition. Earthquakes, hurricanes and war, for example, can all render archives useless⁴¹.

Ciò che determina l'autorevolezza dei documenti e li distingue da altri tipi di informazioni è il suo essere autentico, affidabile, integro, utilizzabile. Un record è ciò di cui è possibile provare la provenienza e l'autorialità perché è davvero ciò che dice di essere; è affidabile perché è la rappresentazione accurata dell'evento o l'azione da cui deriva; è integro perché completo e non soggetto ad alterazioni; è utilizzabile sempre in funzione dell'attività che lo ha originato. La

⁴⁰ «Gli archivi costituiscono la memoria delle nazioni e delle società, plasmano la loro identità, e sono una pietra angolare della società dell'informazione. Fornendo prova delle azioni e delle operazioni umane, gli archivi sono di aiuto all'amministrazione ed evidenziano i diritti degli individui, delle organizzazioni e degli stati. Garantendo i diritti di accesso dei cittadini alle informazioni ufficiali e alla conoscenza della loro storia, gli archivi sono fondamentali per la democrazia, la trasparenza dell'operato e il buon governo», (Traduzione mia), *ICA Constitution*, Consiglio Internazionale degli Archivi, 2007, p. 2.

⁴¹ «Autenticità – il record è ciò che afferma di essere, creato al tempo che è stato documentato e dalla persona da cui il record afferma di essere stato creato. Attendibilità – essi stanno accuratamente rappresentando l'evento, anche se lo faranno attraverso il punto di vista della persona o dell'organizzazione che sta creando quel documento. Integrità – il contenuto è sufficiente a dare un'immagine coerente. Sfortunatamente non tutti gli archivi sono completi. Utilizzabilità – l'archivio deve essere in una sede accessibile e in condizioni utilizzabili. Terremoti, uragani e guerra, per esempio, possono rendere gli archivi inutilizzabili», (Traduzione mia), <http://www.ica.org/125/about-records-archives-and-the-profession/discover-archives-and-our-profession.html>.

protezione e conservazione degli archivi consente la salvaguardia e prosecuzione di queste quattro caratteristiche che vengono descritte anche all'interno dello standard *ISO 15489:2001(E) – Information and documentation: record management, Part 1 General*.

Negli Stati Uniti in riferimento all'archivio si predilige la versione plurale *archives*. Sul sito della società di archivisti americana, Society of American Archivists, si legge «United States and Canadian archivists generally deprecate the use of “archive” (without an s) as a noun to mean a collection of records (“archives”), but that form is common in other English-speaking countries»⁴². In lingua inglese, il plurale *archives* è preferibile qualora si stia parlando di un'istituzione, la quale può contenere al suo interno più archivi divisi per autore e ai quali si fa riferimento appunto con il singolare *archive*. Archiviare significa trasferire record creati individualmente o in un ambiente collettivo (*office*) all'interno di un deposito autorizzato preservandoli e allo stesso tempo rendendoli accessibili. L'archivio oltre che il luogo fisico della conservazione e l'istituzione responsabile della conservazione è anche il materiale di valore durevole nel tempo e per lo più non corrente soggetto a conservazione permanente.

L'associazione degli archivisti inglesi, The Archives and Records Association, mostra un più forte impegno nel delineare i ruoli della carriera di archivista suddivisa in tre settori: *record management*, *archives* e *archives conservation*. In Regno Unito molti dettagli e informazioni sono rilasciate dagli archivi nazionali inglesi, The National Archives per i quali vale la distinzione tra una gestione dei record (documenti correnti) e quella degli archivi storici (documenti non correnti). I record sono generati da un'attività e sono attivi fino a quando, non più utilizzati, sono selezionati per il loro particolare valore documentario e storico e diventano parte della collezione archivistica. «Archive collections are usually unique, which is why it is so important to take proper care of them. They need to be carefully stored and managed to protect and preserve them for current and future use»⁴³. L'importanza di conservare e preservare gli

⁴²«Gli archivisti degli Stati Uniti e del Canada generalmente non apprezzano l'uso di “archivio” (senza la s) come sostantivo che indica una collezione di record (“archivi”), ma quella forma è comune in altri paesi in cui si parla la lingua inglese», (Traduzione mia), <http://www2.archivists.org/glossary/terms/a/archive>.

⁴³ «Di solito le collezioni archivistiche sono uniche, per questo è così importante prendersi cura di loro. Hanno bisogno di essere conservate e gestite attentamente per proteggerle e preservarle allo

archivi deriva dal fatto che sono fonte di informazione, raccontano storie, documentano attività e identità⁴⁴, rappresentano la memoria registrata della società e costituiscono un patrimonio da non trascurare. È interessante notare come seppur i National Archives inglesi corrispondono in termini di importanza e ufficialità agli archivi di Stato italiani, vi è tra di essi una notevole differenza nel diffondere le metodologie di gestione dell'archivio. Infatti, le indicazioni elaborate da parte dei National Archives sono pubblicate nel formato di *standard* e non di normative o leggi dal valore obbligatorio, neppure sulla definizione di cosa debba essere inteso come archivio. Nelle varie interviste realizzate agli archivisti londinesi è emerso che esistono delle disposizioni generiche da considerarsi esclusivamente come linee guida, per nulla vincolanti. Gli archivi nazionali inglesi includono, come quelli italiani, record ufficiali prodotti dalle attività del governo e della magistratura, quindi non si accetta materiale privato o personale che non provenga da una fonte ufficiale. I National Archives – che dipendono dal Ministero della Giustizia e si dividono in quelli afferenti all'Inghilterra e al Galles, quelli di Scozia e nel Public Record Office dell'Irlanda del nord – si occupano dei record prodotti dal governo centrale e locale che hanno a che fare con questioni di diversa natura⁴⁵. È vero anche che esistono alcune leggi sulla gestione degli archivi. La legge più importante è il “Freedom of Information Act” che nel 2000 è andato a modificare il “Public Record Act” del 1958 e prevede la presenza di uffici specifici (*department record officer*) per la conservazione dei documenti correnti in ogni ministero. Questi uffici sono guidati dal Records Management Department che ha lo scopo di promuovere le migliori pratiche di gestione archivistica. Prevede anche una procedura di selezione dei record in due fasi prima di arrivare alla conservazione permanente e delle precise modalità di accesso ai record da parte del pubblico. Tuttavia, le funzioni di gestione che in Italia sono ricoperte direttamente dallo Stato, nel Regno Unito sono spesso affidate a enti di diversa natura e non necessariamente pubblici, da qui una profonda disomogeneità nella gestione dei nuclei archivistici.

Contrariamente a tutti i falsi stereotipi che si aggirano intorno alla concezione dell'archivio – descrizioni di ambienti isolati e polverosi in cui il

scopo di un uso attuale e futuro», (Traduzione mia), *Archive Principles and Practice: an introduction to archives for non-archivists*, The National Archives, 2011, p. 5.

⁴⁴ Cfr. *Ibidem*.

⁴⁵ Cfr. Williams, C., *Managing Archives. Foundations, Principles and Practice*, cit., p. 30.

passato è depositato e custodito gelosamente, ambienti talmente misteriosi in cui solo gli archivisti, i quali vivono in essi e per essi, sono in grado di muoversi e agire in una sorta di pratica segreta, l'archivio un po' come la morte dei documenti⁴⁶ – è bene sottolineare la sua natura di organismo attivo e *vivente*, aperto e disponibile a quanti intendono consultarlo o utilizzarlo. Al di là di qualsiasi definizione unitaria, ufficiale e universalmente condivisa, l'archivio mostra diverse realtà e diverse forme tanto che è possibile rintracciare un archivio nei posti più variegati e nelle più diverse istituzioni: ospedali, università, sedi ecclesiastiche, organizzazioni militari, organizzazioni governative, organizzazioni culturali (teatri, case di produzione cinematografiche, etichette discografiche, sedi TV, ecc.), associazioni, studi professionali (notai, avvocati ecc.), istituti scientifici e altro ancora. Le finalità e le funzioni che si rintracciano nelle realtà archivistiche sono eterogenee e ciò rende molto complicato e difficile il tentativo della disciplina archivista di afferrare univocamente questa nozione.

Records have multiple purposes in terms of their value to an individual, organization or society. They are vehicles of communication and interaction, facilitators of decision-making, enablers of continuity, consistency and effectiveness in human action, memory stores, repositories of experience, evidence of rights and obligations. On a darker note, they can also be instruments of repression and abuse of power⁴⁷.

Secondo la teorica australiana Sue McKemmish l'urgenza di testimoniare e memorizzare tipicamente umana nasce dalla fragilità della memoria che si è più volte dimostrata nel corso della storia. Proprio perché la possibilità di distruggere la memoria è sempre in atto, il desiderio di archiviare è sempre vivo. Archiviare è una forma particolare di testimonianza, un modo per memorizzare tracce dell'attività sociale. Le relazioni che legano gli elementi dell'archivio sono per McKemmish sempre dinamiche e molteplici e ciò implica quindi che i «records

⁴⁶ Si veda per questo Zanni Rosiello, I., *Gli archivi nella società contemporanea*, cit.. L'autrice non solo critica gli stereotipi e alcune descrizioni troppo fantasiose nel campo della letteratura (cita ad esempio Kafka), ma mostra anche una certa riluttanza verso i discorsi filosofici come quello di Derrida in *Mal d'archivio* (Ivi, p. 31). Zanni Rosiello invita alla salvaguardia della vera identità dell'archivio su un piano pragmatico privo di suggestioni intellettuali.

⁴⁷ «I record hanno molteplici scopi in termini di valore per un individuo, un'organizzazione o una società. Sono veicoli di comunicazione e interazione, facilitano il processo decisionale, attivano la continuità, la coerenza e l'efficacia nell'azione umana, magazzini della memoria, depositi di esperienza, prove di diritti e doveri. In chiave negativa, possono anche essere strumenti di repressione e dell'abuso di potere», (Traduzione mia), McKemmish, S., *Traces: Document, record, archive, archives*, cit., p.15.

are “always in a state of becoming”»⁴⁸. A differenza di una più tradizionale concezione che intende l'archivio come entità statica, storica, completa e chiusa. L'autorevolezza del documento fotografico non deriva solo dalle informazioni che lo corredano, ma anche dall'archivio che lo conserva. Tutti i documenti diventano tali nel momento in cui sono inseriti in un contesto archivistico che li riconoscono formalmente. L'archiviazione è stata a lungo considerata come strumento del governo, del potere e dell'autorità per estendere il controllo nello spazio e nel tempo. Esiste anche una forma di archiviazione personale (personal recordkeeping) che induce un individuo a conservare oggetti o elementi della propria attività ed esperienza. I fattori che stanno alla base di questo comportamento sono molteplici, in generale lo si fa per preservare, memorizzare, dare testimonianza di se stessi e in un certo senso lasciare un segno, o più precisamente *evidence of me*. Questi archivi individuali sono comunque parte della società e confluiscono negli archivi collettivi definendo il passaggio da *evidence of me* a *evidence of us*⁴⁹.

1.2 L'archivio come problema teorico: una panoramica sul Novecento

*Archives embody the mystique of boredom.[...]
Boredom is a front cover preserving archives
from intruders looking for easy excitement:
you have to fight your way in a flattening environment,
which puts the context above the individual value.
subREAL (CĂLIN DAN AND JOSIF KIRALY)*

Una storia dell'archivio potrebbe essere brutalmente sintetizzata affermando che l'archivio ha vissuto diverse epoche e diversi significati pur rimanendo centrale la sua funzione di custode e guardiano di registrazioni (*record*) denominate documenti per il valore di ufficialità e di testimonianza. Le sue principali forme sono state: l'origine come deposito di atti legali e amministrativi⁵⁰; deposito di atti prodotti da una forma di potere e sorveglianza; depositi della memoria nazionale con la nascita degli stati nazionali; sistema

⁴⁸ «I record sono “sempre in uno stato di divenire”», (Traduzione mia), *Ivi*, cit., p. 9.

⁴⁹ Cfr. McKemmish, S., *Evidence of me*, in “Archives and Manuscripts”, Vol. 24, n. 1 (1996), pp. 28-45.

⁵⁰ Si veda più avanti l'etimologia del termine archivio.

classificatorio del mondo e della conoscenza nel diciottesimo secolo; sistema di registrazione di momenti della vita quotidiana e contemporaneamente fonte di ricerca storica nel diciannovesimo secolo⁵¹; infine, in era contemporanea, l'archivio si presenta come un tentativo di raccogliere e dare senso al sovraccarico dell'immensa e continua produzione culturale accostando alla forma analogica dell'archivio anche quella elettronica e virtuale generata dall'avvento dei file digitali e della rete internet.

Al di fuori della dimensione della teoria archivistica, la nozione di archivio si apre a varie interpretazioni che ne fanno uno spazio teorico da cui ricavare vari significati e a cui attribuire diverse valenze. Questioni come potere, memoria, perdita, verità, collettività, arte, diventano temi tramite cui spiegare e ripensare l'archivio. Queste pagine sono caratterizzate da una panoramica su alcuni teorici del Novecento che hanno riflettuto e ridiscusso la nozione di archivio da diverse prospettive. La nozione di archivio sconfinava in altri campi teorici collocandosi all'interno di discorsi interessanti che vanno oltre la sua mera costituzione tecnica e burocratica, la quale risulta restrittiva, non è sufficiente da sola a spiegare e a descrivere la nozione di archivio fotografico.

Si potrebbe considerare come punto di partenza il filosofo Jacques Derrida non solo per la sua famosa riflessione in *Mal d'archivio*, ma soprattutto perché in una conversazione pubblicata recentemente unisce i nodi cruciali di questa ricerca che sono fotografia e archivio. In *Mal d'archivio* la questione dell'archivio è affrontata in termini psicoanalitici con particolare riferimento a Freud, alla sua identità ebraica e ai suoi scritti. Derrida delinea un'idea di archivio alla maniera dell'inconscio freudiano. L'archivio si presenta come una sorta di mediazione tra la pulsione di morte, quindi la distruzione dell'archivio, e il principio di piacere, ovvero il desiderio di conservazione. O meglio, l'archivio è il prodotto della compresenza di tali forze: archiviare è un'operazione necessaria e avvertita con bramosia, un desiderio di conservare che cerca di assicurare un futuro minacciato dalla finitezza. Il *mal* in questione non è da intendersi come una forma di sofferenza, ma come una forma di ardente passione o quella che Hal Foster ha

⁵¹ «What separates the eighteenth-century archive from its nineteenth-century successor? In short, its trust in the possibility of registering contingent time in the form of discrete traces (records), the hope that the present moment – contingency itself – might become subject to measurement and registration. In the nineteenth century, the role of archives changed from being depositories of legal titles to places where historians hoped to find the sediments of the time itself», Spieker, S., *The Big Archive. Art from Bureaucracy*, The MIT Press, Cambridge (MA) 2008, pp. 5-6.

definito pulsione archivistica. Derrida si interessa anche al medium con cui l'archivio si costruisce, in particolare agli scritti di Freud su cui si basa la psicoanalisi e senza i quali questa non sarebbe la disciplina che si conosce oggi⁵². Non vi è archivio senza la consegna in un luogo esterno che assicura la possibilità di memorizzazione, riproduzione, ripetizione. Questa funzione della *consegna* è un'attività attraverso cui l'archivio realizza le funzioni di unificazione, identificazione e classificazione; consegnare non è solo assegnare una residenza, conservare in un posto, ma è anche consegnare cioè raccogliere attraverso segni, coordinare vari elementi in un sistema unitario⁵³ nel quale e dal quale è impensabile separarli. Archiviare è inscrivere una traccia in un luogo esterno, è un atto di dimenticanza che porta con sé la possibilità di ricordare. Derrida parla di principio *archontico* riferendosi a quella caratteristica per cui i documenti sono raccolti insieme in uno stesso posto, un deposito autorevole gestito sia fisicamente che ermeneuticamente da alcuni guardiani (*archonti*). Derrida torna all'etimologia della parola archivio inserendo tale nozione in una dimensione di ritorno all'origine (*archè* in senso ontologico) e di localizzazione (*archè* in senso nomologico⁵⁴). Sono questi i tratti essenziali dell'archivio: l'elemento originale, primigenio, interno, la sua necessaria operazione di esternazione attraverso la scrittura e il carattere di deposito autorevole che custodisce il documento/memoria. Come per Foucault, anche per Derrida l'archivio è tutt'altro che passivo, l'archivio stabilisce ciò che è archiviabile e non è immune dal controllo del potere politico.

Nel 2000 è stata pubblicata in tedesco una conversazione che Derrida ebbe con i due teorici Hubertus von Amelnxen e Michael Wetzl; la stessa conversazione è stata tradotta in inglese e pubblicata nel 2010 con il titolo *Copy, Archive, Signature. A Conversation on Photography*. L'intervista costituisce un prezioso documento in cui il filosofo francese discute insieme di fotografia e archivio. I modi in cui l'archivio o la fotografia lavorano per conservare una memoria sono assimilabili al processo di memoria della decostruzione. Non vi è

⁵² Nella sua riflessione su Freud, Derrida discute di quali oggetti appartengano alla sua sfera privata (personale) e quali a quella pubblica (i risultati del suo lavoro che appartengono ora alla storia della psicoanalisi). I confini tra sfera personale e pubblica sono sottili e la trasformazione della sua casa in un museo è la dimostrazione del passaggio da una forma di istituzione a un'altra.

⁵³ Cfr. Enwezor, O., *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, Steidl – International Center of Photography, New York 2008, p. 18.

⁵⁴ Cfr. Derrida, J., *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, tr. it., Filema, Napoli 1996, pp. 8-9.

lavoro di decostruzione senza lavoro della memoria. La decostruzione mira a conservare e preservare nello stesso momento in cui per sua natura annulla e disfa. Come la decostruzione, la fotografia ha a che fare con i processi di traduzione, ripetizione, memoria, iscrizione, morte. La fotografia è un tentativo contro la perdita della memoria, è uno strumento per archiviare e conservare ciò che sta per scomparire per sempre, ma allo stesso tempo è la testimonianza di ciò che è scomparso, di una perdita, di qualcosa che non è sopravvissuto. Nella fotografia per Derrida si può sempre leggere la rappresentazione di un'alterità, una dispersione, una differenza – un istante di tempo non è mai omogeneo, in esso si possono verificare repentine variazioni che rendono il referente complesso, mai uguale a se stesso⁵⁵ – quindi un momento che, una volta preso, non corrisponde più ad alcuna realtà esistente. Ecco perché nel corso della conversazione Derrida afferma di aver avuto molte riserve nell'acconsentire la circolazione delle fotografie che lo ritraevano: il ritratto fotografico prepara il soggetto alla morte anche se il soggetto è ancora vivo perché il ritratto circola indipendentemente da lui⁵⁶. Il documento sopravvive anche quando ciò per cui si è costituito è scomparso o lo sia il soggetto a cui esso fa riferimento, ma questa sopravvivenza è un dislocamento, un'alterità. La foto è una traccia elusiva che però in quanto iscrizione non può essere separata dall'atto di testimonianza che l'ha originata. Nell'archivio fotografico vi è contemporaneamente cancellazione e iscrizione e la memoria è tecnicamente mediata attraverso le immagini. Alla luce della considerazione sulla fotografia come processo della decostruzione e sull'archivio come sistema in cui si mette in discussione l'origine, l'idea che emerge è che fotografia e archivio sono oggetti attivi, o meglio performativi. La performatività della fotografia consiste nell'essere produzione più che ricezione. Il carattere attivo dell'archivio deriva dal suo essere legato al presente, anzi l'archivio è il presente, non è semplice copia, riproduzione o impronta di un altro presente. L'archivio precisamente è un presente che deve necessariamente essere divisibile nella sua organizzazione strutturale «even while remain unique, irreplaceable and

⁵⁵ Cfr. Id., *Copy, Archive, Signature. A Conversation on Photography*, tr. ingl., Stanford University Press, Stanford (CA) 2010, p. 8.

⁵⁶ Derrida riflette anche sul valore della firma che si lega ad una fotografia. La firma rende la fotografia irriproducibile, la presenza della firma restituisce alla foto la sua singolarità e la libera dall'essere una mera fotocopia. Ma soprattutto ciò che stabilisce tale singolarità non è la firma in sé ma il nome del destinatario a cui essa è dedicata. Una fotografia può essere firmata innumerevoli volte, ma solo una volta porta il nome di colui a cui è destinata, cfr *Ivi*, p. 25.

self-identical. The structure of the present must be divided so that, even as the present is lost, the archive remains and refers to it as to a non-reproducible referent, an irreplaceable place»⁵⁷. L'archivio allo stesso tempo come unico e divisibile e questa divisione è il campo d'azione dell'immagine fotografica. Se l'archivio è costituito dal presente stesso, l'archivio rimane vivo e gli oggetti che contiene non sono il passato, ma continuano ad essere presente che si proietta continuamente sul futuro. Per Derrida, infatti, l'archivio è una promessa per il futuro ed è un sistema non finito ma aperto all'avvenire. Infine, il filosofo francese discute di un'altra interessante caratteristica della fotografia. La fotografia sembra essere in bilico tra due significati di invenzione: da una parte l'invenzione come scoperta o rivelazione di ciò che già esiste, quindi la fotografia scopre il referente, l'altro; dall'altra l'invenzione come intervento tecnico, come produzione e non mera ricezione dell'altro⁵⁸. Nel primo significato la fotografia è la semplice e passiva registrazione dell'altro così come si presenta, è un atto di morte, ma questo atto è immediatamente contaminato dall'invenzione come immaginazione produttiva, come elaborazione, come possibilità di creare l'altro, cioè il referente dove non è, all'interno di una nuova temporalità.

Da qui in poi si seguirà l'impianto teorico del libro *The Archive. Documents of Contemporary Art* di Charles Merewether, storico dell'arte, scrittore e curatore. L'autore ripropone alcuni saggi di teorici e artisti che indagano e hanno indagato la nozione di archivio e li presenta suddividendoli in quattro categorie: tracce, iscrizioni, contestazioni, ri-tracce. Di seguito saranno prese in considerazione solo alcuni saggi inseriti da Merewether nelle le prime tre categorie. Rientrano nel primo gruppo, *Traces*, coloro che affermano che gli eventi e le esperienze lasciano sempre un segno residuale della propria occorrenza. L'archivio non è sempre uno e sempre lo stesso: in quanto traccia, quindi frammento, esso destabilizza la memoria e la storia come uniche rappresentanze di ciò che è stato. Ne consegue che, per via dell'instabilità della traccia, non vi è continuità o residualità tra il presente e il passato che l'archivio dovrebbe contenere, ma piuttosto una discontinuità e una frattura che spinge a domandarsi se queste tracce siano ancora sufficienti a rappresentarlo. Si citeranno Sigmund Freud e Michel Foucault.

⁵⁷ «Anche mentre rimane unico, insostituibile e identico a se stesso. La struttura del presente deve essere divisa in modo che, anche quando il presente è perso, l'archivio rimane e fa riferimento ad esso come a un referente non riproducibile, un posto insostituibile», (Traduzione mia), *Ivi*, p. 3.

⁵⁸ Cfr. *Ivi*, pp. 43-44.

Merewether inserisce nel secondo gruppo, *Inscriptions*, tutti coloro che, come Paul Ricoeur, Allan Sekula e Jacques Derrida, ritengono che nell'archivio risieda la continuità tra passato e presente: l'archivio è l'iscrizione di qualcosa che non è più, è l'iscrizione del referente nel documento. Le tracce non sono semplici segni residuali o indizi, non sono nulla di sfocato e poco veritiero, ma sono una prova materiale, iscrizione impressa sul supporto, quindi testimonianze. Gli elementi di un archivio non rinviano con discontinuità al passato, ma essi sono il passato ancora presente. Infine, appartengono al terzo gruppo, *Contestations*, altre interpretazioni che a partire dal secondo dopoguerra hanno ripensato l'archivio in relazione al campo artistico e in particolare a quello della fotografia. Lo scopo di questa rivisitazione dell'archivio è contestare l'uso formale della fotografia mettendo in risalto le possibili contraddizioni di quell'effetto di ricordo, registrazione e realtà obiettiva che solitamente le è attribuito. L'utente, il visitatore dell'archivio è colui che interpreta l'archivio. L'utente è parte dell'archivio, lo completa con la propria visione perché l'archivio non è monumento stabilito. Particolarmente interessante, oltre ai saggi di Merewether e di Benjamin H.D. Buchloh, risulta la posizione di Hal Foster, il quale cita alcuni artisti-archivisti il cui lavoro è un modo per creare nuove associazioni e dare luogo a conoscenze alternative rispetto a quelle consolidate nella tradizione⁵⁹. Fare riferimento a questa antologia di autori non è un modo banale per liquidare la questione dell'archivio in un ambito non archivistico, ma è al contrario un modo per guardare a una tradizione teorica che ha caratterizzato lo scorso secolo e che risulta utile in una più approfondita comprensione del valore dell'archivio.

Nel saggio *Nota sul "notes magico"* Freud non fa esplicito riferimento alla nozione di archivio⁶⁰, ma la comparazione che egli crea tra la funzione di registrazione/memoria dell'apparato psichico umano e la funzione della lavagnetta magica è divenuta punto di riferimento ricorrente all'interno del discorso sull'archivio. Perché? La lavagna magica è un corrispettivo ipotetico dell'apparato percettivo⁶¹. Così come l'apparato psichico conserva in modo permanente tracce

⁵⁹ Cfr. Merewether, C., (a cura di), *The Archive. Documents of Contemporary Art*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts) 2006, pp. 10-17.

⁶⁰ «While Freud used the term "archive" explicitly only once in his writing, he did on more than one occasion compare psychoanalysis to archeology, which is both an etymologically related term and a metaphor for the archive», Spieker, S., *The Big Archive. Art from Bureaucracy*, cit., p. 39.

⁶¹ Il notes magico ha due caratteristiche che lo rendono più adatto all'archiviazione rispetto al foglio e alla lavagna: rispetto alla lavagna consente di conservare la traccia in modo permanente

delle percezioni e allo stesso tempo ne riceve delle nuove, allo stesso modo la lavagnetta magica mantiene tracce di ciò che è stato scritto su di essa, ma la sua superficie è costituita in modo tale da poter essere usata più volte. Apparato psichico e notes magico sono dispositivi mnemonici che raccolgono e conservano tracce, il primo per effetto della percezione mentre il secondo per effetto della scrittura. Questa operazione mnemonica corrisponde a una pratica archivistica: entrambi conservano dati in un archivio personale che li protegge dall'oblio e dal passaggio del tempo. Tuttavia, sia le tracce del nostro apparato psichico che le parole sul notes magico, sono solo residui frammentari di esperienze e percezioni trascorse; questo carattere aleatorio e la possibilità di essere cancellate non permettono alle tracce di essere identificate come testimonianze certe del passato. La scrittura è presentata in veste di metodo per ricordare in un modo permanente. Tutte le forme di apparato ausiliario inventate per migliorare o intensificare le funzioni sensoriali umane sono costruite sullo stesso modello degli organi di senso. Tuttavia, secondo Freud, l'imperfezione di tali oggetti risiede nell'assenza di una qualità che invece è fondamentale nell'apparato psichico; questa qualità mancante è una illimitata capacità di percezione che consenta di trattenere la traccia in modo permanente. Freud cita tra questi oggetti ausiliari anche la macchina fotografica: si potrebbe aggiungere che ancora oggi la tesi freudiana è confermata perché, nonostante l'avvento delle memorie di estensione per il dispositivo fotografico digitale, continua la disparità tra la capacità di archiviazione sensoriale e quella della macchina fotografica. David Bate afferma che quando Freud parla di fotografia lo fa sempre in relazione al concetto di memoria piuttosto che a quello di visione. Per cui, la macchina fotografica è un ausilio, un'estensione della memoria e non della visione⁶². In quanto supporto (seppur dalle capacità limitate direbbe Freud) alla nostra capacità mnemonica, la fotografia «diventa un congegno che si aggiunge alla memoria delle cose che

grazie al foglio di celluloido che ne conserva la scrittura, rispetto al foglio la sua capacità di immagazzinare informazioni non è limitata. Il notes magico ha però un limite rispetto alla percezione umana: «una volta che le scritte siano state cancellate, il notes magico non può più farle scaturire dal suo interno e "riprodurle". Sarebbe davvero un notes "magico" se, al pari della nostra memoria, riuscisse a compiere un'operazione del genere», Freud, S., *Nota sul "notes magico"*, in Id., *Opere 1924-1929. Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 1989, p. 67.

⁶² Si tenga presente che Bate cita un altro saggio freudiano dal titolo *Il disagio nella civiltà*. Cfr. Bate, D., *Il primo libro di fotografia*, tr. it., Einaudi, Torino 2011, pp. 3-4.

l'uomo a occhio nudo *non può vedere*»⁶³. Ma soprattutto, essendo una forma di memoria che cattura e rappresenta visivamente, «attraverso la raccolta e la memoria la specie umana accumula registrazioni della sua presenza sul pianeta»⁶⁴. Vi sarebbe quindi un carattere di archiviazione nella fotografia che semplifica il lavoro della memorizzazione.

Il legame tra apparato psichico e archiviazione è confermato da Sven Spieker secondo il quale le tre fasi dell'attività archivistica, *office*, *registry*, *archive*, quindi archivio corrente, archivio di deposito e archivio storico, corrispondono al funzionamento della psiche descritta da Freud. Il paragone tra archivio, apparato psichico e notes magico è così descritto da Spieker: «the “mystic” writing pad is a mechanical archive for storing written memoranda that combines into one the responsibilities of the office (record production/perception), the registry (storage of files still in circulation), and the archive (permanent storage of files no longer in circulation)»⁶⁵. Così come l'apparato psichico lega due diversi livelli, uno visibile e uno latente, allo stesso modo nell'archivio gli oggetti sono formati da forze invisibili o non cosce e altre che invece sono presenti nell'oggetto stesso⁶⁶. La differenza principale risiede però nel fatto che mentre il materiale che arriva in archivio è vagliato e selezionato, per cui si conserva quello che si ritiene valevole di conservazione permanente, nella psiche l'archiviazione non è cosciente, non vi è alcuna intenzionalità o selezione⁶⁷.

Una delle teorizzazioni più classiche, maggiormente dibattute e citate nell'ambito dell'archivio è quella di Michel Foucault. Nel saggio *L'apriori storico e l'archivio* il filosofo francese discute dell'archivio prescindendo da qualsiasi dimensione empirica e fisica, anzi afferma chiaramente che esso non è né l'istituzione né il sistema che contiene e conserva documenti per la testimonianza. Foucault inserisce la nozione di archivio in una dimensione legata più alla formazione discorsiva. L'archivio è la legge di ciò che può essere detto: non conserva e salva enunciati inerti per ravvivarli o per assicurarli alla memoria

⁶³ *Ivi*, p. 4.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ «La lavagnetta “mistica” è un archivio meccanico per la memorizzazione di appunti scritti che riunisce le responsabilità dell'ufficio (produzione/percezione di record), il registro (archiviazione di file ancora in circolazione) e l'archivio (archiviazione permanente di file non più in circolazione)», (Traduzione mia), Spieker, S., *The Big Archive. Art from Bureaucracy*, cit., p. 41.

⁶⁶ Cfr. *Ivi*, pp. 36-37.

⁶⁷ Cfr. *Ivi*, p. 43.

futura, ma definisce il sistema dell'enunciabilità e del funzionamento degli enunciati stessi.

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 ammucchino all'infinito in una moltitudine amorfa, non si inscrivano in una linearità senza fratture, e non scompaiano solo per casuali accidentalità esterne; ma che si raggruppino in figure distinte, si compongano le une con le altre secondo molteplici rapporti, si conservino o si attenuino secondo regolarità specifiche⁶⁸.

Sono archivi tutti quei sistemi che instaurano gli enunciati come eventi e cose⁶⁹, insieme in cui questi eventi e queste cose sono collegati tra di loro da relazioni molteplici che si aprono sempre a nuove trattazioni e manipolazioni. Ecco dunque che l'archivio non conserva la continuità, ma al contrario le fratture della storia, non mostra la nostra identità, ma la nostra differenza. Quindi l'archivio non è un'entità chiusa e conclusa, ma in continuo aggiornamento. La pratica dell'archivio è la pratica dell'imparare qualcosa del passato attraverso i suoi residui materiali. Ma essendo questi residui (la traccia) solo un frammento di una testimonianza del passato che non è più qua, un frammento che rimane ma non assicura continuità tra passato e presente, allora l'archivio è archeologia del sapere più che vera e propria storia. Questa attività archeologica, che è una descrizione del già detto, mira a ricostruire e riscoprire l'archivio per rivelare come si forma la relazione col passato e la costruzione del significato storico. La presenza dell'archivio come insieme di documenti (diventati *monumenti*) è inevitabile se non addirittura fondamentale all'interno di una società perché dalla sua definizione dipende chi e cosa determina una storia da scrivere. Ma essendo la sua traccia discontinua e priva di verità assoluta ed essendo noi all'interno di esso, l'archivio non può essere descritto in modo totale ed esaustivo. La descrizione foucaultiana dell'archivio come sistema che regola dal carattere quasi virtuale mette in luce aspetti fondamentali che in qualche modo potrebbero essere legati alla pratica archivistica vera e propria anche se non vi è nessun riferimento da parte del filosofo. L'archivio, infatti, crea significato e così facendo dimostra

⁶⁸ Foucault, M., *L'a priori storico e l'archivio*, in Id., *L'archeologia del sapere*, tr. it., Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1999, p. 173.

⁶⁹ Cfr. *Ivi*, p. 172.

che la sua organizzazione non è mai un'operazione neutrale perché gli oggetti che ne fanno parte rientrano all'interno di una struttura discorsiva decisa da chi lo organizza.

In totale opposizione a Foucault, secondo Paul Ricoeur il documento conservato in archivio rappresenta la relazione diretta tra passato e presente, tra evento e traccia. In quanto testimonianza e prova, la traccia è requisito fondamentale per l'attività dello storico. Nel saggio *Archivi, documenti, traccia*, Ricoeur scrive che a partire da una definizione enciclopedica è possibile trarre le tre caratteristiche fondamentali dell'archivio: la nozione di documento (l'archivio è sempre un insieme organizzato di documenti), la presenza di un'istituzione che produce o riceve i documenti rendendoli ufficialmente un archivio e la loro conservazione senza discriminare gli oggetti come avverrebbe invece nelle biblioteche. Anche se a lungo gli archivi sono stati monumento, gli elementi al loro interno sono documenti, quindi hanno qualcosa di oggettivo e autentico e non dipendono dalle intenzioni di nessuno. Spesso sono documenti anche quelli che non sono conservati come tali in un archivio e sono testimoni involontari. Il documento è la traccia lasciata dal passato che all'interno di una certa forma di organizzazione diventa il presupposto teorico e materiale per la costruzione dell'archivio e della storia. Così se il documento è una prova storica e non un semplice indizio, l'archivio è un *deposito autorizzato* con triplice valore istituzionale: l'istituzione che lo costituisce lo rende ufficialmente un archivio e realizza la sua istituzionalità nelle tre attività di produzione, raccolta e conservazione. «Se si può dire che gli archivi sono istituiti e i documenti raccolti e conservati, è a partire dal presupposto secondo il quale il passato ha *lasciato* una traccia, costituita grazie a monumenti e documenti come testimone del passato»⁷⁰. L'archivio conserva documenti il cui presupposto è la traccia; analizzando la traccia è possibile risalire e ricostruire il passato di chi ha lasciato la traccia. La traccia, che indica un *qui* e un *ora*, essendo fragile necessita di essere conservata altrimenti non sopravviverebbe e non si potrebbe conoscere il passato a cui fa riferimento.

Negli ultimi anni si è particolarmente distinta la riflessione dell'artista e teorico americano Allan Sekula. L'importanza di Sekula deriva dal fatto che è uno

⁷⁰ Ricoeur, P., *Archivi, documenti, traccia*, in Id., *Tempo e racconto volume 3. Il tempo raccontato*, tr. it., Jaca Book, Milano 1994, pp. 182.

dei pochi ad aver considerato il tema specifico dell'archivio fotografico e di averlo fatto nella forma di un sistema di significato che conserva una forma espressiva. *The Body and the Archive* (1986) è considerato uno dei saggi più interessanti di Sekula sulla questione dell'archivio. In queste pagine egli mette in relazione il carattere ordinatorio dell'archivio al carattere documentario della foto facendo riferimento a una particolare tendenza fotografica che ha avuto luogo in un determinato momento storico e culturale. Sekula cita i lavori fotografici di Alphonse Bertillon e Francis Galton e tra i fotografi moderni anche August Sander; tutti e tre hanno tentato di creare un codice universale per la definizione sociale dell'individuo. Mentre Walker Evans e Atget sono indicati come oppositori di questa tendenza classificatoria perché dietro le loro fotografie si cela un intento più estetico che scientifico. L'archivio di immagini del corpo creato da Bertillon e Galton è generato da un desiderio di classificazione fondato su principi fisiognomici e frenologici che nella seconda metà dell'Ottocento hanno dato vita a una serie di progetti mirati a calcolare tratti del carattere interiore a partire da quelli esteriori. Questa definizione del corpo attraverso la macchina fotografica ha dato vita ad archivi – intesi tanto come entità, sistema, quanto come istituzioni concrete – di criminali e di etichettazione sociale degli individui. Parafrasando Merewether, nel saggio di Sekula è possibile leggere come la legge dell'archivio si iscrive nella definizione sociale del corpo. Sulla scia dell'idea foucaultiana del ruolo dell'immagine nel controllo del corpo sociale e dell'archivio come strumento di potere, Sekula scrive della relazione tra fotografia e archivio come metodo dal carattere positivista che alla fine del diciannovesimo secolo risulta utile al potere e ad alcune professioni (la polizia). L'archivio e la fotografia sono legati da una reciproca relazione per cui, se il documento fotografico per la sua insita obiettività conferisce all'archivio valore autorevole, d'altro canto l'archivio accredita il documento fotografico incorporandolo nella sua sistematizzazione ufficiale. Essendo la fotografia una prova documentaria che si associa alla sistematizzazione rigorosa dell'archivio, essa diventa strumento utile nei meccanismi di sorveglianza e di classificazione sociale⁷¹. La fotografia è in grado di archiviare i dettagli del mondo, l'archivio è strumento di controllo con cui

⁷¹ «Photography in partnership with the archive delineated the boundaries of what Benedict Anderson in relation to printing has termed an “imagined community” through which a narrative of the nation and the self were installed», Cross, K., Peck, J., *Special Issue on Photography, Archive and Memory*, in “Photographies”, Vol. 3, n. 2 (2010), p. 128.

ordinare razionalmente tali dettagli. Le tracce fotografiche conservate in archivio funzionano come indici che testimoniano direttamente il passato.

Sekula torna sulla relazione tra fotografia e archivio in un altro saggio dal titolo *Reading an Archive: Photography between Labour and Capital*⁷² (2002) nel quale definisce l'archivio come una sorta di "purificatore" del significato degli oggetti che esso preserva. L'archivio libera gli oggetti dalla contingenza dell'uso pratico che normalmente gli è associato e fa sì che due punti di vista perdano il loro attrito, la loro differenza⁷³. L'archivio crea un'equivalenza visuale tra le fotografie che rende difficile rintracciare una forma di potere alla base dell'organizzazione degli oggetti ma non la esclude. Infatti, continua Sekula, l'operazione di purificazione avviene proprio attraverso quell'atto per nulla neutrale di costruzione dell'archivio perché, inseriti all'interno di un sistema, gli oggetti vengono automaticamente piegati alla logica della sua accumulazione. Ecco dunque che l'archivio ricade internamente a una contraddizione: «since photographic archives tend to suspend meaning and use, within the archive meaning exists in a state that is both residual and potential. [...] And so archives are contradictory [...]. Within their confines meaning is liberated from use, and yet at a more general level an empiricist model of truth prevails»⁷⁴. Il significato viene liberato dall'uso, ma si genera un modello di verità che è quello con cui gli oggetti sono stati ordinati e organizzati. Nel caso specifico delle fotografie, Sekula scrive che il loro significato non solo è liberato ma è messo in palio: le fotografie al pari dei beni circolati in economia sono piegate alla logica di scambio e in qualche modo sono messe in vendita a nuovi significati e nuove interpretazioni, si aprono a una nuova disponibilità semantica. Secondo Sekula i progetti archivistici dimostrano tutti un desiderio compulsivo di completezza e l'organizzazione della conoscenza può avvenire solo sulla base di significati burocratici, ecco perché la prospettiva archivistica è più vicina a quella del capitalista che della classe

⁷² Merewether inserisce nella sua antologia solo *The Body and the Archive*, questo secondo saggio di Sekula è però fondamentale nel discorso sull'archivio fotografico.

⁷³ «The radical antagonism between these looks is eclipsed», Sekula, A., *Reading an Archive: Photography between Labour and Capital*, in Wells, L., (a cura di), *The Photography Reader*, Routledge, Londra 2002, p. 445.

⁷⁴ «Dato che gli archivi fotografici tendono a sospendere significato e uso, all'interno dell'archivio il significato esiste in uno stato che è sia residuale che potenziale. [...] E così gli archivi sono contraddittori [...]. All'interno dei loro confini il significato è liberato dall'uso, e a un livello più generale prevale un modello empirico di verità», (Traduzione mia), *Ivi*, pp. 445-446.

operaia⁷⁵. Ogni archivio ha un proprio criterio di ordine, quelli più comuni sono il criterio tassonomico e quello diacronico. Il primo ordina secondo le categorie di autore, genere, tecnica, soggetto ecc., mentre il secondo in base a una cronologia di produzione o acquisizione. Inoltre, Sekula afferma che l'ambizione archivistica è insita nella pratica fotografica e propone come metodo di analisi di un archivio fotografico la sua lettura dal basso: «from below, from a position of solidarity with those displaced, deformed, silenced or made invisible by the machineries of profit and progress»⁷⁶.

Merewether inserisce il proprio saggio *A language to come: Japanese photography after the event* nel gruppo "contestazioni". Descrivendo il realismo fotografico generatosi in Giappone nel secondo dopoguerra in seguito al tragico evento della bomba atomica, Merewether presenta l'archivio come desiderio mnemonico e tentativo di ricostruire la memoria collettiva. L'archivio fa da supporto alla memoria perché la traccia da sola non è sufficiente, vi sarà sempre uno scarto tra l'evento e la sua traccia. L'immagine-traccia rimanda al suo referente in una temporalità disgiunta. «There is no thing that offers stability, no document that provides a stable presence. There is rather a spacing that cannot be filled, a haunted twilight world out of which figures and objects appear and disappear in a force field of flux and transformation»⁷⁷. L'archivio, che raccoglie e conserva le varie forme di produzione culturale, e la sua riproduzione, è un terreno discorsivo in cui le cose non hanno un significato stabilito ma questo è aperto alle interpretazioni, ecco perché si dimostra uno spazio creativo per molti artisti.

Uno dei primi saggi con cui Merewether apre la sezione *Contestations* è *Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive* dello storico d'arte Benjamin H.D. Buchloh. L'autore crea un parallelo tra due tipi di atlanti intesi come quei sistemi di organizzazione e sistematizzazione della conoscenza attraverso immagini. I due atlanti in questione sono quello di Aby Warburg (*Bilderatlas Mnemosyne*) e

⁷⁵ Cfr. Ivi, p. 446.

⁷⁶ «Dal basso, da una posizione di solidarietà con chi è dislocato, deformato, messo a tacere o reso invisibile dai macchinari di profitto e di progresso», (Traduzione mia), Ivi, p. 451.

⁷⁷ «Non vi è nulla che offre stabilità, nessun documento che fornisce una presenza stabile. Vi è piuttosto una distanza che non può essere riempita, un mondo crepuscolare infestato fuori dal quale figure e oggetti appaiono e scompaiono in un campo di forza di flusso e trasformazione», (Traduzione mia), Merewether, C., *A language to come: Japanese Photography After the Event*, in Id. (a cura di), *The Archive. Documents of Contemporary Art*, cit., p. 135.

quello di Richter (*Atlas*). Ciò che Buchloh rileva è il passaggio da una visione più ottimista nei riguardi della riproduzione tecnologica come strumento utile per costruire la memoria sociale e collettiva, posizione che si identifica in Warburg e che si colloca nel periodo tra le due guerre, a una visione in cui invece essa nel secondo dopo guerra ha causato la distruzione di tale memoria, è il caso di Richter. L'atlante di Warburg è un archivio fatto di immagini, un modello mnemonico tramite cui il pensiero umano occidentale europeo può riconoscere le proprie origini e tracciare continuità col passato⁷⁸. Lo scopo di un simile progetto è quello di costruire la memoria sociale collezionando riproduzioni fotografiche; il montaggio⁷⁹ si pone come ricostruzione di significati attraverso nuove categorie estetiche che non sono quelle tradizionali. La memoria collettiva si ricostruisce a partire dal legame tra mnemonico e traumatico, e ciò che di traumatico vi è in Warburg è la catastrofe distruttrice del nazismo. L'atlante di Gerard Richter è una combinazione, su disposizione rettangolare, di fotografie amatoriali e personali ma anche prese da giornali e pubblicità. È un archivio che mette in relazione fotografie provenienti da fonti distinte e sulla loro combinazione si genera una riflessione sul rapporto tra fotografia e memoria storica. La fotografia crea la memoria ma allo stesso tempo, in un momento tragico della storia, essa diventa strumento per eccellenza della repressione e della dominazione ideologica, quindi della distruzione di quella medesima memoria. La collezione di Richter inizia nel 1961 quando lascia la Germania Est per trasferirsi nel lato Ovest, un momento che implica allontanarsi dai ricordi e da una vita che non tornerà più. In questo caso l'evento traumatico è la perdita di un contesto oltre che familiare anche sociale⁸⁰. I due progetti mnemonici sono accomunati, secondo Buchloh, dal fatto che derivano da due situazioni storiche drammatiche, l'avvento del nazismo per Warburg e la divisione della Germania per Richter, che hanno portato alla distruzione della memoria collettiva. Per cui i due atlanti sono prodotto di un

⁷⁸ Il progetto mnemonico di Warburg non fu completato anche se vi si dedicò fino alla fine della sua vita. Attraverso un'intensa attività di collezione di riproduzioni fotografiche di opere d'arte, attraverso la loro combinazione in pannelli sotto il nome di un medesimo soggetto, Warburg sperava, prima dell'azione distruttiva del Nazismo, di costruire la memoria sociale collettiva mirando all'abolizione delle tradizionali categorie estetiche della storia dell'arte. Cfr. Buchloh, B. H. D., *Gerhard Richter's "Atlas": The Anomic Archive*, in "October", Vol. 88 (Spring, 1999), p. 124.

⁷⁹ Buchloh scrive anche delle affinità di questa forma di montaggio con il collage e il fotomontaggio delle avanguardie degli anni 20 (surrealismo, dadaismo, fotografia sovietica) e del carattere d'archiviazione di queste combinazioni fotografiche. Cfr. *Ivi*, pp. 127 sgg.

⁸⁰ Vi è anche la perdita di una nazione. Cfr. *Ivi*, p. 136.

desiderio di memorizzare che si attiva particolarmente «in those moments of extreme duress in which the traditional material bonds among subjects, between subjects and objects, and between objects and their representation appear to be on the verge of displacement, if not outright disappearance»⁸¹. Quindi l'archivio di immagini come metodo per salvare o costruire la memoria e la conoscenza. Anche il critico d'arte americano Okwui Enwezor in *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art* cita i due atlanti affermando che progetti come quello di Warburg e Richter hanno preso come principi di organizzazione formale l'ordine strutturale innato nella natura della fotografia (la sua condizione di archivio) in unione con la sua apparente infinita molteplicità, capacità di serializzazione⁸². Non potendo però riconoscere una singola razionalità nella disposizione delle immagini, questi atlanti non possono essere considerati un progetto cumulativo della fotografia documentaria. In entrambi i casi i collage fotografici servono a ricostruire un contesto che si è sgretolato e soprattutto a conservarne memoria, ma è una costruzione del tutto arbitraria perché dipende dalla personale intenzione di chi organizza la raccolta di immagini, perché il criterio della loro combinazione è soggettivo.

In *An archive Impulse* (2004) Hal Foster, storico e critico dell'arte, guarda al fenomeno degli artisti-archivisti⁸³ dalle cui opere emergono nuovi ordini di associazione e di organizzazione delle immagini che pervadono la vita quotidiana. Interrogandosi sui principi strutturali che sottostanno all'uso del documento archivistico, l'intervento negli e sugli archivi si dimostra come un gesto di conoscenza alternativa o di contro-memoria. Secondo Foster vi è uno straordinario impulso archivistico nell'arte contemporanea⁸⁴. Questa forma di arte orientata all'archiviazione non si limita a delineare in modo informale dei possibili sistemi archivistici, ma li produce con la reale e concreta raccolta di

⁸¹ «In quei momenti di estrema costrizione in cui i legami materiali tradizionali tra i soggetti, tra soggetti e oggetti, e tra gli oggetti e la loro rappresentazione sembrano essere sul punto di un dislocamento, se non addirittura di una scomparsa», (Traduzione mia), *Ibidem*.

⁸² Cfr. Enwezor, O., *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, cit., p. 14.

⁸³ Egli cita in particolar modo i lavori di Thomas Hirschhorn, Sam Durant e Tacita Dean che condividono l'idea della pratica artistica come attività idiosincratica in particolari ambiti.

⁸⁴ Questa arte "archivistica" (*archival art*) era già presente nel periodo precedente alla guerra (con carattere più tecnico e politico, secondo Foster è il caso di Rodchenko e Hearthfield) e in quello postbellico (con l'appropriazione e la serializzazione di immagini divenute idiomi). Nella contemporaneità questa arte si caratterizza per l'utilizzo del web come immenso archivio da cui recuperare gli elementi più vari. Cfr. Foster, H., *An Archival Impulse*, in "October", Vol. 110 (Autumn, 2004), p. 3.

oggetti secondo una logica e un'architettura che rimanda alla pratica tipica di accumulazione archivistica. Intensa in questo modo, la pratica artistica suggerisce un metodo alternativo di ordinamento degli oggetti rispetto a quello formale e riconosciuto ufficialmente. Gli archivi dell'arte contemporanea «make historical information often lost or displaced, physically present»⁸⁵. Attraverso l'elaborazione del materiale ritrovato, cioè già prodotto (un oggetto, un testo, un'immagine) e infatti Foster li definisce archivi di post-produzione, gli artisti-archivisti riportano alla ribalta qualcosa che era stato perso. Si attinge a materiale già esistente, pubblico o privato, per creare nuovi archivi pubblici. Le fonti a cui questi artisti ricorrono nel creare nuovi archivi possono essere anche fonti familiari e personali. È vero che la rete internet è una delle fonti più utilizzate dall'arte moderna del readymade, ma secondo Foster l'archivio che si realizza non è da considerarsi una specie di database perché non vi è nulla di virtuale, è piuttosto qualcosa di tattile e infungibile⁸⁶. Allo stesso tempo l'archivio "artistico" è diverso dal museo e ne costituisce un tipo di ordinamento alternativo perché gli oggetti sono organizzati all'interno di un contesto nuovo che non è quello della tradizione formale del museo, gli oggetti sono caratterizzati da una serie di collegamenti e combinazioni anche con testi o materiale di diverso tipo e sono completamente disponibili all'interpretazione del pubblico. La distinzione tra *archival art* e museo è la distinzione tra artista-archivista e artista-curatore.

Foster riprende la questione dell'uso dell'archivio nell'arte moderna e dell'archivio in relazione al museo in altri due saggi, *The Archive without Museums* (1996) e *Archives of Modern Art* (2002). L'archivio senza museo è l'archivio digitale che si genera attraverso l'uso di tecniche dell'informazione che hanno dato vita a un sistema comunicativo fatto di immagini-testo⁸⁷. Secondo Foster questo processo ha causato il passaggio dalla storia dell'arte (orientata a una storia degli stili) alla cultura visuale (orientata invece alla genealogia di soggetti)⁸⁸. La prima attraverso il museo eleva l'oggetto a una dimensione artistica, la seconda attraverso l'"archivio senza museo" disintegra le differenze tra un'arte alta e un'arte bassa e crea un nuovo rapporto col suo referente

⁸⁵ «Rendendo fisicamente presenti le informazioni storiche spesso perse o sostituite», (Traduzione mia), *Ivi*, p. 4.

⁸⁶ Quindi implicano «human interpretation, not machinic reprocessing», *Ivi*, p. 5.

⁸⁷ «Techniques of information to transform a wide range of mediums into a system of image-text», Foster, H., *The Archive without Museums*, in "October", Vol. 77, (Summer, 1996), p. 97.

⁸⁸ Cfr. *Ivi*, p. 103.

dematerializzando la memoria. Nel saggio *Archives of Modern Art* Foster parte dal concetto foucaultiano di archivio come sistema che struttura le espressioni del discorso e che stabilisce ciò che può e ciò che non può essere detto in un dato spazio tempo. Egli intende tracciare il significato dell'archivio che ha caratterizzato la pratica artistica, l'arte museale e la storia dell'arte tra 1850 e 1950. Secondo Foster questi tre ambiti hanno contribuito a produrre una particolare dialettica del vedere⁸⁹ tramite le diverse modalità archivistiche di cui esse si sono servite per collezionare le opere d'arte. Foster procede attraverso dicotomie: Baudelaire vs Manet, Valéry vs Proust, Panofsky vs Benjamin. Queste opposizioni si delineano intorno alla funzione mnemonica del museo e alla sua relazione con l'arte: il museo può *reificare* gli oggetti d'arte che mette insieme (Benjamin, Proust, Baudelaire) oppure *rianimarli* (Manet, Valéry, Panofsky). Nel primo caso l'arte è totalità, nel secondo è frammentarietà.

Nell'ultimo decennio vi è stata una straordinaria ripresa del concetto di archivio nei lavori di molti artisti e fotografi. Il libro *Performing the archive: The transformation of the archive in Contemporary art from repository of documents to art medium* della critica e storica di arte contemporanea Simone Osthoff raccoglie alcune di queste esperienze. La nozione di archivio ha subito un passaggio dall'idea di deposito di documenti a strumento dinamico di produzione. Il concetto tradizionale è stravolto con l'assunzione di un nuovo ruolo, quello di *artwork*: in quanto tale l'archivio non è qualcosa di statico, ma qualcosa che genera, che scrive la storia dell'arte contemporanea mediando tra memoria e iscrizione. Gli archivi degli artisti citati nel testo⁹⁰ non sono semplici insiemi di oggetti prodotti o collezionati che possono essere consultati in futuro in modo isolato e asettico, ma al contrario l'archivio si inserisce in una dimensione più interattiva in cui l'archivio preserva ma allo stesso tempo produce. L'archivio è performativo, è messo in scena. D'altra parte, l'artista come archivista risolve il divario tra arte e sua documentazione, finzione e fatto, fino a far confondere i due ruoli. Osthoff conclude il suo discorso affermando che l'uomo è spinto dal desiderio di conservare in archivio qualsiasi cosa; è un desiderio irrealizzabile perché non è possibile documentare ogni cosa né si ha tutto il tempo del mondo

⁸⁹ Cfr. Foster, H., *Archives of Modern Art*, in "October", Vol. 99 (Winter, 2002), pp. 81-95.

⁹⁰ Artisti brasiliani e teorici dell'arte: Eduardo Kac, Paulo Bruscky, Villem Flusser, Lygia Clark e Hélio Oiticica.

per farlo. «The more we document, the more information we produce, the less time we have to analyze it [...]. And despite the growing access to recording devices and widespread information technology, we still cannot re-live or store experience»⁹¹.

In *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art* Enwezor mette insieme una serie di artisti – tra cui Christian Boltanski e Andy Warhol – che hanno riconsiderato il concetto di archivio in relazione alla fotografia. Alla ricerca di un nuovo tipo di razionalità, in campo artistico l'archivio si pone allo stesso tempo come forma e mezzo utilizzato per ripensare eventi del passato e le fotografie che esso raccoglie diventano documenti oggettivi che formano la coscienza sociale e funzionano come strumenti del potere. L'archivio diventa un antidoto all'amnesia e consente di ricordare all'interno di una società i cui codici di comunicazione sono instabili. Gli artisti sono attori della memoria e agiscono sull'archivio che si presenta come ciò che concerne il passato⁹², luogo delle origini perdute. In esso risiede l'atto del ricordare e della rigenerazione, una sutura tra passato e presente, evento e immagine, documento e monumento. A partire dalla definizione di Foucault, che Enwezor considera la più adatta a comprendere la complessità della nozione di archivio, il critico d'arte si associa a quanti ritengono che oppositamente all'idea dell'archivio come luogo dagli scaffali ammuffiti, cassette cariche di vecchi documenti, deposito inerme di artefatti storici, esso sia invece un sistema discorsivo attivo. Questa caratteristica dell'archivio si associa a due aspetti del mezzo fotografico. Nella fotografia sembrano convivere contemporaneamente due tendenze: collettivizzazione e unicità. Il principio di collettivizzazione, spiega Enwezor, è sin dal suo esordio parte integrante dell'attività fotografica ed è ciò che si ritrova alla base degli archivi come tendenza a raccogliere, serializzare e conservare. Nel principio di unicità della fotografia, invece, sta il motivo per cui la fotografia è considerata un oggetto d'archivio. La sua capacità di iscrizione meccanica e il legame diretto col referente fanno della foto il sostituto analogo del reale, dell'accaduto, non una sua semplice registrazione (*record*). «Photography is simultaneously the

⁹¹ «Più documentiamo, più produciamo informazioni, meno tempo abbiamo per analizzarle [...]. E nonostante il crescente accesso ai dispositivi di registrazione e la diffusa tecnologia dell'informazione, ancora non possiamo ri-vivere o conservare esperienza», (Traduzione mia), Osthoff, S., *Performing the archive: The transformation of the archive in Contemporary art from repository of documents to art medium*, Atropos, New York 2009, p. 177.

⁹²Cfr. Enwezor, O., *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, cit., p. 7.

documentary evidence and the archival record of such transactions. Because the camera is literally an archiving machine, every photograph, every film is *a priori* an archival object»⁹³. È proprio la riproduzione meccanica, la possibilità di ripetere infinitamente e di duplicare, che ha dato luogo a processi di accumulazione e quindi all'archivio⁹⁴. Dietro l'intenzione di scattare una fotografia vi è sempre il l'aspirazione a produrre un archivio; la fotografia si presenta come possibile sostituto all'esperienza.

Sven Spieker, studioso di arte contemporanea e di *visual studies*, concentra la propria attenzione sul modo in cui l'archivio tradizionale, quello dal carattere burocratico, ha influenzato la pratica artistica del ventesimo secolo. In particolare, discute dell'archivio del diciannovesimo secolo che ritiene assuma la duplice forma di fonte per il lavoro degli storici e contenitore della contingenza del reale. Ciò che l'archivio registra e conserva non è l'esperienza in sé ma piuttosto la sua assenza, ovvero l'archivio raccoglie qualcosa che non si è posseduto in un primo momento. Ogni record, che è un documento ancora attivo, è destinato all'archivio nel momento stesso in cui è prodotto. L'archivio che contiene fotografie è un archivio di frammenti perché ogni foto non è che traccia frammentaria di una parte degli oggetti e ogni foto è uno scatto individuale⁹⁵.

Al di là del fatto che l'archivio sia o meno un filo diretto col passato, che preservi o meno l'autenticità degli oggetti che contiene, la maggior parte delle prospettive descritte presentano l'archivio come sistema aperto, interpretabile, dinamico, recettivo. L'archivio non perde il suo valore di classificazione e regolazione che, senza essere nulla di impositivo, diventa uno strumento necessario per la sopravvivenza e la trasmissione di una memoria collettiva o privata e per la messa in ordine di elementi la cui sovrapproduzione risulta essere fuorviante nel proliferare di immagini della società odierna. L'archivio si stacca da una dimensione burocratica e amministrativa, è inserito in una dimensione più culturale e intellettuale diventando strumento privilegiato di teorici e artisti

⁹³ «La fotografia è allo stesso tempo la prova documentale e il record archivistico di tali operazioni. Poiché la macchina fotografica è letteralmente una macchina d'archiviazione, ogni fotografia, ogni pellicola è a priori un oggetto archivistico», (Traduzione mia). *Ivi*, p. 12.

⁹⁴ «The character of this archive is captured by W. J. T. Mitchell's notion of "the surplus value of images", in which the photograph also enters the world of the commodity. The traffic in the photographic archive rests on the assumption of the surplus value that an image can generate», *Ibidem*.

⁹⁵ Spieker, S., *The Big Archive. Art from Bureaucracy*, cit., pp. 26-27.

nell'espressione di particolari significati. Quando l'archivio incontra la fotografia il ventaglio di possibilità espressive si amplia. La fotografia trova in archivio il proprio posto che non è però fisso, stabilito ma continuamente in gioco. Ciò non vuol dire che la sua tutela è a rischio, ma al contrario essa si mantiene viva e il suo significato è costantemente in attesa di essere scoperto.

1.3 L'archivio e la sua definizione comparativa: distinzioni terminologiche tra finti sinonimi

È da credere che la confusione comune fra archivio e biblioteca nasca soprattutto a causa della reale somiglianza nella forma esterna (immense sfilate di scaffali colmi di volumi e di carte) e dall'analogia della funzione scientifica cui l'uno e l'altra adempiono, favorita forse anche dal fatto che, purtroppo, occorre talvolta andare in biblioteca per trovare il completamento di qualche serie d'archivio imperfetta.

GIORGIO CENCETTI

Nel linguaggio comune, e molto spesso anche in quello specialistico, esiste una cerchia di parole utilizzate in forma di sinonimi, accostate allo stesso significato per errore, facilità o inconsapevolezza. Per indagare al meglio l'utilizzo del termine archivio, è bene approfondire tale sinonimia mostrando la specificità e la differenza di alcuni termini: archivio, collezione, raccolta, fondo, catalogo, inventario, fototeca, iconoteca.

Le questioni relative all'etimologia del termine archivio sono piuttosto note. Secondo un'opinione ormai condivisa, archivio ha origine dalla parola greca *ἀρχεῖον* (*archeion*), un sostantivo che indicava il palazzo del magistrato e quindi la sede in cui venivano conservati gli atti emanati, ma anche l'insieme di documenti prodotti e da lui conservati e interpretati secondo la legge. Il luogo fisico in cui gli atti erano conservati era definito *χαρτο-φυλάκιον*, mentre chi si occupava di questo luogo (una sorta di bibliotecario e archivista allo stesso tempo) era definito *χαρτοφύλαξ*⁹⁶. Dal termine greco deriva quello latino *arcivum*, *archivum*, *archivium* che indica in modo più preciso la stanza, quindi il contenitore.

⁹⁶ I termini greci sono stati presi in Casanova, E., *Archivistica*, cit..

Ma, presso i Romani non fu quello il solo appellativo, sotto il quale fosse conosciuto quell'istituto. Esso fu ancora detto: *grapharium*, *cartothesium*, *chartaceum*, *chartarium publicum*, *sacrarium*, *sanctuarium*, *scrinium*, *tablinum*, *tabularium*, ec. Tertulliano e altri, però, preferiscono chiamarlo *archivum*; e noi e gli spagnoli e i tedeschi lo chiamiamo rispettivamente *archivio* e *archivo*, *archiv*, al singolare; i francesi, *archives* al plurale collettivo che ricorda la riunione delle minute ufficiali già accennate⁹⁷.

Anche la parola inglese *archive* ha la stessa derivazione greca e latina. Nella teoria archivistica di lingua inglese però il termine *archive* vive parallelamente a quello di *record*. Si è già detto che sono record le informazioni generate da organizzazioni o individui nel corso delle loro attività correnti, mentre gli archivi sono i record che hanno perso la loro utilità e sono conservati permanentemente per il particolare valore storico e informativo. Il termine record, la cui derivazione risale al francese *recorder* e al latino *recordari*, ha un corrispettivo preciso in lingua italiana che è registrazione, ma archivisticamente coinciderebbe con quanto è definito come documento.

Il significato della parola archivio ha subito lievi modifiche nel corso del tempo sino ad approdare al moderno utilizzo di cui si è discusso nel primo paragrafo di questo capitolo. Per la sua funzione di custodia spesso l'archivio è considerato un deposito o una sorta di magazzino, in realtà l'archivio non è né l'una né l'altra cosa. Non è un semplice magazzino perché non è un insieme indistinto e disordinato di elementi, un'accumulazione confusa e temporanea; non è un deposito che al contrario fa pensare a un luogo in cui gli oggetti sono fermi in attesa di essere utilizzati, quindi nascosti ma sempre a portata di mano. In archivistica il deposito è anche «

l'atto mediante il quale gli enti pubblici trasferiscono, dove non vogliono o non possano provvedere direttamente alla conservazione del proprio archivio storico, la documentazione all'Archivio di Stato competente. L'ente resta proprietario dell'archivio e può rientrarne in possesso. Anche i privati possono depositare le loro carte presso gli Archivi di Stato o altre istituzioni⁹⁸.

⁹⁷ *Ivi*, pp. 11-12.

⁹⁸ Voce "Deposito", sezione "Glossario", Direzione Generale per gli Archivi, <http://www.archivi.beniculturali.it/index.php/abc-degli-archivi/glossario>.

Il deposito è sia il locale destinato alla conservazione semipermanente, sia un'azione di consegna del materiale all'archivio di un'istituzione per un periodo anche temporaneo, una consegna che può essere sempre revocata perché chi ha ceduto il materiale ne rimane comunque proprietario⁹⁹.

Il termine collezione deriva dal sostantivo latino *collectio -onis* che deriva a sua volta dal verbo *colligere* (composto da *con* e *cogliere*) il cui significato è raccogliere¹⁰⁰. La collezione è una «raccolta ordinata di oggetti della stessa specie, che abbiano valore o per loro prestigio intrinseco o per loro interesse storico o artistico o scientifico o semplicemente per curiosità»¹⁰¹. Si tratta di un insieme di elementi raggruppati e ordinati non sempre in base a dei criteri scientifici e rigorosi come quelli che invece stanno alla base dell'archivio, ma spesso legati all'interesse del tutto personale di chi ha creato la collezione. La collezione è di solito un insieme di materiale eterogeneo aggregato anche a posteriori sulla base di una caratteristica che unifica gli oggetti, ad esempio il fatto di essere preziosi, ricercati, originali o perché relativi ad uno stesso evento o personaggio. Per la precisione, in ambito d'archiviazione le collezioni sono

accumulated groups of objects or materials having a focal characteristic and that have been brought together by an individual or organization. Examples include a selected set of art works in a museum or archive, or separate literary works that do not form a treatise or monograph on a subject but have been combined and issued together as a whole¹⁰².

La collezione può essere creata da un archivist nullo stesso archivio attraverso la selezione di documenti accomunati da qualcosa o di materia affine. Di solito la collezione porta il nome di chi l'ha realizzata. Negli archivi fotografici è collezione un

⁹⁹ Cfr. Voce "Deposito" in *Glossario*, in Berselli, S., Gasparini, L., *L'archivio fotografico. Manuale per la conservazione e la gestione della fotografia antica e moderna*, Zanichelli, Bologna 2000, p. 212.

¹⁰⁰ Dizionario Enciclopedico, *La Piccola Treccani* – Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Volume III (CICC-DREN), Marchesi Grafiche Editoriali, Roma 1995, p. 170.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² «Gruppi accumulati di oggetti o materiali che hanno una caratteristica precisa e che sono stati riuniti da un individuo o un'organizzazione. Gli esempi includono un insieme selezionato di opere d'arte in un museo o in un archivio, o opere letterarie distinte che non formano un trattato o monografia su un argomento, ma sono state combinate e pubblicate insieme come un tutto unico», (Traduzione mia), Voce "Collections" in *Art & Architecture Thesaurus® Online*, <http://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=collection&logic=AND¬e=&page=1&subjectid=300025976>.

sottoinsieme di una serie definito da un titolo proprio e costituito da documenti tra di loro strettamente omogenei per particolari specificazioni tematiche o tipologiche. In senso archivistico o museografico: collezione creata a posteriori dall'autore della foto, dal collezionista o da una precedente archiviazione accorpendo materiali di diversa provenienza. In tal caso l'indicazione di collezione è accolta solamente se supportata da elementi quali timbri, firme, documenti archivistici o altre fonti che ne attestino l'intenzionalità e la definiscano come collezione dal momento dell'ingresso nell'istituzione culturale che la conserva¹⁰³.

Un archivio fotografico, cosa molto comune in Regno Unito, può al suo interno contenere e dividersi in diverse collezioni che costituiscono delle sottosezioni dell'archivio stesso.

La distinzione tra archivio e collezione esiste su due livelli. Un livello più generale in cui l'archivio si distingue dalla collezione per via di una diversa finalità. La collezione, che è un raggruppamento di oggetti costruito e organizzato secondo l'uso strettamente personale e privato del collezionista, sembra non avere finalità di utilizzo o esposizione pubblica, la raccolta degli oggetti deriva tutta da un piacere personale che si mantiene privato nel tempo. Nell'archivio vi è invece la necessaria apertura all'utenza che si riflette nella volontà di far rivivere i contenuti attraverso la trasmissione, lo studio, la ricerca. Il secondo livello di differenza è più legato a un aspetto tecnico e archivistico in cui, come già detto, la collezione è una parte, una sottocategoria, dell'archivio che è invece il sistema-madre. Nella teoria archivistica inglese la distinzione tra *archive* e *collection* – anche l'etimologia di *collection* è di derivazione latina, e il verbo *to collect* significa proprio raccogliere, radunare, mettere insieme – è considerata anche sotto un altro aspetto e dipende dal significato associato alla nozione di *archive* di cui si è già parlato. Per cui, secondo la teoria inglese la collezione è un insieme eterogeneo di oggetti d'archivio raggruppati sotto un tema comune come lo stesso soggetto fotografico, lo stesso genere o altro. Mentre è archivio un insieme di oggetti che fanno capo allo stesso soggetto produttore, sia esso una persona o un'istituzione. In base a questa logica distintiva, in Regno Unito è possibile che un archivio, inteso come istituzione responsabile dell'archiviazione (*Archives*), possa contenere al suo interno sia collezioni che archivi. Ne è un esempio il Victoria and Albert Museum di Londra. Nel museo è presente una vasta

¹⁰³ Benassati, G., voce "Collezione" in *Glossario*, in Id., *La fotografia. Manuale di catalogazione*, Grafis Edizioni, Bologna 1990, p. 77.

collezione fotografica, definita collezione proprio perché non è l'unica sezione presente nel museo (sono conservati oggetti diversissimi come stampe, gioielli, ceramiche, libri, strumenti musicali e altro) e perché costituita da materiale miscelaneo. Questa collezione fotografica comprende al suo interno da altre collezioni. Oppure, come si vedrà per il Lambeth Archives possono essere compresenti archivi di un unico soggetto produttore e collezioni di materiale eterogeneo e ancora per l'archivio fotografico Fratelli Alinari.

Elio Lodolini afferma che la costituzione a posteriori rende la collezione un sinonimo di raccolta. Il termine raccolta deriva dal verbo raccogliere che è composto da *ra* e *cogliere*. La definizione enciclopedica afferma come suo significato un «insieme di oggetti omogenei radunati con una certa cura e funzionalità [...] più fam. di *collezione*, che talora implica anche un senso di maggiore compiutezza e sistematicità»¹⁰⁴. Se risulta più affine alla collezione, la raccolta è invece considerata esatto opposto¹⁰⁵ dell'archivio perché manca di sistematizzazione e formazione spontanea. Collezione e raccolta sono formate successivamente dalla volontà di chi la possiede (collezionista o raccoglitore) e ne decide il contenuto, ma la collezione sembra avere un maggiore grado di organizzazione. Nello specifico dell'archiviazione fotografica la raccolta è un «insieme di documenti fotografici accomunati da una stessa provenienza e/o collocazione. Può comprendere, ma non necessariamente, serie e collezioni archivistiche di foto»¹⁰⁶. Quindi la raccolta sembra essere qualcosa di più generale e ampio della collezione, anzi può contenerla.

Fondo è una parola polisemica in lingua italiana e il suo significato dipende dagli altri termini cui è associato o dal contesto in cui si utilizza. Fondo deriva dal latino *fūndus* e indica «la parte inferiore di una cosa [oppure ...] la parte più

¹⁰⁴ Dizionario Enciclopedico, "La Piccola Treccani" – Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Volume IX (PERIT-REAY), Marchesi Grafiche Editoriali, Roma 1995, p. 912.

¹⁰⁵ «Assolutamente diversa dall'archivio - anzi, antitetica rispetto ad esso - è la "raccolta", la "collezione", formata per volontà del raccoglitore o collezionista. Nulla in comune può esistere fra l'archivio e la raccolta o collezione, sia essa di libri (biblioteca), di quadri (pinacoteca) od anche di singoli documenti, pur se questi ultimi – a differenza dei "manoscritti" – sono stati posti in essere nello svolgimento di un'attività pratica, giuridica, amministrativa», Lodolini, E., *Archivistica. Principi e problemi*, cit., p. 14.

¹⁰⁶ Benassati, G., voce "Raccolta" in *Glossario*, in Id., *La fotografia. Manuale di catalogazione*, cit., p. 79.

interna»¹⁰⁷. In archivistica, il fondo è un accumulo di documenti non organizzato in base a delle distinzioni, è un tutto organico; per questa sua caratteristica di organicità il fondo può coincidere con l'archivio¹⁰⁸, oppure il fondo è una parte dell'archivio inteso come insieme di documenti derivati da vari soggetti produttori o da un altro archivio che è stato smembrato. È un fondo anche un gruppo di oggetti d'archivio riuniti per una qualche precisa finalità, provenienti da un lascito o da una donazione e recante il nome dell'autore o di chi li ha donati. Lo stesso significato vale per il fondo fotografico.

La parola catalogo deriva dal latino *catalōgus* e significa *elenco, lista*. La derivazione originale è dal greco *καταλέγω* (*katalogos*) che vuol dire *enumerare*¹⁰⁹. La stessa etimologia ha il termine inglese *catalogue*. Il catalogo è una lista ordinata di oggetti che contiene tutte le informazioni necessarie a rintracciarli e individuarli all'interno del loro ambiente di conservazione, ma è utile anche a ricostruirne il contesto di produzione e diffusione. I cataloghi sono «elenchi ordinati (per autore, soggetto, tecnica fotografica ecc.) relativi ai materiali conservati in quell'archivio descritti e organizzati sulla base di norme o standard e organizzati secondo schemi e procedure specifiche. I cataloghi possono essere cartacei (a schede) o online»¹¹⁰. La storia dei cataloghi procede di pari passo alla storia delle biblioteche¹¹¹ e al loro lavoro di standardizzazione dei metodi di ricerca bibliografica e di ordinamento dei volumi. Queste norme biblioteconomiche sono ancora oggi modello e guida per l'archiviazione di quegli oggetti d'archivi che non sono documenti scritti, compresa la fotografia.

Catalogo è spesso confuso con inventario termine che risale al latino *inventarium* che deriva dal participio passato *inventus* del verbo *invenire*, cioè *trovare*¹¹² ed indica un registro o un elenco tramite cui è possibile trovare ciò che

¹⁰⁷ Dizionario Enciclopedico, "La Piccola Treccani" – Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Volume II (BART-CICA), Marchesi Grafiche Editoriali, Roma 1995, pp. 783-784.

¹⁰⁸ Si veda la definizione del glossario ministeriale, <http://www.archivi.beniculturali.it/index.php/abc-degli-archivi/glossario>.

¹⁰⁹ Dizionario Enciclopedico, "La Piccola Treccani" – Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Volume II (BART-CICA), cit., p. 815.

¹¹⁰ Berselli, S., Gasparini, L., Voce "Catalogo" in *Glossario*, in Id., *L'archivio fotografico. Manuale per la conservazione e la gestione della fotografia antica e moderna*, cit., p. 212.

¹¹¹ Dizionario Enciclopedico, "La Piccola Treccani" – Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Volume II (BART-CICA), cit., p. 815.

¹¹² Dizionario Enciclopedico, "La Piccola Treccani" – Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Volume VI (INTERF-MAE), Marchesi Grafiche Editoriali, Roma 1995, p. 44.

è custodito in un luogo. In generale corrisponde all'enumerazione e alla descrizione di oggetti, beni o documenti presenti in un luogo in un certo momento¹¹³. In archivistica l'inventario è uno strumento di corredo, quindi una delle prime fasi di archiviazione. E infatti è redatto nella fase di organizzazione e messa in ordine del materiale allo scopo di annotare informazioni sintetiche sul contenuto di un archivio o di una sua parte. È più di un semplice indice perché dà una descrizione delle unità di cui l'archivio si compone e può contenere dettagli anche sul produttore della documentazione¹¹⁴. Gli inventari sono molto utili perché «rappresentano per iscritto ciò che non si vede, e cioè gerarchie, sequenze, materialità dei vari complessi documentari, legami e relazioni tra le varie parti che li compongono e tra le diverse unità archivistiche»¹¹⁵. La compilazione dell'inventario è del tutto personale a seconda del tipo di percorso che si intende seguire e della modalità di organizzazione degli oggetti. Talvolta la conoscenza che l'archivista ha dell'archivio può essere più utile e dettagliata dell'inventario. È un errore confondere l'inventario con il catalogo perché sono due forme distinte di descrizione del contenuto dell'archivio. La descrizione che si trova in un catalogo è di tipo analitico, più completa e dettagliata sui singoli oggetti delle varie sezioni dell'archivio e non solo sulla collocazione degli oggetti. L'inventario invece serve soprattutto a tracciare uno scheletro dell'archivio e a dare informazioni sulla sua consistenza.

Infine, rimangono da valutare altri due termini che, come la nozione di archivio, fanno riferimento a una struttura fisica oltre che a un sistema di raccolta. Si tratta di fototeca e iconoteca, termini che non indicano un qualsiasi luogo di raccolta di oggetti, ma precisamente di immagini. Entrambe contengono il suffisso *teca* che deriva dal latino *theca* e dal greco *θήκη* e indica un *rispostiglio* o *deposito*¹¹⁶. La definizione generica di teca è quella di “astuccio, custodia per riporvi oggetti rari o preziosi”. Fototeca, nome composto da *foto* e *teca*, è uno dei termini più usati come sinonimo di archivio fotografico. La sua definizione è: «archivio fotografico, cioè raccolta sistematica e catalogata di fotografie (di solito relative a determinati soggetti o utilizzate a determinati scopi); anche il mobile

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ Cfr. Bertini, M. B., *Che cos'è un archivio*, cit., pp. 57-58.

¹¹⁵ Zanni Rosiello, I., *Andare in archivio*, cit., p. 144.

¹¹⁶ Dizionario Enciclopedico, “La Piccola Treccani” – Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Volume XI (SER-TERMOD), Marchesi Grafiche Editoriali, Roma 1995, p. 1005.

che le contiene, o la sede in cui è ordinata»¹¹⁷. Iconoteca invece è una «raccolta di riproduzioni di opere d'arte figurativa»¹¹⁸. Al di là delle implicazioni che può generare il significato della parola icona, quello che si intende evidenziare è che l'iconoteca come struttura la cui finalità non è quella di conservare l'immagine ma il suo contenuto, non può essere considerata sinonimo di archivio fotografico né di fototeca. Poiché l'iconoteca è un insieme di riproduzioni, la fotografia al suo interno non ha nessuna autonomia come oggetto da essere preservato, ma è solo supporto, mezzo per preservare altro. Il termine iconoteca (*iconographic archives* in inglese) si addice bene alla collezione di immagini custodite presso il Warburg Institute dove si trova una sezione denominata *photo collection* che però non ha lo scopo di preservare la fotografia. L'archivio iconografico del Warburg Institute si presenta suddiviso per soggetti, argomenti, ad esempio vita sociale, dei e miti, letteratura, storia, religione e altro ancora. I cassette che contengono le riproduzioni fotografiche sono etichettati con il nome delle varie categorie iconografiche e sono direttamente accessibili all'utente che può sfogliare e consultare liberamente il loro contenuto. La collezione warburghiana è distante dall'essere un vero e proprio ambiente archivistico: non solo non vi è alcuna attenzione nei riguardi della fotografia, non è rispettata alcuna norma di conservazione ed è assente un sistema di catalogazione, ma l'organizzazione delle immagini è realizzata sulla base del soggetto (che è l'opera d'arte e il suo autore) e non per l'oggetto fotografico.

È interessante notare come mentre nella lingua italiana si genera confusione tra tutti questi termini perché oltre a essere usati come sinonimi spesso è anche difficile riconoscere tra di essi una gerarchia, in lingua inglese il problema non sussiste. Record e archivio hanno le proprie circoscritte sfere d'azione e la collezione si presenta già come sottocategoria di entrambi; la raccolta è la collezione e non esiste un termine a parte per designarla, il termine fondo non è adoperato così comunemente come negli archivi italiani. L'unico utilizzo che non è ancora molto chiaro è invece la diversa nomenclatura di volta in volta attribuita all'archivio fotografico – *photo library*, *photo archive*, *pictures archive* e *photo*

¹¹⁷ Dizionario Enciclopedico, "La Piccola Treccani" – Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Volume IV (DREP-GAMB), Marchesi Grafiche Editoriali, Roma 1995, p. 866.

¹¹⁸ Dizionario Enciclopedico, "La Piccola Treccani" – Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Volume V (GAME-INTERE), Marchesi Grafiche Editoriali, Roma 1995, p. 724.

collection – che in Regno Unito raramente è un'entità autonoma e quasi sempre invece dipende da archivi o istituzioni più ampie.

Si è visto come le distinzioni indicate non si realizzino solo su un piano terminologico ma anche nella pratica. Più volte nei manuali archivistici si afferma che un archivio è diverso da una raccolta, una collezione o persino un ambiente semi-archivistico come il museo perché sono fatte assumere all'archivio alcune caratteristiche fondamentali che si ritengono non sia presenti nelle altre entità citate. L'archivio non si costituisce mai a posteriori, ma è il prodotto naturale e conseguente dell'attività di un soggetto che lo organizza e continua nel tempo ad alimentarlo. Collezioni, raccolte e simili sono antitesi dell'archivio perché masse indistinte di elementi provenienti da diverse parti (non vi è un soggetto produttore a capo della biblioteca né uno a capo del museo), perché prive del fondamentale vincolo archivistico che determina l'unitarietà dell'archivio. Altro punto di distacco è il valore del contenuto. Donato Tamblé mette in risalto la funzione amministrativa dell'archivio che è «un complesso organico di atti, un insieme di scritture burocratiche non una raccolta o collezione realizzata successivamente per scopi culturali (come la biblioteca di libri; la pinacoteca di quadri; il museo di oggetti e manufatti; la cineteca film; ecc.)»¹¹⁹. Casanova ribadisce che questo carattere culturale si enfatizza negli archivi solo in una fase finale della loro esistenza quando comunque si mantiene in prima linea la finalità giuridica, politica e sociale¹²⁰. Il contenuto di una biblioteca è costituito da documenti pubblicati e diffusi su larga scala, quindi circolano al mondo contemporaneamente più copie¹²¹, mentre un documento d'archivio è qualcosa che è possibile trovare solo in archivio, anzi l'archivio è l'unico ambiente in cui esso può sopravvivere attraverso l'impiego di metodologie gestionali legate a una dimensione scientifica più che ermeneutica. Esistono poi situazioni particolari in cui diverse tipologie di accumulazione si intrecciano o in cui una include l'altra: si pensi alla biblioteca

¹¹⁹ Tamblé, D., *Cos'è un archivio* nella sezione "L'archivio si presenta" sul sito web dell'Archivio di Stato di Potenza, <http://www.archiviodistatopotenza.beniculturali.it/che-cos%E2%80%99%C3%A8-un-archivio>.

¹²⁰ Cfr. Casanova, E., *Archivistica*, cit., p. 21.

¹²¹ «Document is often used interchangeably with 'publication', although this use has the sense of many identical copies in distribution. This use is common in state and federal depository libraries that collect government documents», Voce "Document" in "Glossary", Society of American Archivists, <http://www2.archivists.org/glossary/terms/d/document>.

che contiene un archivio, all'archivio che contiene una biblioteca, al museo che contiene un archivio, all'archivio che contiene una sezione museale e così via.

L'utilizzo, l'applicazione e il significato dei termini protagonisti di questa distinzione non sono immuni da riflessioni teoriche intorno alle nozioni di archivio e collezione e intorno agli atteggiamenti di archiviazione e collezionismo. Queste interpretazioni hanno contribuito a determinare un certo percorso storico e sociale delle forme di archiviazione, quindi collezione e archivio e tra di essi, quasi a metà strada, anche il museo. A tal proposito si è scelto di citare il collezionista Fuchs descritto da Benjamin in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* perché straordinariamente racchiude in sé tutte e tre le forme. L'attività incessante e quasi ossessiva che spinge Fuchs alla ricerca di oggetti emarginati e sottovalutati dalla tradizione estetica si caratterizza per il desiderio di garantire una storia alla cultura non tramite l'isolamento dell'opera, ma nel rapportarla tanto al suo passato quanto al presente in cui è proiettata. L'elemento passionale, quella smania tipica del collezionista di possedere oggetti originali per il proprio godimento, mostra già qualcosa dell'archivio moderno perché mira alla preservazione del contesto originale, ma mostra anche qualcosa del museo¹²² per l'importanza riservata al valore espositivo degli oggetti collezionati. Vi è nel collezionismo di Fuchs già un tentativo di costruire un sistema in cui far rivivere l'oggetto, in cui l'oggetto diventa quell'entità che Pomian definisce *semioforo*¹²³, ovvero ha perso la sua utilità ma ha acquisito un significato nuovo. Ma mentre per Pomian i semiofori vanno solo guardati, per Fuchs non esiste contemplazione ma costruzione dialettica¹²⁴ del significato. La collezione di Fuchs ricorda in qualche modo l'archivio fotografico di cui parla Sekula che purifica e allo stesso tempo mette in palio il significato delle fotografie, ma anche l'invito degli artisti-archivisti di cui si discuterà nel capitolo successivo rivolto all'utente/spettatore a intervenire con la propria interpretazione.

¹²² In realtà Fuchs costruisce la propria collezione in opposizione alla logica di accumulazione museale che risponderebbe solo alle grandi firme e ai grandi nomi. Questa selezione del museo restituisce solo una ricostruzione parziale della storia della cultura. Cfr. Benjamin, W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, tr. it., Einaudi, Torino 2000, p. 112.

¹²³ Si veda Pomian, K., *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, tr. it., Il Saggiatore, Milano 1989.

¹²⁴ Cfr. Benjamin, W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., nota 3, p. 116.

Anche alla distinzione tra *record* e *archive*, che sembrerebbe così tecnica e radicata esclusivamente nell'ambito archivistico, si può ricondurre la dicotomia tra due posizioni filosofiche moderne. La nozione di *archive* sembra più simile all'archivio derridiano, mentre la nozione di *record* rimanda più palesemente all'ontologia sociale teorizzata da Maurizio Ferraris. Derrida pensa l'archivio come un ritorno a ciò che è originario; questa origine si intende come qualcosa di primitivo, primigenio, qualcosa dunque che rimanda al passato. Quando si parla di archivio storico inevitabilmente si parla di un sistema che preserva oggetti originari, antichi, passati. Nell'archivio storico gli oggetti sono conservati per questa caratteristica di originarietà, per la loro "morte", e non per il loro valore corrente. L'archiviazione preserva il momento originario, auratico, che ha dato luogo all'oggetto e allo stesso tempo attraverso questa forma di conservazione lo fa rivivere. La teoria di Ferraris basata sulla primarietà della registrazione rispecchia invece la produzione di documenti dell'amministrazione pubblica. Proprio i documenti istituzionali, quindi i *record*, sono per Ferraris il vertice di una struttura gerarchica di oggetti sociali. La società non è basata sulla comunicazione ma sulla registrazione; questa si realizza in una vera e propria operazione di classificazione del mondo la cui forma privilegiata è il catalogo all'interno del quale gli oggetti esperiti diventano esemplari. Gli oggetti sociali sono alcuni di questi esemplari; essi si distinguono da altri tipi di oggetti (naturali e ideali) perché dipendono dal riconoscimento dei soggetti e sono determinati dalla iscrizione di atti sociali su un qualsiasi tipo di supporto. Ferraris propone una teoria ontologia degli oggetti sociali che è poi una teoria dei documenti intesi come oggetti sociali dal valore pratico e giuridico. Aggiunge Ferraris che non tutti gli oggetti sociali sono documenti ma tutti possono diventarlo, anche la fotografia è assumibile come documento o come parte di documento¹²⁵. La teoria di Ferraris conferma la separazione di valore tra il documento amministrativo e l'opera d'arte che è quella tipologia di oggetto sociale carico di prestigio ma privo di valenza pratica o strumentale, anzi la caratteristica peculiare è proprio l'inutilità. Il *record* è la traccia sempre valida che ha un riconosciuto valore sociale, mentre l'archè conservata in archivio ha perso questo valore e insieme all'utilità ha perso anche il valore di documento burocratico.

¹²⁵ Cfr. Ferraris, M., *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Editori Laterza, Roma-Bari 2009, pp. 281- 282.

Chiarite le sinonimie, valutato il fatto che il significato dipende sia dal valore d'uso che dal contesto culturale che coinvolge i termini in questione, a questo punto è lecito domandarsi se quello che si definisce come archivio fotografico non sia quasi un ossimoro. L'uso della parola archivio in relazione alla fotografia risulta inadeguato perché l'archivio così come è noto è stato costruito intorno a un oggetto preciso, ovvero i documenti scritti di un ambito amministrativo, che nulla hanno a che vedere con la fotografia. Di conseguenza l'archivio presenta caratteristiche strutturali impensabili per i gruppi di oggetti fotografici. L'archivio fotografico è più simile agli insiemi di materiale eterogeneo creati a posteriori con scopo culturale e destinati alla conservazione permanente. Questi sistemi d'archiviazione si caratterizzano per una catalogazione ordinata che garantisce la sopravvivenza e la ricostruzione del contesto originario delle fotografie ma non la loro finalità pratica. Se utilizzare la parola archivio implica allontanarsi da tutto ciò, allora è necessario riflettere sulla possibilità di rettificarne l'uso oppure di sostituirla con una forma più adeguata.

1.4 La nozione di archivio fotografico

*The photograph reflects reality.
The archive accurately catalogues
the ensemble of reflections.
ALLAN SEKULA*

La nozione di archivio è stata delineata da due diverse prospettive: la prima, quella della disciplina archivistica, si può definire di tipo tecnico-pratico e intende sfuggire a ogni interpretazione filosofica; la seconda, quella descritta nel secondo paragrafo, stacca l'archivio dal suo ruolo pratico e ne amplia il significato e la funzione su un piano più filosofico, estetico e artistico. Queste due visioni dell'archivio sono fondamentali per vagliare la nozione principale di questa ricerca che è quella di archivio fotografico di cui si tenterà di delineare una definizione più chiara e precisa in queste pagine.

Sin dalla costituzione di una scienza archivistica italiana, l'attenzione teorica è stata riservata con priorità alla documentazione di tipo statale. L'archivio di documenti scritti resta la principale forma di archiviazione riconosciuta, mentre gli archivi fotografici sono considerati come nuove tipologie. Questa novità degli

archivi fotografici è determinata dalla più breve storia della fotografia – nata *solo* nel 1839 rispetto alla ben più antica storia dei documenti scritti – e anche dalla recente rivalutazione della foto che da semplice supporto o ausilio, ha acquisito una certa autonomia rispetto ad altri oggetti di archivio. Tuttavia, questa autonomia è ancora limitata perché di rado le foto sono destinate ad appositi sistemi di archiviazione, mentre più spesso sono parte di un archivio destinato alla conservazione di altro materiale. Ne consegue che le fotografie

possono costituire archivi di fotografi formati soltanto o prevalentemente da materiale fotografico. Oppure possono far parte di archivi di famiglie in cui, accanto a carteggi, diari, memorie di ogni genere ci sono album fotografici contenenti tracce visive di eventi che hanno segnato la vita di membri delle singole famiglie. Oppure si trovano in archivi di imprese, in cui, oltre a serie di cartacee di consigli di amministrazione, di bilanci, di pratiche riguardanti il personale dipendente e così via, c'è anche materiale fotografico prodotto in funzione propagandistica e pubblicitaria della vita delle imprese stesse o al fine di fissare momenti significativi delle attività produttivo-lavorative o connesse al tempo libero di quanti vi lavorano¹²⁶.

Eugenio Casanova all'interno del suo famoso manuale parla delle collezioni fotografiche in stretta connessione agli archivi cinematografici e grammofoni e le definisce come tipologie di archivio “diverse e speciali”. Pur riconoscendo un'importanza notevole alla nuova tendenza in affermazione all'epoca, e cioè quella di conservare comunque questi tipi di materiali, Casanova conclude il proprio discorso affermando che però «in verità, preferiamo il sistema italiano di farne cosa separata dagli archivi: poiché non hanno alcuno dei requisiti di questi istituti, non ne hanno la multipla finalità; e s'avvicinano assai meglio alle biblioteche e ai musei che non agli archivi»¹²⁷. Questa idea casanoviana non sembra poi del tutto essere scomparsa. Bertini inserisce l'archivio fotografico nella categoria delle *nuove fonti*, ovvero recenti tipologie documentarie registrate su nuovi supporti audiovisivi. Bertini riconosce che l'interesse verso questa nuova tipologia è recente seppur da sempre esistono collezioni private. «La rapida evoluzione delle tecnologie, l'obsolescenza delle macchine necessarie per leggere i diversi supporti e la difficoltà di mettere a punto standard condivisi hanno fatto

¹²⁶ Zanni Rosiello, I., *Gli archivi nella società contemporanea*, cit., p. 42.

¹²⁷ Casanova, E., *Archivistica*, cit., p. 251.

in modo che le strutture pubbliche registrino ritardi nella redazione di strumenti adatti alla nuova sfida»¹²⁸. I manuali archivistici comprendono approfondimenti su archivi come quelli ecclesiastici, quelli notarili che, sebbene distinti da quelli direttamente prodotti dallo Stato, sono comunque tipologie di archivio amministrativo, ma non approfondimenti sulle tipologie di materiale audiovisivo.

In Italia vi sono stati alcuni tentativi di guardare alla specificità della fotografia in archivio ma si sono rivelati insufficienti se si pensa che sul territorio nazionale non esiste una chiara idea delle raccolte fotografiche presenti. Inoltre, bisognerebbe prima svincolare la fotografia da quel ruolo di subordinazione ai documenti scritti. Già alla fine del diciannovesimo secolo furono fondate due importanti istituzioni, il Gabinetto Fotografico Nazionale nel 1892 e l'Archivio fotografico presso le Regie Gallerie degli Uffizi Corrado Ricci nel 1904. Solo però quando nel corso degli anni Settanta la fotografia diventa bene culturale iniziano una serie di interventi concreti sulla sua tutela e la sua catalogazione. Nel corso dei decenni passati, studi e incontri si sono intensificati per risolvere le questioni della conservazione della documentazione fotografica. La maggior parte di questi interventi proviene da centri specialistici e da quanti lavorano direttamente e concretamente nei luoghi in cui è conservato la fotografia, alcuni adottando o altri invece rigettando i rigidi parametri che riguardano i documenti scritti. Per poter stabilire una specifica metodologia di gestione dell'archivio fotografico è innanzitutto necessario tracciare una specificità di tale archivio, riconoscendone caratteristiche ed esigenze. Il primo passo utile può essere una ricostruzione della loro storia.

Secondo Italo Zannier, il primo a suggerire l'idea di archivio fotografico fu Francois Dominique Arago nel suo discorso di presentazione per l'invenzione di Daguerre. Nel 1839 Arago suggerì l'idea di utilizzare la macchina fotografica come strumento per riprodurre e copiare monumenti e luoghi¹²⁹, creare una grande raccolta di riproduzioni in poco tempo e con facilità. Dunque, gli archivi fotografici sarebbero nati subito dopo l'invenzione della fotografia da intenti di classificazione e categorizzazione del mondo. In particolare, sono due le tendenze accumulative che si possono riconoscere alla base della creazione di archivi

¹²⁸ Bertini, M. B., *Che cos'è un archivio*, cit., p. 37.

¹²⁹ Cfr. Zannier, I., *L'occhio della fotografia. Protagonisti, tecniche e stili della "invenzione meravigliosa"*, Carocci, Roma 2007, p. 319.

fotografici. Da un lato un'archiviazione programmata che ha trovato realizzazione attraverso progetti e campagne fotografiche mosse da precise finalità; in questo caso le fotografie sono state prodotte per essere inserite in archivio, sono già oggetto d'archivio. Dall'altro, invece, un tipo di accumulazione a posteriori, fondata su criteri diversi, che mette insieme materiale eterogeneo allo scopo di preservarlo; in questo caso si crea l'archivio per salvaguardare fotografie già prodotte. Anche David Bate conferma la necessità di classificazione che sarebbe alla base degli archivi fotografici scrivendo che

Con la meccanizzazione della produzione dell'immagine, polizia, medici, esercito, varie scuole di scienziati, agenzie locali e governative, tutti svilupparono archivi fotografici da custodire e usare come prova, una «pura registrazione» entro un archivio statistico. Il sistema meccanico di raccolta delle immagini reso possibile dalla fotografia fu impiegato [...] come sistema statistico di raccolta dati, come una pratica raccolta di informazioni, quantificando, qualificando e valutando la popolazione in sistemi di registrazione allo scopo di testare varie asserzioni «scientifiche» oppure usi «disciplinari»¹³⁰.

Nel saggio *The Body and the Archive* Allan Sekula inserisce una breve storia dell'archivio fotografico le cui prime forme risalgono alla seconda metà dell'Ottocento con i tentativi fortemente positivisti di classificare i caratteri umani attraverso i principi della fisiognomica e l'uso dello strumento fotografico come linguaggio universale e accurato. Queste raccolte di fotografie pensate come risultati di uno studio scientifico – Sekula cita Bertillon e Galton, quindi il sistema di identificazione del tipo criminale a partire dai tratti del corpo studiato dal primo per facilitare le operazioni di polizia e la rappresentazione fotografica dei tipi ad opera del secondo – sarebbero le prime sistematizzazioni organizzate e ordinate di fotografie della storia, i primi tentativi di organizzare un vasto volume di oggetti fotografici. Si tratta di archivi enciclopedici che uniscono prove scientifiche in una relazione di equivalenza e sotto un unico registro verbale. L'importanza di questi archivi fotografici fu destabilizzata perché si comprese l'impossibilità di trasformare i tratti contingenti delle fotografie in un linguaggio scientifico unico: «the photographic archive's components are not conventional lexical units, but rather are subject to the circumstantial character of all that is photographable. Thus it is absurd to imagine a dictionary of photographs, unless one is willing to

¹³⁰ Bate, D., *Il primo libro di fotografia*, cit., p. 101.

disregard the specificity of individual images in favor of some model of typicality»¹³¹. Sekula prosegue dicendo che tra il 1880 e il 1910 l'archivio diventa base istituzionale dominante per l'uso della fotografia in varie discipline empiriche, dalla storia dell'arte alla strategia militare¹³². Il metodo di catalogazione utilizzato era quello bibliografico (o biblioteconomico). In quegli anni si susseguono una serie di congressi sul tema dell'internazionalizzazione e della standardizzazione dei metodi fotografici e bibliografici. Il metodo di catalogazione privilegiato è il sistema decimale inventato nel 1876 dal bibliotecario americano Melvil Dewey. In questo modo la fotografia è per la prima volta considerata pari a tutte le altre forme di conoscenza ed entra a far parte del reame del testo e della sua razionalizzazione in biblioteca¹³³. L'archivio attribuisce autorità al contenuto fotografico prediligendo una forma di raccolta ordinata piuttosto che narrativa.

I lavori di Bertillon e Galton non sono casi isolati, l'archiviazione attraverso la fotografia ha trovato realizzazione in moltissimi campi. Tra gli anni '70 e '90 dell'Ottocento un forte impulso archeologico ha condotto a una folta produzione di immagini confluite nella pubblicazione di opere scientifiche sull'argomento. I casi più esemplari sono gli archeologi John Henry Parker, Thomas Ashby ed Esther Boise Van Deman. Tutti e tre stranieri (rispettivamente inglesi i primi due, americana l'ultima) e tutti interessati alle antichità romane. Si tratta di ricche raccolte di materiale fotografico organizzato sistematicamente. Lavori meticolosi di catalogazione delle fotografie delle antiche rovine, ma anche di carattere topografico con immagini delle campagne romane¹³⁴. Lo stesso spirito archivistico investe, tra Ottocento e Novecento, diversi ambiti e porta alla produzione di documentazione antropologica (tra i tanti il fotografo tedesco Carl Damman nel 1875 realizza un album di seicento immagini intitolato *Ethnological*

¹³¹ «I componenti dell'archivio fotografico non sono unità lessicali convenzionali, ma piuttosto sono soggette al carattere circostanziale di tutto ciò che è fotografabile. Quindi è assurdo immaginare un dizionario di fotografie, a meno che non si è disposti a trascurare la specificità delle singole immagini in favore di qualche modello di tipicità», (Traduzione mia), Sekula, A., *The Body and the Archive*, in "October", vol. 39 (Winter, 1986), p. 17.

¹³² Cfr. *Ivi*, p. 56.

¹³³ Lugon parla dei primi tentativi di raccogliere immagini all'interno di biblioteche, tendenza tipicamente americana. Questa documentazione fotografica spinge i bibliotecari a interessarsi per la prima volta alla tutela di documenti non librari. Cfr. Lugon, O., *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, tr. it., Mondadori Electa, Milano 2008, p. 313 sgg.

¹³⁴ Per un discorso più approfondito si veda Bonanome, D., *Fotografia e documentazione. Indirizzo archeologico e storico-artistico*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2008, pp. 121-133.

Photographic Gallery of the Various Races of Man), medica, botanica (Karl Blossfeldt), topografica, cartografica, scientifica (dai progetti fisiognomici di lombroso al passaggio di Venere davanti al sole documentato da Jules Janssen nel 1874), etnografica e poco più tardi anche di tipo sociale (John Thomson, Jacob Riis, Lewis Hine, Eugene Atget, Heinrich Zillie sono solo alcuni nomi). Si tratta di grandi progetti individuali o collettivi, personali o commissionati, locali o internazionali che hanno fatto della macchina fotografica una metodologia di produzione di oggetti d'archivio dal valore inestimabile. Questa documentazione fotografica è poi confluita «nei grandi archivi fotografici delle istituzioni pubbliche e private, e costituisce oggi la parte più importante e interessante delle attuali collezioni, fondamentali per la storia della fotografia e per lo studio della documentazione fotografica in genere, non solo quella relativa ai beni culturali»¹³⁵.

Zannier ritiene, inoltre, che molti altri archivi fotografici siano nati dall'avvento degli studi fotografici, i cosiddetti *ateliers*, negli anni '50 del diciannovesimo secolo. Gli studi fotografici si configurano in questo periodo come veri e propri laboratori di riproduzione d'opere d'arte che gli artisti o gli studiosi potevano riutilizzare. Questi archivi fotografici, come Alinari a Firenze, Naya e Ponti a Venezia, Anderson a Roma, fondano la propria esistenza sui vantaggi di un uso commerciale della fotografia non strettamente legato al ritratto, ma anche a spedizioni conoscitive ed esplorative. Per la maggior parte pubblicarono grandi album sempre aggiornati su architettura, archeologia, botanica, antropologia e altro ancora¹³⁶. Accanto a questi esempi di autoproduzione si collocano anche forme di archivio a posteriori. Sempre Zannier cita John Ruskin che nel 1845 inizia la costruzione di una propria collezione con l'acquisto di alcuni dagherrotipi e l'inglese Alexander John Ellis che a partire dal 1841 raccoglie dagherrotipi il cui soggetto è l'Italia ne cataloga gli elementi architettonici nella forma dell'album fotografico¹³⁷. Una simile opera di raccolta è stata realizzata in Italia dal Gabinetto Fotografico Nazionale in base all'urgenza di conservare in modo stabile e perenne la memoria collettiva così fragile davanti a eventi storici drammatici. In quegli anni in Italia si susseguono varie proposte,

¹³⁵ *Ivi*, p. 135.

¹³⁶ Cfr. Zannier, I., *L'occhio della fotografia. Protagonisti, tecniche e stili della "invenzione meravigliosa"*, cit., pp. 320-322.

¹³⁷ Cfr. *Ivi*, p. 320.

senza trovare una realizzazione concreta, per la creazione di una raccolta fotografica generale e collettiva che potesse inventariare e raggruppare riproduzioni dell'intero patrimonio artistico italiano e che fosse a disposizione di tutti. Interessante la distinzione affermata nel 1905 da Giovanni Santoponte «tra Museo fotografico, nel quale i contemporanei dovevano trovare “materiali atti a confrontare una ipotesi; a comprovare una teoria, un saggio; a corroborare una descrizione”, e Archivio fotografico “che ha per oggetto di dare un quadro fedele ed esatto dello stato presente di un popolo e dell'ambiente in cui esso vive”»¹³⁸. Questa idea di una raccolta collettiva pubblica di fotografie era sostenuta anche dalla Pinacoteca di Brera dove si costituì una fototeca di riproduzioni d'arte sin dalla fine dell'Ottocento.

L'obiettivo enciclopedico rimane in voga fino a quando, a partire dagli anni Dieci del Novecento, iniziano a svilupparsi alcuni movimenti fotografici che agivano in contrasto al realismo e alla sua vocazione archivistica: «the elegant *few* were opposed to the mechanized *many*, in terms both of images and authors»¹³⁹. Ma è negli anni Venti che si affollano maggiormente posizioni contrastanti: alcuni si ribellano a questa idea, si veda Alfred Steiglitz, altri invece adottano pienamente l'idea della macchina fotografica come archiviazione del mondo, è il caso di August Sander, Walker Evans, Berenice Abbott. Il genere documentario si distingue per la standardizzazione degli stili e delle tecniche. La forma di espressione di quasi tutti i progetti documentari è il catalogo, che mantiene l'idea di una produzione come collezione¹⁴⁰. Olivier Lugon discute dell'idea diffusasi durante gli anni Venti in Germania di un'analogia tra fotografia e collezione; la macchina fotografica diventa strumento con cui realizzare, senza differenze o gerarchie, inventari di oggetti e il fotografo diventa collezionista che cattura oggetti e cose del mondo trascurate da altri ambiti ritenuti più autorevoli¹⁴¹. Altra caratteristica di queste collezioni documentaristiche è la quantità: una spinta

¹³⁸ Rizzo, E., *La fotografia come documento del patrimonio*, in “Arte e Ricerca”, <http://www.artericerca.com/Fotografia/La%20fotografia%20come%20documento%20del%20patrimonio.html>.

¹³⁹ Sekula, A., *The Body and the Archive*, cit., p. 58.

¹⁴⁰ Cfr. Lugon, O., *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, cit., p. 309.

¹⁴¹ Cfr. *Ibidem*. Dietro questo intento collezionistico vi è sempre comunque un aspetto selettivo che dipende dalla scelta del fotografo e da ciò che è interessato a immortalare.

ossessiva nell'accumulare il maggior numero di immagini possibili¹⁴². Negli anni Trenta quando l'archiviazione è riconosciuta come metodo per controllare la produzione fotografica, ci si trova per la prima volta davanti a una necessità mai verificata prima. «I problemi di conservazione, organizzazione, classificazione e numerazione, che fino a quel momento riguardavano solo ambiti molto specifici, organismi scientifici o amministrativi, e dunque erano stati poco discussi durante il decennio precedente, diventano a pieno titolo un tema della letteratura fotografica»¹⁴³. La continua produzione di fotografie induce a pensare sistemi ordinati che ne valorizzino non solo la qualità, ma anche la quantità: «da cui l'obbligo di passare dall'album allo schedario, o a tipi di album più elaborati, promossi al rango di “fototeche”»¹⁴⁴. Le fotografie sono corredate nella loro conservazione da tutte le informazioni che le contestualizzano. Il motto di questi progetti era “fotografare per conservare”. L'utente dell'archivio non è l'uomo contemporaneo, ma il suo futuro erede che potrà conoscere così il passato e le sue immagini, ma anche il passato delle immagini¹⁴⁵.

Altri archivi fotografici sono nati dal lavoro di agenzie fotografiche e giornalistiche (la Hine Photo Company¹⁴⁶ di Lewis Hine, la Magnum Photo), di case editrici (ad esempio Mondadori), di redazioni di riviste e quotidiani.

Da questa breve ricostruzione storica emergono già le caratteristiche peculiari dell'archivio fotografico che si possono riunire in una definizione univoca. L'archivio fotografico è un complesso organico di oggetti di diversa autorialità, provenienza, formato, tecnica e finalità. Le fotografie all'interno di un archivio non necessariamente sono prodotte dallo stesso soggetto produttore né sulla base di una medesima finalità pratica. Il loro raggruppamento in un unico sistema non risponde alla logica del vincolo archivistico, ma a criteri variegati che mirano essenzialmente alla tutela di un oggetto storico e culturale. L'archivio fotografico può includere anche attrezzature fotografiche, registri, opuscoli, libri,

¹⁴² Progetti quasi utopici, si pensi all'immane impresa che intendeva realizzare Sander fotografando tutti i tipi sociali germanici. Impresa rimasta incompiuta. È interessante leggere queste pagine per comprendere il diverso significato che questa forma di archiviazione fotografica assume tra i grandi fotografi documentaristi come Evans, Sander, Abbott, Vanderbilt, Stryker e altri, cfr. *Ivi*, pp. 311 sgg.

¹⁴³ *Ivi*, p. 321.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 323.

¹⁴⁵ Cfr. *Ivi*, p. 374.

¹⁴⁶ Cfr. Zannier, I., *L'occhio della fotografia. Protagonisti, tecniche e stili della “invenzione meravigliosa”*, cit., p. 165.

riviste e altro materiale a carattere fotografico. «Le fotografie troveranno all'interno dell'archivio una loro collocazione assegnata secondo i criteri elaborati o dall'«ente-autore» se si tratta dell'archivio di un'istituzione pubblica, dall'autore se appartiene ad uno studio fotografico professionale, dal collezionista se è parte di una raccolta privata»¹⁴⁷.

Tale definizione può essere completata indicando le principali differenze con gli archivi di documenti scritti. In senso tecnico l'archivio è diverso «da ogni collezione di documenti che non abbia carattere originario, non rifletta cioè l'attività del soggetto o dell'ente cui gli atti in questione si riferiscono, ma sia stata costituita artificialmente a posteriori»¹⁴⁸. Un archivio fotografico può essere costituito a posteriori dalla volontaria aggregazione di fotografie, può essere il risultato di una progettazione stabilita. Quel carattere di produzione spontanea e naturale si ha solo nel momento in cui chi produce le fotografie le conserva, ad esempio lo studio di un fotografo. Tuttavia, è molto frequente che autore delle immagini e proprietario dell'archivio fotografico non coincidano¹⁴⁹. Il soggetto produttore non è sempre contemporaneamente il soggetto conservatore. Questo vuol dire che i documenti dell'archivio fotografico non rispecchiano l'attività del produttore e di conseguenza nell'archivio fotografico non vi è tipicità. Un atto di rogito è un oggetto tipico di un archivio notarile, un certificato di battesimo è un esempio tipico che descrive il carattere di un archivio ecclesiastico. Ma quando si estrae un oggetto dall'archivio fotografico questo non deve essere considerato come elemento rappresentativo dell'intero archivio le fotografie al suo interno sono molto più individuali e circostanziali. Giorgio Cencetti affermava a riguardo che «nell'archivio potremo dunque riconoscere una universalità necessaria, con fini generali, mentre concepiremo la biblioteca, il museo, la pinacoteca come universalità volontarie costituite per fini scientifici»¹⁵⁰. Allo stesso modo, l'archivio fotografico è universale se si pensa alla storia della fotografia che in parte contiene, ma non lo è se si considera ogni collezione, ogni fondo, ogni singola fotografia. L'universalità della storia del mezzo deve fare i conti con la storia individuale di ogni singolo pezzo. Laddove l'archivio fotografico sembra

¹⁴⁷ Gasparini, L., *Fototeche e raccolte fotografiche*, Seminario di Formazione, Campobasso 10 Gennaio 2008, p. 1.

¹⁴⁸ Bertini, M. B., *Che cos'è un archivio*, cit., p. 13.

¹⁴⁹ Cfr. Sekula, A., *Reading an Archive: Photography between Labour and Capital*, cit., p. 444.

¹⁵⁰ Cencetti, G., *Sull'archivio come Universitas Rerum*, cit., pp. 7-8.

essere caratterizzato da una pluralità di oggetti, in realtà mira a difendere la singolarità. Si riscontra nell'archivio fotografico la compresenza di quelle caratteristiche di cui parla Derrida in *Copy, Archive, Signature. A Conversation on Photography*, ovvero di unicità e divisibilità. Questa divisibilità invece non è pensabile nell'archivio di documenti scritti in cui l'organicità si comprometterebbe. La presenza di materiale eterogeneo proveniente da fonti diverse e dislocate non implica la perdita dell'origine, anzi la funzione primaria dell'archivio fotografico è proprio la salvaguardia di tale origine che altrimenti andrebbe persa. Infine, l'attività pratica che dà vita ai documenti d'archivio non è valida a priori per l'archivio fotografico. Esistono casi in cui un archivio fotografico contenga progetti commissionati o destinati a uno scopo più pratico, così come può accadere che una fotografia abbia un valore di prova in un contesto come un processo in tribunale o un'indagine di polizia. Ma per loro natura le fotografie non sono documenti burocratici e amministrativi, il motivo alla base della loro conservazione in archivio è il loro valore storico, culturale, artistico, estetico.

Altro tratto distintivo è la questione della storicità dell'archivio che, si ricorda, nella teoria archivistica si ha in una fase finale della vita dei documenti. L'archivio fotografico mostra, come si è visto, una storicità su più livelli: la storia dell'archivio, la storia individuale degli oggetti d'archivio e la storia più generale della fotografia. Così come si legge nel documento *Florence Declaration* elaborato dal Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut: «gli archivi fotografici, come ogni archivio, hanno la funzione principale di garantire la conservazione e la futura accessibilità di documenti provenienti dal passato per i possibili futuri utilizzi ai fini della ricerca»¹⁵¹. Un archivio fotografico ha un enorme valore storico e documentario che deriva tanto dal contenuto quanto dalla stessa forma di archivio. È necessario considerare anche che fotografia e archivio sono entrambi riconosciuti dalla legislazione italiana come beni culturali e che gli archivi fotografici sono dunque beni culturali che preservano altri beni culturali. Questo riconoscimento fa sì che le fotografie conservate in un archivio fotografico «acquistano, una volta catalogate, la duplice e inscindibile valenza, tipica della

¹⁵¹ *Florence Declaration - Raccomandazioni per la preservazione degli archivi fotografici analogici*, a cura del Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, Firenze 31 ottobre 2009, p. 1.

fotografia, di documento ed opera»¹⁵². Un archivio fotografico è storia sia nel senso di narrazione visiva, quindi in riferimento al livello connotativo della fotografia ovvero il racconto visivo di un'epoca, un luogo, un territorio, sia per gli oggetti che contiene alcuni dei quali sono davvero testimonianze rare e preziose di una fotografia che non esiste più. Si pensi ad esempio al dagherrotipo o alle prime emulsioni fotografiche destinate col tempo a deteriorarsi. All'interno di un archivio fotografico si possono ammirare con stupore delle rarità¹⁵³ o pezzi singolari e di valore. In archivistica il carattere storico dell'archivio deriva dal disuso e dalla decadenza dell'efficacia amministrativa dei documenti. Un archivio fotografico è storico nel momento stesso in cui si costituisce e non perché ciò che conserva è fossilizzato. L'archivio fotografico è sempre un archivio storico, gli oggetti al suo interno non smettono di essere oggetti d'archivio, non perdono utilità nel tempo perché non la possiedono neanche prima. Non vi è un momento in cui il documento perde la sua finalità pratica e questo perché l'archivio fotografico ha come obiettivo la preservazione dell'oggetto indipendentemente dalla sua praticità. Di conseguenza non è possibile attuare la medesima operazione di scarto o selezione che si realizza nei riguardi dei documenti scritti perché nessun oggetto diventa superfluo. Paradossalmente, gli archivi fotografici hanno un enorme valore monetario per la rarità e l'antichità che può essere sfruttato nella commercializzazione delle fotografie. Questa scelta è più probabile nelle realtà private e non intacca il valore storico dell'archivio¹⁵⁴, anzi è uno dei modi possibili per promuoverlo.

La disciplina archivistica non riconosce la specificità dell'archivio fotografico e tende a generalizzare e accentrare negli archivi statali una documentazione che invece potrebbe essere conservata in modo più adeguato in appositi e specifici centri¹⁵⁵. Si potrebbe ritornare alla separazione auspicata da

¹⁵² Benassati, G., *Introduzione*, in Fazzi, A., *Guida all'archivio fotografico*, Maria Pacini Fazzi Editore, Pisa 2006, p. 8.

¹⁵³ Contrariamente a quanto scrive Zanni Rosiello: «gli archivi non sono quasi mai “belli”. Non sono fatti, salvo qualche raro caso, di pezzi da contemplare con ammirato stupore o da offrire allo sguardo curioso e indagatore di possibili ammiratori. Non sono una merce preziosa da imporsi con prepotenza sulla scena della cultura visiva», in Id., *Gli archivi nella società contemporanea*, cit., p. 28.

¹⁵⁴ Cfr. anche Mignemi, A., *Lo sguardo e l'immagine, la fotografia come documento storico*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 15.

¹⁵⁵ Alfonso Mignemi è uno dei sostenitori dell'idea che gli archivi fotografici siano archivi come tutti gli altri e che quindi è possibile estendere loro l'archivistica di documenti scritti, cfr. *Ivi*, pp. 176-180.

Casanova ma solo se il divario tra archivio fotografico e archivio di documenti scritti è considerato nei termini di una differenza di costituzione, finalità, funzione e valore dall'oggetto d'archivio. La separazione deve basarsi sul fatto che sono due diversi tipi di sistemi che conservano due diversi oggetti, non sul fatto che la fotografia è oggetto minore e declassato o trascurato. Questa errata concezione della fotografia in archivio deriva anche dal fatto che lo Stato non può essere l'unico a detenere i metodi di conservazione perché non è l'unico ente che produce documentazione.

Dopo aver individuato l'entità dell'archivio fotografico, non resta che riflettere sulla denominazione stessa di "archivio fotografico". Elisabeth Edwards scrive che l'accostamento della parola archivio alle fotografie conferisce a quest'ultime una certa passività che invece non gli è propria. Per cui, l'archivio fotografico è qualcosa che si usa solo quando serve e che deve la propria vitalità solo all'intervento del ricercatore o dello storico che lo adoperano come fonte o in relazione ad altri oggetti ai quali le foto sono subordinate. Al contrario, l'archivio fotografico va considerato come una risorsa attiva, uno spazio di creatività e forza storica¹⁵⁶ in cui le fotografie diventano risorse non nel loro isolamento, ma nella relazione sociale che si instaura tra persone e cose. L'archivio fotografico non è un mero contenitore di azioni umane, ma diventa un sito archeologico in cui attraverso le tracce conservate è possibile risalire alla storia delle foto e dei soggetti ritratti. All'interno di un archivio fotografico le fotografie assumono valore e significato nella relazione che essi stessi creano socialmente, sono oggetti attivi in un processo di scambi reciproci che genera significati¹⁵⁷.

La nozione di archivio è mutata nel corso del tempo in base a vicende storiche e sociali che inevitabilmente hanno influenzato la sua struttura e il suo assetto, ma anche in base alla teorizzazione della disciplina archivistica. La forma che l'archivio ha assunto attualmente sembra non essere adeguata per tutti i sistemi archivistici e la questione diventa complessa se si pensa che non è la nozione di archivio ad essere adattata alle nuove forme di iscrizione delle tracce

¹⁵⁶ Cfr. Edwards, E., *Photographs: Material Form and Dynamic Archive*, in Caraffa, C., *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Deutscher Kunstverlag, Berlino 2011, pp. 47 sgg.

¹⁵⁷ «The archive as a site of resourcefulness, where the accuracy, truthfulness, and authority of the socially active historical statement is technically and materially performed through the attention given to the exact nature of image-objects that comprise the archive and their 'affect' on users», *Ivi*, p. 51.

documentali, ma sono quest'ultime che vengono adattate alle disposizioni teoriche già esistenti. È necessario ripensare l'archivio. Lodolini ha già colto il problema quando afferma che si dovrebbe ritenere archivio solo quello nell'accezione di archivio storico, «per il così detto “archivio corrente” e “archivio di deposito” riteniamo si debba usare, anche in italiano, un termine diverso da “archivio”»¹⁵⁸. Lodolini propone l'uso della parola “registratura” seguendo l'esempio tedesco. Si può pensare quindi a una distinzione in termini di archivi. Per cui, archivio di documenti scritti e archivio fotografico si possono riconoscere entrambi come archivi perché basati su un processo di catalogazione, ma restano diversi per utilizzo e finalità. Se ciò aiuta a separare i due campi, è vero però che il termine archivio rischia sempre di essere legato a quel vincolo archivistico e a quella produzione naturale interna che non si addice agli insiemi di fotografie. Può tornare utile allora la distinzione inglese tra *record* e *archive*. Gli archivi di documenti scritti, corrispondenti agli archivi di Stato e dunque afferenti ad un ambito di amministrazione pubblica, sono *record* perché prodotto di un'operazione burocratica e attuali. Mentre gli archivi fotografici che corrispondono a nuclei archivistici di documenti conservati permanentemente per il loro valore storico e culturale sono *archive*. E qualora questa distinzione risultasse ancora troppo legata a un passato burocratico che generalmente è estraneo alla fotografia se non prodotta direttamente da un'operazione amministrativa, l'archivio fotografico può essere meglio descritto attraverso un termine come fototeca.

¹⁵⁸ Lodolini, E., *Archivistica. Principi e problemi*, cit., p. 30.

CAPITOLO II

LA FOTOGRAFIA COME DOCUMENTO VISIVO

Nel corso della sua storia molte funzioni sono state associate alla fotografia, ma guardando all'origine dell'*invenzione meravigliosa* si ritrova essenzialmente la pura, fedele, limpida registrazione, seppur statica, di momenti, eventi, oggetti, persone. È questo il risultato che si intendeva ottenere fissando chimicamente e permanentemente un'immagine su un supporto attraverso la scrittura (*grapho*) con la luce (*phos*). Proprio questa caratteristica di riproduzione fedele e meccanica ha dato luogo a un'intensa attività d'archiviazione tramite il mezzo fotografico. La macchina fotografica diventa lo strumento ideale con cui registrare la realtà circostante. La pratica del fotografare diventa l'attività di cattura e memorizzazione di tale realtà. Mentre la fotografia, intesa come prodotto di tale pratica, è una prova da conservare. Questa caratteristica della fotografia è stata spesso tradotta come qualità documentaria. Ma che tipo di documentazione è quella fotografica? La fotografia come registrazione è documento nel senso che certifica, verifica, dà prova e autentica e per le sue caratteristiche fisiche e intrinseche è documento che può essere raggruppato, depositato, conservato, messo in ordine e duplicato (solo dopo il dagherrotipo). La produzione di documentazione fotografica non ha sempre seguito le stesse modalità, queste sono cambiate a seconda di mode, stili, punti di vista e scuole di pensiero che hanno contrassegnato la storia della fotografia, ecco perché esistono differenti tipologie di archiviazione. Dopo aver definito l'archivio fotografico come sistema di raccolta e conservazione, nel corso di questo capitolo è necessario individuare l'entità del suo contenuto e mostrarne le principali caratteristiche. Se l'archivio fotografico è cosa diversa dagli archivi di documenti scritti, si può affermare che i

documenti che esso preserva sono documenti visivi, e quindi l'archivio fotografico è un insieme di documenti visivi¹.

2.1 La nozione archivistica di documento e la sua applicabilità alla fotografia

What are documents?

They are, quite simply, talking things.

*They are bits of the material world –
clay, stone, animal skin, plant fiber, sand –
that we've imbued with the ability to speak.*

DAVID LEVY

Rapportata al tema di questa ricerca, la questione della fotografia come documento implica due piani di riflessione spesso coincidenti: da un lato la fotografia come documento archivistico, dall'altro la fotografia come documento storico. La fotografia come documento d'archivio non ha (almeno non sempre) la stessa valenza del documento scritto e parimenti richiede una descrizione che faccia riferimento proprio a quella particolare condizione documentale che le attribuisce l'insieme archivistico di cui essa è parte. Che tipo di documento è la fotografia in archivio? Le si possono applicare le medesime condizioni e norme dei documenti scritti? È documento così come inteso dall'archivistica generale e dalla legislazione italiana? La questione della fotografia come documento storico si collega a un dibattito già noto sull'argomento; in queste pagine si tenterà di capire in che modo e perché la fotografia è documento storico anche in relazione alla dimensione dell'archivio. Come si identifica la foto come documento storico? Da dove deriva questo valore o ruolo? In che modo l'archivio contribuisce a preservarlo e incrementarlo? Si è scelto di partire da tre definizioni di documento, una definizione generale, una amministrativa e una archivistica.

Significato generale. Il termine documento deriva dal latino *documentum* sostantivo derivante a sua volta dal verbo *docēre* il cui significato è “insegnare”. Il documento è tutto ciò che “è di insegnamento o avvertimento”, quindi anche una

¹ In questa sede l'espressione documento visivo è utilizzata in relazione alla contrapposizione tra archivi fotografici e archivi amministrativi il cui contenuto è solitamente il documento scritto, quindi una contrapposizione generale tra segni alfabetici e iconico-indessicali. Per un approfondimento su dibattito della specificità del visivo fotografico rispetto ad altre forme d'arte si veda ad esempio *I figli di Nadar. Il secolo dell'immagine analogica* di Pierre Sorlin oppure *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni Sessanta a oggi* di Claudio Marra.

“cosa che serve alla rappresentazione di un fatto”². In generale si definisce documento un’informazione registrata su un supporto corredata da alcune caratteristiche che ne consentono l’identificazione tra cui l’autore, la data, la firma, il destinatario. A seconda di chi ne sia autore, il documento può essere pubblico o privato. Nel linguaggio comune il documento è prodotto da un’attività umana con lo scopo di lasciare traccia di questa, quindi ha un ruolo di conoscenza e trasmissione. Il documento tramanda la memoria di un fatto e può provarne l’esistenza e la modalità di esecuzione. Per questo carattere di testimonianza e prova, il documento può essere assunto in quanto materiale di studio e di ricerca in relazione all’ambito cui afferisce.

Significato amministrativo. La nozione di documento ha nella legislazione italiana una definizione precisa. Nel D.P.R. 28 dicembre 2000 n. 445 “Testo Unico delle disposizioni legislative e regolamentari in materia di documentazione amministrativa”, capo 1, art.1, comma 1, si legge: «si intende per: a) documento amministrativo ogni rappresentazione, comunque formata, del contenuto di atti, anche interni, delle pubbliche amministrazioni o, comunque, utilizzati ai fini dell’attività amministrativa». La legge 11 febbraio 2005 n. 15 “Modifiche ed integrazioni alla legge 7 agosto 1990, n. 241, concernenti norme generali sull’azione amministrativa”, art. 22, comma 1, lett. d, recita che è «“documento amministrativo”, ogni rappresentazione grafica, fotocinematografica, elettromagnetica o di qualunque altra specie del contenuto di atti, anche interni o non relativi ad uno specifico procedimento, detenuti da una pubblica amministrazione e concernenti attività di pubblico interesse, indipendentemente dalla natura pubblicistica o privatistica della loro disciplina sostanziale». Quindi, il documento amministrativo è la rappresentazione, la testimonianza, di un atto di interesse pubblico derivante da una pratica di interesse pubblico che può avere diverse forme tra cui anche quella *fotocinematografica*.

Significato archivistico. La nozione di documento archivistico si lega a un discorso più ampio che implica il contributo, sia a livello nazionale che internazionale, di istituzioni, studiosi di archivistica e standard. In Italia la Direzione Generale per gli Archivi definisce il documento come una «testimonianza scritta di un fatto di natura giuridica, compilata con l’osservanza

² Voce “Documento”, in “Enciclopedia Italiana” (1932), definizione di Francesco Carnelutti, [http://www.treccani.it/enciclopedia/documento_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/documento_(Enciclopedia-Italiana)/).

di determinate forme che conferiscono al documento pubblica fede e forza di prova. L'archivistica tende a ricomprendere sotto la dizione di documento tutta la documentazione di cui si compone un archivio, anche se si tratta di documenti informali, lettere private, documenti a stampa, fotografie, eccetera»³. Il documento, come l'archivio di cui fa parte, vive tre fasi, una attiva, una semiattiva e una storica. La "storicità" è legata unicamente all'informazione contenuta e alla possibilità di consultazione da parte del pubblico

Simili sono le definizioni nei manuali d'archivistica. Paola Carucci distingue il significato del documento nell'ambito della diplomatica come testimonianza scritta di natura giuridica corredata di dettagli su autore e data e la nozione di documento in archivistica che è invece comprensiva di tutta la documentazione d'archivio⁴. La definizione di Lodolini è però molto più precisa.

Non tutti gli scritti hanno carattere documentario, e non tutti i documenti costituiscono «archivio». Perché possa parlarsi di «documento» occorre – almeno secondo l'opinione corrente nel mondo occidentale - che lo scritto sia stato prodotto nel corso dello svolgimento di quella che, per intenderci, possiamo indicare come un'attività amministrativa, nell'accezione più ampia del termine: amministrazione di uno Stato o di una qualsiasi altra collettività organizzata, di un'azienda, di una famiglia, od amministrazione di singoli settori, politici, giudiziari, finanziari, militari, ecclesiastici, sanitari, tecnologici, scientifici. La narrazione di un cronista od il manoscritto di un'opera letteraria o scientifica, invece, essendo stati redatti sin dall'origine con lo scopo specifico di tramandare notizie o di esprimere il pensiero dell'autore, non hanno carattere documentario. L'«archivio», poi, nasce spontaneamente, quale sedimentazione documentaria di un'attività pratica, amministrativa, giuridica. Esso è costituito perciò da un complesso di documenti, legati fra loro reciprocamente da un vincolo originario, necessario e determinato, per cui ciascun documento condiziona gli altri ed è dagli altri condizionato⁵.

L'autore ribadisce il carattere istituzionale dei documenti e la derivazione spontanea da un'attività pratica: «i documenti vengono posti in essere da un

³ Voce "Documento", sezione "Glossario", Direzione Generale per gli Archivi, <http://www.archivi.beniculturali.it/index.php/abc-degli-archivi/glossario>. Le definizioni qui riportate si riferiscono al documento scritto o analogico, ma sono molte anche le norme e le definizioni sulla nozione e il trattamento del documento elettronico.

⁴ Cfr. Carucci, P., Voce "Documento", in *Glossario*, in Id., *Le fonti archivistiche: ordinamento e conservazione*, NIS, Roma 1990. La diplomatica, citata da Carucci, è la disciplina che per prima ha studiato i documenti scritti di natura giuridica, in particolare documenti medievali. Essa è stata in parte integrata alla teoria archivistica che ha ampliato la definizione e la concezione di documento.

⁵ Lodolini, E., *Archivistica. Principi e problemi*, Franco Angeli, Milano 1990, pp. 13-14.

ufficio od ente, od anche da una persona fisica o da una famiglia, nel corso dello svolgimento della propria attività istituzionale. Si dispongono perciò sin dall'origine secondo il modo di funzionare dell'ente od ufficio che li produce [...] e vengono da esso conservati per la trattazione degli affari correnti»⁶.

Nel precedente capitolo si era accennato al fatto che il record della teoria archivistica inglese possa coincidere con il documento della teoria archivistica italiana. Tuttavia nella teoria di lingua inglese esiste una differenza tra *document* e *record*. Il primo è una qualsiasi informazione registrata su un qualsiasi supporto, mentre il secondo è un'informazione registrata su un qualsiasi supporto ma prodotta e conservata dallo stesso ente nel corso della sua attività. Quindi la caratteristica peculiare del record è che è prodotto da un'attività amministrativa (*transaction*) ed è prova corrente di questa attività, mentre il documento è qualsiasi cosa stampata o impressa o scritta su un foglio in qualsiasi formato o tipologia, quindi anche le fotografie⁷. Nella storia dell'archivistica britannica costituisce un punto di riferimento importante la definizione di sir Hilary Jenkinson secondo il quale è possibile includere sotto il termine "documento" qualsiasi tipologia di scritto ed eventuali altre testimonianze materiali seppur privi di segni alfabetici o numerici ma che fanno parte o sono allegate a tali documenti⁸. La definizione di Jenkinson è molto generica, mentre si è già visto come Caroline Williams nel suo più recente manuale mette in evidenza che il fatto che il documento veicola informazioni ma manca di contesto per cui è cosa diversa dal record che fa a riferimento a un'attività pratica che lo ha prodotto⁹. Nell'archivistica italiana la distinzione non sussiste, tutto ciò di cui si parla è documento.

Le tre definizioni, documento generico, amministrativo e archivistico, sono simili e si implicano a vicenda. La nozione di documento amministrativo e quella di documento archivistico sono strettamente connesse dal momento che gli archivi di cui parla l'archivistica sono gli archivi di Stato di cui parla la normativa. A

⁶ *Ivi*, p. 19.

⁷ «Document is traditionally considered to mean text fixed on paper. However, document includes all media and formats. Photographs, drawings, sound recordings, and videos, as well as word processing files, spreadsheets, web pages, and database reports, are now generally considered to be documents», Voce "Document" in "Glossary", Society of American Archivists, <http://www2.archivists.org/glossary/terms/d/document>.

⁸ Cfr. Jenkinson, H., *A Manual of Archive Administration Including the Problems of War Archives and Archive Making*, The Clarendon Press, Oxford 1922, pp. 6-7.

⁹ Cfr. Williams, C., *Managing Archives. Foundations, Principles and Practice*, Chandos Publishing, Oxford 2006, p. 15.

livello legislativo vengono descritte tutte le modalità di accesso e gestione di quei documenti che si ritengono fondamentali per l'interesse pubblico; d'altro canto la teoria archivistica fa sempre riferimento ad un ambito di amministrazione (pubblica). Le tre definizioni possono essere riunite in un'unica descrizione del documento. È documento la minima unità di cui è composto un archivio che non conserva solo i documenti conclusivi di un procedimento, ma anche quelli che si sono formati nel corso di tale procedimento. Il documento d'archivio, che è sottoposto a un ciclo di vita in tre fasi ed è conseguenza naturale dell'attività di un soggetto, è prodotto con uno specifico scopo amministrativo e giuridico e, per via del vincolo archivistico, si inserisce nell'archivio in una relazione di continuità e necessità con gli altri documenti che lo precedono e lo seguono e che sono della stessa natura. Si può parlare correttamente di documentazione archivistica nel caso in cui i documenti costituiscono un insieme in cui risultano indivisibili e necessariamente collegati. Il documento si colloca in un sistema organico e coerente e ciò fa sì che esso non solo rispecchi la conformazione dell'archivio, ma sia anche prova che identifica in modo univoco il soggetto produttore e la sua attività. Per cui il documento è anche fonte di informazione, il suo valore e la sua affidabilità non dipendono dal supporto del documento, ma dalla capacità di rappresentare direttamente il suo produttore e dalla continuità autoriale che lo gestisce. Anche se nel corso del tempo le finalità pratiche tendono ad affinarsi fino a lasciare posto al valore storico, la documentazione archivistica è prevalentemente di tipo pratico.

Dove e come si colloca la fotografia? La fotografia è documento amministrativo o documento archivistico? È entrambe le cose o è una tipologia di documento a sé stante? Per Carucci la fotografia è un documento come «qualunque oggetto materiale che può essere usato [...] come strumento di studio, consultazione, di indagine o come sussidio per determinate ricerche»¹⁰. In base a tale definizione la fotografia sembrerebbe documento dell'archivio storico dal momento che non è menzionato un suo valore d'uso. Nella pratica più comune, la fotografia in archivio è riconosciuta nel ruolo di semplice allegato della documentazione scritta oppure come elemento conservato a parte sottosezioni degli archivi di Stato. L'aspetto più giuridico e attivo del documento, quello che

¹⁰ Carucci, P., *Le fonti archivistiche: ordinamento e conservazione*, NIS, Roma 1990, p. 25.

lo definisce come atto¹¹, riguarda il documento scritto. Anche se, scrive Carucci, la giuridicità non è un carattere insito nel documento amministrativo e d'archivio, questa può essere latente o manifestarsi in un secondo momento rispetto a quello della sua produzione; il valore storico del documento è invece potenziale, cioè si manifesta solo nel momento in cui il documento viene considerato tale e come fonte da studiare¹². Secondo le definizioni precedentemente descritte, la fotografia intesa come documento amministrativo/archivistico avrebbe a sua volta un valore giuridico e legato alla burocrazia. Vengono alla mente alcuni casi in cui la foto è assunta come fonte di testimonianza nella pubblica amministrazione. Si pensi alla foto scattata da un autovelox, oppure a una fotografia che attesta il vincitore di una corsa, oppure la fotografia di un criminale sul luogo del reato. Tuttavia, questo ruolo assegnatole è legato ad un contesto. Una foto è documento amministrativo e giuridico solo nello specifico caso o contesto in cui è utilizzata secondo lo stesso scopo e la stessa modalità della documentazione di amministrazione pubblica, per cui la sua conservazione in un archivio che non sia afferente alla pubblica amministrazione non fa della fotografia un documento dalla finalità pratica. Ogni fotografia può essere assunta come prova ma questo carattere non le appartiene automaticamente se non è prodotta nel corso di un'attività amministrativa. Di conseguenza, non è possibile applicare alla fotografia le medesime condizioni e norme dei documenti scritti se la fotografia non è un documento d'archivio (statale) amministrativo, e quindi se le fotografie non sono conservate secondo processi e pratiche archivistiche in un sistema all'interno del quale esse hanno legami necessari e logici con altri documenti che ne specificano il contesto applicativo. Per superare la confusione che si è generata nell'uso di un termine come documento, che a seconda del contesto può assumere diverse forme, sarebbe utile ricorrere ancora una volta alla parola *record*. La fotografia non è di per sé un record se non inserita in un contesto di record, in questo caso potrebbe essere definita *photorecord* (record fotografico).

Non resta che comprendere che tipo di documento sia la fotografia in un archivio di diverso tipo o in un archivio che sia costruito appositamente per la sua tutela. Secondo Sue McKemmish non tutti i tipi di supporto sono considerati

¹¹ Anche se «spesso il termine atto viene impropriamente usato come sinonimo di documento; invece anche per la documentazione moderna va tenuto presente che l'atto amministrativo non coincide necessariamente con il documento amministrativo», *Ivi*, p. 31.

¹² Cfr. *Ivi*, p. 32.

credibili al di fuori di un contesto amministrativo e tra questi non sono considerate prove accurate la letteratura, i prodotti artistici e altre forme più particolari come la danza, le cerimonie, i rituali, le registrazioni audio e le canzoni. Questa sottostima sembra valere anche per la fotografia ed è per questo che nella pratica di archiviazione ha sempre trovato spazio solo come supporto, come elemento subordinato all'interno di istituzioni che hanno già una propria configurazione e che fanno fatica a risolvere questioni più specifiche sulla fotografia. L'attenzione verso il documento fotografico nella realtà archivistica è recente e ha dato vita a un nuovo dibattito sulla sua collocazione, conservazione e catalogazione, tutte operazioni che prima erano previste solo per i documenti scritti. Le foto sono state spesso conservate come i documenti amministrativi senza tenere conto che si tratta di oggetti più complessi sia da un punto di vista fisico che culturale. L'archiviazione della fotografia dovrebbe realizzarsi in appositi sistemi di conservazione dove il documento fotografico si possa presentare come l'unità minima e unica in cui

il nome del fotografo, il nome del collezionista, l'indicazione della data, l'eventuale titolo della foto, della serie, il contesto generato dall'album o cartella in cui la foto è inserita o conservata, il nome dell'archivio, non costituiscono solo informazioni di contorno, ma determinano l'orientamento del riferimento dell'immagine e pertanto danno indicazioni del suo valore di autenticità e verità. Tutte informazioni di corredo che operano di fatto come delle etichette di classificazione sul senso della foto. [...] Per documento fotografico dobbiamo pertanto intendere proprio questa unica struttura di significato composta dalla immagine fototipica e dalle etichette che ne operano una classificazione. I diversi gradi di generalità posti dalle etichette spostano l'orientamento del riferimento verso il campionamento (ad esempio: "Ritratto di donna") o verso la denotazione (ad esempio: "La madre di Nadar")¹³.

Ancora una volta emerge l'affinità tra fotografia e libri per la finalità individuale di ogni oggetto, per la loro raccolta volontaria – non è «un attributo essenziale della loro natura, ma una accidentalità che può verificarsi come non verificarsi»¹⁴ – e la dimensione culturale ed estetica che implica la loro conservazione. Il documento fotografico si compone di due elementi: l'oggetto

¹³ Silvestri, D., *La fotografia tra estetica e documentazione: analogico e digitale nella Scheda F*, in "AIDAinformazioni", Anno 21, n. 4 (2003), pp. 9-10.

¹⁴ Cencetti, G., *Sull'archivio come Universitas Rerum*, in "Archivi", n. IV (1937), p.7.

fisico e i dati di cui esso viene corredato in archivio. A differenza del documento scritto che porta in sé questi dati, senza questa descrizione una fotografia non è invece facilmente interpretabile o non è semplice risalirne alle informazioni originali.

Il discorso sulla foto come documento d'archivio si lega a quello della foto come documento storico. Ciò che è custodito in archivio è prima documento dal valore d'uso e poi diventa documento storico. Nella teoria archivistica questo passaggio varrebbe anche per il documento fotografico contenuto in un archivio, ma in realtà il suo valore estetico e storico è continuativo. Nella storia della fotografia il carattere di documento si è sviluppato anche all'interno di un genere fotografico che ha trovato proprio nella forma dell'archivio un'ulteriore forma di autenticazione. Due fattori hanno dato un forte contributo nel considerare la foto come documento storico: da un lato la tendenza positivista per cui la macchina fotografica è strumento che fornisce una prova (*evidence*) scientifica, le foto sono fonti del fattuale e quindi documenti attendibili; dall'altro una tendenza storicista che ha visto proprio nell'archivio la conferma dell'esistenza di un progresso lineare da passato a presente¹⁵. È chiaro che in questo caso il termine documento assume un diverso significato rispetto a quello di "scritto ufficiale" perché si tratta di una forma di rappresentazione legata più a un livello estetico che pratico.

Essendo il prodotto di un processo meccanico, sin dai suoi albori la fotografia ha assunto un carattere documentario perché indipendente da qualsiasi manipolazione operata dalla mano e dalla creatività umana. Il termine documento è usato però solo a partire dagli anni Venti e si consolida nel decennio successivo quando prende forma il genere documentario¹⁶. La fotografia diventa documento quando viene assunta come sostituto della visione umana. Il carattere indicale dell'immagine determina la pratica fotografica come riproduzione mimetica preferibile ad altri tipi di arte e in particolare alla modalità di rappresentazione pittorica¹⁷. Questo valore le sembra riconosciuto ancora oggi. Philippe Dubois, ad

¹⁵ Cfr. Sekula, A., *Reading an Archive: Photography between Labour and Capital*, in Wells, L., (a cura di), *The Photography Reader*, Routledge, Londra 2002, p. 447.

¹⁶ Per una storia del termine documento in fotografia si veda Lugon, O., *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, tr. it., Mondadori Electa, Milano 2008.

¹⁷ «La separazione è dunque chiara: alla fotografia, la funzione documentaria, la referenza, il concreto, il contenuto; alla pittura, la ricerca formale, l'arte, l'immaginario», Dubois, P., *L'atto fotografico*, tr. it., Edizioni QuattroVenti, Urbino 1996, p. 33. L'opposizione, scrive Dubois, esiste tra l'aspetto tecnico alla base del procedimento fotografico e l'attività umana alla base del processo pittorico; tra l'oggettività e la neutralità che lo strumento conferisce alla fotografia e la

esempio definisce la fotografia come un'*immagine-atto*. Perché inseparabile dall'atto che la fa esistere e dalla situazione referenziale cui appartiene. La foto non può essere pensata al di fuori dell'atto che l'ha generata e al pari di un elemento deittico il suo significato si determina nella situazione in cui è generata a cui si lega univocamente. La fotografia si realizza in assenza dell'uomo ed è una mera impronta luminosa che intrattiene una connessione fisica con il suo referente attestando inconfondibilmente e ontologicamente la sua esistenza. Il realismo fotografico è prodotto dell'"automatismo" dello strumento che determina la fotografia «come un'imitazione per quanto possibile perfetta della realtà»¹⁸. Secondo Dubois la fotografia è infatti primariamente iscrizione naturale¹⁹, mentre il processo mimetico e quello di codificazione intervengono in un secondo momento: la fotografia è prima indice poi può diventare somigliante a qualcosa e acquisire un significato. Prima e dopo l'atto fotografico vi sono operazioni che implicano l'attività umana. Prima vi è l'intenzione e la scelta da parte del soggetto che attuerà lo scatto (il tempo di posa, il supporto, la visuale, tipo di apparecchio ecc.). Dopo vi sono interventi sia al momento dello sviluppo (quindi in post-produzione) che nel momento in cui l'immagine si avvia a circolare pubblicamente in ambienti che la condizionano culturalmente e semanticamente. Solo il momento intermedio, cioè l'atto-traccia, è un momento (di pochi secondi) di pura indicialità senza intervento alcuno. Dubois definisce una «corsa alla verosimiglianza»²⁰ i continui miglioramenti delle capacità mimetiche dello strumento fotografico.

La concezione della fotografia come analogo perfetto del reale, quindi la prevalenza del carattere indicale, è una posizione radicale se si considera che è difficile distinguere in una foto l'aspetto documentativo da quello estetico. La

soggettività della pittura che è prodotto diretto di un'individualità; e infine tra la riproduzione precisa ed esatta dovuta alle leggi dell'ottica e della chimica della foto e l'interpretazione cui è sottoposta l'immagine pittorica essendo sempre prodotta da un soggetto.

¹⁸ *Ivi*, p. 28.

¹⁹ I principi che secondo Dubois definiscono questo valenza della fotografia sono gli stessi caratteristici dell'indice. Principio di connessione fisica: l'immagine rinvia fisicamente in una relazione di contiguità ad un referente. Principio di singolarità: la fotografia è oggetto seriale per via della sua riproducibilità, ma alla base vi è sempre e comunque un negativo unico e irripetibile; rinvia ad un unico oggetto che l'ha a sua volta generata. Il rapporto indicale con il referente è unico, il segno fotografico è ciò che può essere riprodotto. Principio di designazione: la fotografia come un deittico designa la cosa unicamente. Principio di attestazione: se la foto è impronta fisico-luminosa di un oggetto unico allora essa attesta la reale esistenza di ciò che ritrae, è una testimonianza ontologica, cfr. *Ivi*, pp. 12-13.

²⁰ *Ivi*, p. 34.

fotografia come documento non è solo indice, ma è determinata dall'insieme di aspetti visuali e materiali²¹.

Le fotografie devono essere considerate oggetti materiali nel tempo e nello spazio:

- in quanto oggetti, le fotografie hanno una biografia che si manifesta in diversi aspetti: momento, condizioni tecnologiche e scopi della produzione; collocamento nel contesto di un determinato archivio; assegnazione di uno o più significati tramite l'inserimento in un ordine sistematico e la catalogazione; eventuali mutamenti di funzione e significato nel tempo. Informazioni su questi aspetti sono sempre più rilevanti per la ricerca;
- in particolare, l'oggetto fotografico è caratterizzato da aspetti tattili indispensabili per ricostruire momenti essenziali della sua biografia come la tecnica, l'epoca di produzione, la storia dei suoi utilizzi nel tempo (per esempio tramite lo stato di conservazione)²².

Il carattere di documento della fotografia deriva non solo dalle sue caratteristiche meccaniche, ma anche dalla sua capacità di costruire un immaginario e legittimarlo come se fosse la realtà²³.

Alfonso Mignemi invece descrive in modo più interessante la documentalità fotografica. «Il concetto di fotografia come *documento* sollecitò subito il suo uso nella “riproduzione” degli eventi di cronaca»²⁴ essendo testimonianza vera della realtà. In quanto tale, e soprattutto in seguito ai miglioramenti della nitidezza e della riproducibilità delle immagini, la fotografia come documento diventa cardine dell'informazione. In *Lo sguardo e l'immagine, la fotografia come documento storico* Mignemi discute sul ruolo della foto come un'importante fonte per lo storiografo. La fonte fotografica – così come le fonti prodotte dai mezzi di comunicazione, quindi anche il cinema e la registrazione di suoni – ha un duplice valore documentale: *fonte di semplice carattere documentale* e *fonte che struttura e organizza diversi caratteri documentali*: «al *procedimento fotografico*, ad esempio, dobbiamo sia la riproduzione meccanica, pura e semplice, di un documento (la fotocopia), sia una più complessa interpretazione compiuta della realtà (ovvero quella che siamo soliti chiamare

²¹ Cfr. *Florence Declaration - Raccomandazioni per la preservazione degli archivi fotografici analogici*, a cura del Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, Firenze 31 ottobre 2009, p. 2.

²² *Ibidem*.

²³ Cfr. Sekula, A., *Reading an Archive: Photography between Labour and Capital*, cit..

²⁴ Zannier, I., *Storia e tecnica della fotografia*, Hoepli, Milano 2009, p. 131.

fotografia)»²⁵. Per interpretare un documento fotografico lo storico deve possedere competenze specifiche che gli consentano di verificare la coerenza di ciò che viene rappresentato, eventualmente ricorrendo ad altri metodi di registrazione²⁶.

L'immagine fotografica è, tra i documenti, il più "ingannevole" per quel carattere di verosimiglianza che essa mantiene in ogni sua parte e per la capacità di narrare comunque, cosa che non accade con nessun altro tipo di documento tradizionale. La fotografia, cioè, può essere ritagliata, ridotta ai minimi termini, ma permarrà in essa una parvenza di realtà. Si può addirittura sostituire la ricostruzione di un evento con la sua documentazione effettiva, o viceversa, senza che ciò sia facilmente percepibile, anzi creando seri problemi di lettura critica dei materiali²⁷.

Pertanto, l'uso della foto come documentazione deve essere attento e non deve tralasciare gli elementi che caratterizzano la foto né il contesto in cui essa è stata prodotta e viene fruita. È un errore considerare obiettivo a priori ogni documento d'archivio. Zanni Rosiello sostiene che al contrario ogni documento è soggettivo, è una possibile menzogna perché frutto del punto di vista di chi lo ha prodotto²⁸. Il compito dello storico è quello di decifrarlo tenendo conto che è solo una parte di ciò che è esistito, è il frutto di una selezione. Infine, è necessario analizzare la foto al di là di qualsiasi simbolismo o falso significato cui spesso è associata. A tal proposito David Bate afferma che ogni fotografia nasce dall'intenzione del fotografo ma diventa subito un oggetto sociale e storico che non deve essere assunto come verità assoluta ma deve essere valutato. Il rischio si ha quando i significati sono stabiliti dallo storico perché la foto come memoria del passato è già sempre un'interpretazione²⁹.

Mignemi afferma che in quanto fonte documentaria, la fotografia presenta due tratti costitutivi di cui uno legato alla sua composizione materiale, quindi al metodo di produzione (caratteri estrinseci), l'altro invece relativo al suo contenuto (caratteri intrinseci). Il secondo caso è il più complesso dal momento che tipicamente non vi è separazione netta tra documento ed evento rappresentato: «di fatto si pone solitamente la questione nei termini di identificazione dell'evento

²⁵ Mignemi, A., *Lo sguardo e l'immagine, la fotografia come documento storico*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, pp. 10-11.

²⁶ Cfr. *Ivi*, p. 19.

²⁷ *Ivi*, p. 217.

²⁸ Cfr. Zanni Rosiello, I., *Andare in archivio*, Il Mulino, Bologna 1996, pp. 198-199.

²⁹ Cfr. Bate, D., *Il primo libro di fotografia*, tr. it., Einaudi, Torino 2011, pp. 14 e 22.

con lo stesso documento e, ancor più, di quest'ultimo con l'avvenimento all'interno del quale chi ha prodotto il documento si è trovato coinvolto»³⁰. La verosimiglianza fotografica fa intendere di essere davvero davanti all'avvenimento, mentre, scrive Mignemi, quello che è necessario tener presente nella foto come documento è l'evento tecnico che egli definisce *evento fotografico*³¹. Tempo di esposizione, scelta del supporto, uso del diaframma, scelta del soggetto e del punto di vista, modalità di stampa, ma anche la composizione, chi ha scattato la foto, chi ne ha curato lo sviluppo e la stampa sono tutti elementi che contribuiscono a creare un certo tipo di immagine³², o meglio l'evento fotografico, e che sono informazioni da dover conoscere per analizzarla come documento. Mignemi considera la fotografia un mezzo linguistico a tutti gli effetti che esprime qualcosa con la combinazione di entrambi i caratteri precedentemente descritti, quindi l'aspetto tecnico e quello compositivo. La fotografia è un sistema che si avvale di segni usati secondo specifiche modalità per trasmettere informazioni. È importante che il documento fotografico sia corredato non solo da dati di tipo anagrafici, ma anche da dati relativi alla dimensione culturale che ne ha accompagnato la produzione. La trattazione di Mignemi però mostra una forma di generalizzazione quando egli afferma che la fotografia è documento al pari dei documenti scritti, per cui per gli archivi fotografici valgono le stesse categorie pubblico e privato, le stesse fasi di vita corrente, semicorrente, storico – si è già detto che ciò accadrebbe solo nel caso in cui la fotografia è prodotta e conservata negli archivi di pubblica amministrazione –, inoltre gli archivi fotografici rinunciano al valore storico nel momento in cui le fotografie assumono un valore economico. L'unica differenza risiederebbe nel fatto che gli archivi fotografici possono essere misti, quindi contenere altra tipologia di materiale non fotografico correlato per tema o coerenza (per Mignemi è un uso spropositato del vincolo archivistico) e altri invece di contenuto unico. Allo stesso modo Mignemi ritiene che la metodologia di ordinamento dei documenti amministrativi può essere applicata agli archivi fotografici anche se i documenti fotografici possono essere divisibili e considerati come documenti singoli.

³⁰ Mignemi, A., *Lo sguardo e l'immagine, la fotografia come documento storico*, cit., p. 23.

³¹ *Ivi*, p. 24.

³² Cfr. *Ivi*, pp. 26-37.

Contrariamente a Dubois che considera la fotografia come documento per la sua indicività e a Mignemi che la considera documento perché in grado di restituire elementi di oggettività fondamentali alla ricostruzione storica, per il teorico tedesco Rudolf Arnheim il processo fotografico si caratterizza anche per l'intervento della creatività della mente umana che ad ogni scatto sceglie, seleziona, organizza quanto deve essere fotografato. Nel saggio *On the Nature of Photography* Arnheim scrive che affinché la fotografia diventi documento non serve che il fotografo si nasconda, al contrario il suo intervento deve essere quello di un *outsider* che realizza la foto raggiungendo il giusto distacco dalla realtà che sta fotografando. Il fotografo è convinto di catturare la spontaneità della vita senza lasciare tracce della sua presenza, ma in realtà è inevitabilmente parte della situazione che ritrae³³, quindi il distacco auspicato sembra quasi improbabile. La fotografia è co-prodotta dalla realtà che imprime se stessa sulla pellicola e dalla mente umana che la realizza. Davanti a una foto vi è la consapevolezza sia della sua natura meccanica che della presenza di un soggetto dietro l'obiettivo. Le tre caratteristiche che definiscono la fotografia come documento sono per Arnheim l'autenticità (la scena fotografata non deve essere stata manomessa), l'accuratezza (la sicurezza che ciò che si vede nell'immagine è realmente ciò che la macchina fotografica ha catturato) e la verità (la scena immortalata è un'affermazione sui fatti che la foto si suppone di trasmettere)³⁴. Nel saggio *The Two Authenticities of the Photographic Media* Arnheim scrive ancora dell'autenticità della fotografia (quella analogica), la quale come tutte le arti rappresentazionali, quindi quelle considerate come riproposizioni verisimili della realtà, incappa in una duplice dimensione di autenticità: autentica perché rappresenta i fatti del mondo e autentica perché trasmette l'espressività umana. Nel primo caso la foto cattura momenti fugaci (Arnheim cita a tal proposito l'attività fotografica di Henri Cartier-Bresson) e nel secondo invece lascia che la mente umana elabori le immagini in una forma composita, un po' come succedeva nell'arte, senza però intaccare l'integrità del significato. La foto è autentica in entrambi i sensi per Arnheim, mai per una sola di queste tendenze³⁵.

³³ Cfr. Arnheim, R., *On the Nature of Photography*, in "Critical Inquiry", vol. 1, n. 1 (1974), pp. 150-151.

³⁴ Cfr. *Ivi*, p. 157.

³⁵ Cfr. Arnheim, R., *The Two Authenticities of the Photographic Media*, in "Leonardo", vol. 30, n. 1 (1997), p. 54.

Questa idea del documento fotografico come prodotto di un processo meccanico e allo stesso tempo di creatività umana, si ritrova in alcune affermazioni di Derrida nella conservazione *Copy, Archive, Signature. A Conversation on Photography*. Il filosofo francese afferma che il miracolo della fotografia non è quello di far vedere qualcosa, ovvero il referente colto nel momento della sua unicità. Fotografare è ben più del semplice catturare un'immagine, è un processo produttivo e performativo. Come si è già visto nel paragrafo "L'archivio come problema teorico: una panoramica sul Novecento" (§1.2) la fotografia produce un punto di vista ed è il risultato di un duplice processo di invenzione come registrazione e produzione. Vi è un momento di pura registrazione che diventa poi espressione e creazione. Anche Allan Sekula nel saggio *Reading an Archive* scrive che la fotografia è sospesa tra un discorso più scientifico che la interpreta come elemento obiettivo e un discorso più vicino all'arte che la considera una forma di esperienza soggettiva. La fotografia si basa su entrambi questi modelli di verità. Da sempre considerata come ciò che attesta qualcosa che è esistito, la fotografia diventa rappresentazione e narrazione storica che fa appello all'archivio come ciò che lega documenti senza interruzioni. La storia raccontata tramite immagini dà l'idea che gli eventi importanti siano proprio quelli che si possono catturare con la macchina fotografica, quindi la storia diventa spettacolo rappresentativo (*spectacle*³⁶).

La questione del documento è stata spesso elaborata in connessione o contrapposizione alla nozione di monumento. Si intende concludere questo paragrafo cercando di comprendere se la nozione di monumento influisca sullo status della fotografia come documento storico e documento d'archivio introducendo brevemente due descrizioni della relazione documento-monumento, quella di Paul Ricoeur e quella di Jacques Le Goff. In *Archivi, documenti, traccia* Ricoeur definisce il documento come "evidence", come fonte della storia. «La caccia ai documenti ha continuato ad annettere aree di informazione sempre più distanti rispetto quel tipo di documenti propri di quei fondi di archivio già costituiti, cioè documenti conservati in funzione della loro utilità presunta. Tutto ciò che può informare un ricercatore, la cui ricerca è orientata da una scelta

³⁶ Sekula, A., *Reading an Archive: Photography between Labour and Capital*, cit., p. 448.

ragionata di interrogativi, vale come documento»³⁷. Alla fine del XIX secolo, con il positivismo il documento prende il sopravvento sul monumento. Il monumento diventa la commemorazione di eventi che chi detiene il potere ha deciso di fissare come eventi degni di appartenere alla memoria collettiva: il documento invece, anche se raccolto appositamente e non ereditato direttamente dal passato, sembra possedere un'obiettività e un'autenticità che si oppone alla intenzionalità del monumento, ecco perché i documenti sono la base per la costruzione della storia. Sulla base di questa distinzione, per Ricoeur gli oggetti d'archivio sono documenti e non monumenti. Bisogna sempre tener presente che essendo quello archivistico materiale derivante da uno scarto, i documenti in esso conservati rischiano di essere monumenti. La relazione storica e semantica tra monumento e documento è ben descritta nella famosa definizione enciclopedica di Jacques Le Goff. Il monumento è un'eredità o segno del passato; il termine deriva dal verbo *monere* il cui significato è "far ricordare"³⁸, quindi si tratta di un'operazione che ha a che fare con la memoria. Il monumento, che è una testimonianza nella storia e nella cultura di un paese, generalmente non ha una forma scritta. Il documento è il materiale selezionato destinato a sopravvivere nel tempo come prova di un evento passato. La ricostruzione storica di Le Goff va dall'epoca positivista fino alla rivoluzione degli anni 60 del Novecento con l'introduzione del valore informativo del documento che all'interno dell'archivio viene organizzato come patrimonio culturale. In quanto testimonianza della memoria collettiva, il documento diventa un dato all'interno di un processo storico seriale e discontinuo. Il documento diventa monumento sotto una qualche forma di potere, ecco perché lo storico deve essere molto attento a fidarsi dell'autenticità dei documenti che non sono mai innocui ma sono il risultato di un processo costruito. «Il documento è una cosa che resta, che dura e la testimonianza, l'insegnamento (per richiamarne l'etimologia) che reca devono essere in primo luogo analizzate demistificandone il significato apparente. Il documento è monumento. È il risultato dello sforzo compiuto dalle società storiche per imporre al futuro [...] quella data immagine di se stesse. [...] Ogni documento è menzogna. Sta allo storico il non fare l'ingenuo»³⁹. La fotografia ha la particolare caratteristica di poter essere sia

³⁷ Ricoeur, P., *Archivi, documenti, traccia*, in Id., *Tempo e racconto volume 3. Il tempo raccontato*, tr. it., Jaca Book, Milano 1994, p. 180.

³⁸ Cfr. Le Goff, J., *Documento/Monumento*, in "Enciclopedia Einaudi", vol. V, Torino 1978, p. 38.

³⁹ *Ivi*, p. 46.

documento che monumento. Se ciò che distingue il documento è la sua obiettività e ciò che distingue il monumento è l'intenzionalità, nella fotografia si ritrovano entrambe.

La fotografia nasce intenzionalmente come monumento, vuole costruire un edificio, una memoria familiare o collettiva; e, allo stesso tempo, come documento nella sua accezione originaria, specchio della realtà, prova. Il documento, anche quello fotografico, è il risultato di un montaggio, conscio o inconscio, della storia, della società che l'ha prodotto e delle epoche successive nelle quali ha continuato a vivere ed essere manipolato. [...] Ogni documento è nello stesso tempo vero – anche quelli falsi – e falso; anche ogni fotografia è vera e falsa⁴⁰.

Dunque, il carattere di documento amministrativo è assunto dalla foto solo in seguito alla sua collocazione nello specifico contesto dell'archivio amministrativo (statale) e di un'attività burocratica. Al di fuori di questo contesto la foto è un documento di altro tipo privo di valore pratico e giuridico, aperto a una dimensione estetica e culturale che ha a che fare tanto con il supporto che con il contenuto, prodotto di una mente creativa e quindi con una funzione di comunicazione ed espressione di significati. Rispetto ad altri oggetti d'archivio la fotografia è inserita in una serie di valori, anche economici e soggettivi, che ne modificano la modalità di fruizione e interpretazione. È il riconoscimento ufficiale che fa della fotografia un documento, quindi è l'ambiente archivistico e la funzione a cui esso è associato che attribuiscono alla fotografia autorità e veridicità. In archivio l'esistenza del referente è assicurata e il documento è preservato nel tempo come immagine stabile del fluire del mondo. La struttura dell'archivio consente di conferire autorevolezza alle immagini che conserva e allo stesso tempo esso trae da queste un effetto di imparzialità. Se per Foucault la storia trasforma documenti in monumenti, allora si può affermare che l'archivio fa il contrario, ovvero traduce la fotografia in documento. È all'interno di un corpus organico fondato su principi di gestione rigorosi, è per la conservazione di tutte le informazioni che le sono proprie che la foto può assumere questo ruolo documentale. La fotografia che rimane chiusa in archivio per molto tempo e non viene usata in una dimensione applicativa, mantiene in potenza il carattere di documento. Il diverso tipo di documento fotografico è determinato dal diverso tipo di archivio e dalle sue modalità di gestione.

⁴⁰ D'Autilia, G., *L'indizio e la prova. La storia nella fotografia*, Mondadori, Milano 2005, p. 11.

A lungo la fotografia è stata considerata documento per via della sua analogia con il referente, quindi per il puro livello denotativo. Roland Barthes afferma la natura intrinsecamente documentaria della fotografia nella quale passato e realtà si uniscono inscindibilmente perché ciò che viene rappresentato dalla foto è ciò che è esistito, qualcosa di reale che è stato e del quale la fotografia è prova dell'esistenza. La fotografia non si limita a raffigurare, ma autentifica l'oggetto che rappresenta: «la foto è letteralmente un'emanazione del referente. Da un corpo reale, che era là, sono partiti dei raggi che raggiungono me, che sono qui»⁴¹. Non è semplice memoria ma testimonianza, certificazione. Se per Benjamin la riproducibilità determina la perdita dell'originalità, per Barthes «ciò che la Fotografia riproduce all'infinito ha avuto luogo solo una volta: essa ripete meccanicamente ciò che non potrà mai ripetersi esistenzialmente [...]; essa è il Particolare assoluto»⁴². Questa imparziale, precisa e fedele riproduzione della realtà l'ha resa a lungo documento autentico e veritiero. In realtà, la fotografia ha anche un livello connotativo che non può essere tralasciato. «La fiducia nella capacità dell'immagine di “stare per” deve necessariamente condurre ad integrare e collegare le immagini con il contesto culturale, con le intenzioni dell'autore, stimolando associazioni ed emozioni che non possono essere univoche»⁴³. Non vi è solo il contenuto dell'immagine, ciò che essa raffigura, ma anche un contenuto simbolico che le ruota intorno, che crea significati e relazioni.

Come fonte storica il documento è una testimonianza che consente di leggere un'epoca o un evento. «La fotografia [...] è un reperto, una testimonianza storica che, indipendentemente dalla propria rilevanza evocativa, può dare contributo non indifferente alla ricerca storica in quanto le sue vicende sono fortemente intrecciate con quelle politiche e sociali»⁴⁴. È in grado di fare ciò perché è sua caratteristica peculiare rappresentare un atto o evento anche quando questi sono ormai passati. La stabilità del documento come fonte deve essere garantita sia a livello del supporto che non deve deteriorarsi nel tempo che a livello del contenuto non deve essere manipolato. Quello della fotografia come documento è da considerarsi come un ruolo piuttosto che un valore, per cui a

⁴¹ Barthes, R., *La camera chiara. Note sulla fotografia*, tr. it., Einaudi, Torino 2003, pp. 81-82.

⁴² *Ivi*, p. 6.

⁴³ Tartaglia, D., *Problematiche e campi di applicazione della ricerca iconografica*, in Zannier, I., Tartaglia, D., *La fotografia in archivio*, Comunicazione e Cultura Sansoni, Milano 2000, p. 73.

⁴⁴ Tartaglia, D., *Consigli utili per la catalogazione delle fotografie*, in *Ivi*, p. 107.

seconda di determinati contesti essa ne assume gli oneri e le funzioni. Ogni cosa è passibile di essere documento nel momento stesso in cui suscita particolare interesse per qualcuno.

2.2 La fotografia come documento storico

*I agree that all good photographs are documents,
but I also know that all documents are certainly
not good photographs. Furthermore,
a good photographer does not merely document,
he probes the subject, he “uncovered” it.*

BERENICE ABBOTT

David Bates afferma che i generi fotografici hanno funzionato come categorie tramite cui organizzare il mondo e trasmettere conoscenze, o meglio «fungono da organizzatori di archivi di materiale fotografico, al pari del pensiero dei fotografi che li producono e di quello di coloro che li osservano»⁴⁵. L'invenzione della fotografia e della meccanica riproduzione del mondo introduce una nuova possibile organizzazione dell'esperienza attraverso la sua classificazione e catalogazione. La tendenza documentaristica con cui la fotografia è stata utilizzata ha sempre dato luogo all'accumulo di fotografie che contemporaneamente o successivamente sono state organizzate in modo sistematico così da costituire un archivio. La capacità archivistica per il genere documentario è in realtà insita nel mezzo fotografico e ha portato alla produzione di due diverse forme di documentazione: da un lato una documentazione di tipo storico così definita tanto per il contenuto che veicola, un evento, un fatto o un dato, quanto per la modalità di archiviazione gestita da enti pubblici e mirata a fare della fotografia una fonte della storia; dall'altro una documentazione di beni culturali che invece assume valore estetico e si inserisce in una gestione di promozione culturale e commerciale del patrimonio fotografico. Queste imprese fotografiche rispondono entrambe alla logica dell'archivio, la quale a sua volta trova possibilità di realizzazione grazie allo stile e alle tecniche della fotografia di carattere documentario. «The desire to make a photograph, to document an event,

⁴⁵ Bate, D., *Il primo libro di fotografia*, cit., p. XIV.

to compose statements as unique events, is directly related to the aspiration to produce an archive»⁴⁶.

Nel corso di questo paragrafo sarà brevemente descritta la prima forma di documentazione che è stata generata da una serie di interventi pubblici. A partire dalla sua invenzione – si pensi allo Stato francese che si appropriò immediatamente del neonato dagherrotipo trasformandolo in una tecnologia al servizio di scopi pubblici – numerose istituzioni pubbliche hanno pensato di sfruttare la capacità di registrazione della fotografia commissionando progetti di documentazione di eventi storici e di aspetti legati alla società. La produzione su commissione delle fotografie e la loro raccolta diretta in archivio hanno dato luogo a vasti archivi fotografici destinati alla fruizione pubblica. L'ente pubblico si serve della fotografia, ingaggiando spesso fotografi professionisti o famosi, per raccogliere dati e creare prove da conservare come tali anche per il futuro. La fotografia che ne deriva diventa documento storico per la stessa natura della sua committenza, per la finalità in base alla quale è stata prodotta e perché si inserisce in un archivio gestito da un ente amministrativo. Si citeranno alcuni episodi della storia della fotografia.

Nella seconda metà del diciannovesimo secolo erano piuttosto comuni le spedizioni fotografiche volte all'esplorazione di territori e colonie. Molte di queste imprese erano mirate a conoscere i possedimenti nazionali, le colonie o i luoghi di guerra, altre invece erano dettate da politiche di miglioramento del territorio basate sulla progettazione di nuovi edifici o sull'erogazione di nuovi servizi (ad esempio, all'epoca della costruzione della linea ferroviaria la documentazione fotografica si rivelò estremamente utile per scoprire e studiare la conformazione del territorio). Il corpo militare del British Royal Engineers, ad esempio, durante la guerra in Abissinia, nota anche come Magdala Expedition raccolse circa 15.000 fotografie relative alla battaglia, ma anche alle abitazioni e ai costumi tipici degli etiopi. Le fotografie del United States Army Corps of Topographical Engineers, un'unità militare con il compito di mappare alcune zone degli USA dopo la guerra civile, avevano lo scopo di scoprire luoghi ricchi di risorse da utilizzare commercialmente. Mentre le fotografie del francese Désiré

⁴⁶ «Il desiderio di scattare una fotografia, di documentare un evento, di formare affermazioni come eventi unici, è direttamente legato all'aspirazione di produrre un archivio», (Traduzione mia), Enwezor, O., *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, Steidl – International Center of Photography, New York 2008, p. 12.

Charnay furono finanziate dal governo francese per immortalare i siti archeologici pre-colombiani in Messico⁴⁷.

Simili forme di archiviazione si realizzarono anche in ambito medico. Il libro *Photographs of Surgical cases and Specimens* fu realizzato su interesse del Surgeon-General's Office americano nel 1865. Le fotografie furono collezionate presso l'allora Army Medical Museum (oggi National Museum of Health and Medicine) dal Dott. John Hill Brinton mentre il materiale fotografico era stato organizzato dal Dott. George Alexander Otis. Lo scopo era quello di conservare in forma di serie fotografica le ferite subite dai soldati durante la Guerra Civile americana, in particolare immagini di gravi mutilazioni. Sulla scia della documentazione di guerra è interessante il lavoro del Servizio Fotografico dell'Esercito Italiano durante la prima guerra mondiale. L'obiettivo di questa sezione fotografica dell'esercito istituita ufficialmente alla fine dell'Ottocento era quello di servirsi della documentazione fotografica per programmare strategicamente delle azioni militari, ma successivamente fu prodotta anche documentazione fotografica di eventi bellici e momenti legati alla vita militare.

Grandi archivi fotografici sono stati prodotti dalla fotografia criminale e giudiziaria a lungo basata su principi fisiognomici. Le foto segnaletiche avevano lo scopo di identificare criminali e luoghi del reato. Celebre il lavoro di Alphonse Bertillon nell'elaborare principi di misurazione antropometrica; lo schedario che riuscì a realizzare facilitò di gran lunga il lavoro della polizia francese nell'identificazione dei criminali abituali. In Italia un teorizzazione simile sulla fotografia giudiziaria fu realizzata da Umberto Ellero. Nel 1871 il Criminal Record Office della Metropolitan Police inglese diede avvio a un vero e proprio progetto di ritratti segnaletici dei cosiddetti criminali recidivi. Le fotografie sono raccolte in un centinaio di album denominati Habitual Criminals Registers attualmente conservati presso il National Archives. La fotografia criminale ha dato luogo a vasti archivi fotografici nelle sedi della polizia a livello mondiale, ancora oggi costituiscono un vero e proprio genere fotografico.

Furono realizzati molti progetti anche di carattere antropologico. Alcuni istituzioni come la Russian Geographical Society o l'inglese Royal

⁴⁷ Per questi episodi si veda Marien, M. W., *Photography: A Cultural History*, Laurence King Publishing, Londra 2010, pp. 128- 141.

Anthropological Institute⁴⁸ diedero luogo a una documentazione fotografica sulle varie etnie che prosegue da oltre cento anni. Il materiale fotografico del Royal Anthropological Institute ha un raro valore e comprende una vasta documentazione che va dall'Asia, ad esempio album su tratti peculiari della popolazione cinese di fine ottocento, all'America, come l'album sulle tribù pellerossa. Interessanti anche il progetto commissionato dal governo britannico che diede avvio a una serie di campagne fotografiche nelle sue colonie, tra gli album pubblicati vi è *The people of India* del 1868-1875 che ritrae persone munite di strumenti di lavoro o armi a denotare la loro condizione sociale. Le fotografie antropologiche erano realizzate su rigorosi principi antropometrici presentate nella veste di dati scientifici.

In seguito, soprattutto nelle prime decadi del Novecento, si sviluppa anche un uso più sociale dello strumento fotografico che vedeva la città come soggetto interessante da immortalare soprattutto nel periodo storico in cui l'area urbana era sotto l'influsso di un processo di modernizzazione e a molti sembrò importante archiviare tanto i cambiamenti in atto quanto gli aspetti che stavano per scomparire⁴⁹. Contemporaneamente a questa registrazione fotografica di elementi architettonici o luoghi storici, si avviò anche una documentazione delle condizioni di vita in particolare rivolta ai cittadini e alle classi meno abbienti. Il caso più emblematico è la documentazione fotografica della FSA. In precedenza detta Resettlement Administration, solo nel 1937, con il Dipartimento dell'Agricoltura, diventò Farm Security Administration. La FSA era un'agenzia del governo statunitense nata con lo scopo di controllare le condizioni di vita e di lavoro nelle zone rurali dell'America del Nord in seguito alla crisi del 1929 quando il settore agricolo aveva subito pesanti disagi. L'agenzia aveva una propria sezione fotografica (Historical Section - Photographic) il cui compito era quello di raccogliere prove fotografiche del buon lavoro dell'agenzia e trasmetterlo alla stampa⁵⁰. Contemporaneamente si richiedeva a queste immagini documentarie di provocare una fascinazione emotiva nello spettatore. L'archivio della FSA ha visto al lavoro circa 30 fotografi per un totale di 300.000 fotografie conservate

⁴⁸ È stato possibile visitarne la collezione fotografica a Febbraio 2013.

⁴⁹ «The encyclopedic urge to collect images was newly invigorated by the growing sense that traditional life around the world disappearing so rapidly that it must be recorded», Marien, M. W., *Photography: A Cultural History*, cit., p. 217.

⁵⁰ Cfr. *Ivi*, p. 280.

presso la Library of Congress a Washington. «I fotografi della FSA furono instancabili catalogatori di tipologie umane, oggettuali, edilizie e paesaggistiche»⁵¹ che presero parte al progetto fino al 1942 nella realizzazione di una sorta di censimento visivo della vita agricola americana⁵². Walker Evans e Dorothea Lange furono due di loro. Dorothea Lange entrò a far parte della FSA nel 1935, il suo era uno sguardo più legato alla socialità e al modo in cui la fotografia poteva rivelare la disuguaglianza. Chiamato a mettere ordine in questo grande archivio, Paul Vanderbilt progettò poi la collezione della FSA come un'accumulazione senza fine, quindi un'agenzia che avrebbe dovuto continuare ad acquisire materiale anche in collaborazione ad altri enti. Vanderbilt era intenzionato a creare una sorta di grande *banca centrale delle immagini* il cui scopo era «conservare l'immagine di *ogni cosa*»⁵³, intento utopico che non trovò realizzazione. Per la FSA Walker Evans viaggiò nel sud degli Stati Uniti fotografando le condizioni di vita in quelle terre e in particolare abitazioni, beni di possesso, mestieri, scuole, chiese, negozi e così via⁵⁴. Sua fonte di ispirazione erano le fotografie di August Sander e quelle di Atget che aveva conosciuto grazie a Berenice Abbott. Evans era interessato a fotografare oggetti e scene che raccontassero una storia aspirando sempre a una fotografia diretta e chiara anche se in una forma più estetica dei suoi modelli di riferimento. Il suo sguardo ebbe uno spostamento graduale nel tempo: da luoghi ed elementi architettonici a situazioni più quotidiane e legate alla vita delle persone, dal lavoro commissionato dalla FSA a progetti sempre più individuali. Il suo archivio è custodito presso il Metropolitan Museum of Art a New York.

La produzione della fotografia come documento storico si caratterizza per essere una collaborazione tra ente pubblico che mette a disposizione il prestigio e l'ufficialità della conservazione nei propri archivi – «l'archiviazione sembra offrire una garanzia di purezza fotografica e rigore etico»⁵⁵ – e il fotografo che invece mette a disposizione la propria capacità di documentare. Si tratta di lavori

⁵¹ Zannier, I., *L'occhio della fotografia. Protagonisti, tecniche e stili della "invenzione meravigliosa"*, Carocci, Roma 2007, p. 299.

⁵² Cfr. *Ivi*, p. 121.

⁵³ Lugon, O., *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, cit., p. 317.

⁵⁴ Newhall, B., *The History of Photography. From 1839 to the present*, The Museum of Modern Art, New York 1997, p. 238.

⁵⁵ Lugon, O., *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, cit., p. 315.

dal carattere collettivo con una finalità di interesse pubblico che prescinde dall'essere un'opera artistica o individuale. È un fotografare per conservare rivolto non tanto alla conservazione del passato, come si vedrà nel paragrafo successivo, ma ad un uso attuale della fotografia che si spera abbia valore di prova anche in futuro.

La maggior parte delle iniziative pubbliche su commissione sono state caratterizzate dall'uso della serie fotografica che, oltre ad essere una forma espressiva, ha in sé i tratti di un'operazione di archiviazione. Il concetto di serie ha un significato sia nell'ambito dell'archivio che nella storia della fotografia. Nel primo caso si presenta come una modalità di organizzazione del materiale in archivio, nel secondo caso invece come forma espressiva prediletta in alcuni generi fotografici. In generale la serie è la successione ordinata di elementi legati da una medesima radice o caratteristiche omogenee. Secondo la teoria archivistica, la serie è «ciascun raggruppamento, operato dall'ente stesso, di documenti con caratteristiche omogenee in relazione alla natura e alla forma dei documenti o in relazione all'oggetto e alla materia o in relazione alle funzioni dell'ente»⁵⁶. La serie è dunque una delle articolazioni in cui può dividersi l'archivio e raccoglie al suo interno in modo organico alcune delle unità archivistiche presenti in archivio. I criteri di organizzazione della serie in archivio possono essere stessa tipologia di oggetto, stesso autore (se diverso dall'ente che gestisce l'archivio), stessa tematica, stessa attività che li produce, stessa funzione e così via. Una serie può a sua volta contenere delle sottoserie. L'omogeneità della serie archivistica sta nella motivazione per cui i documenti sono raggruppati, ma all'interno della serie i documenti possono avere formato e contenuto eterogeneo. Parlare di serie significa parlare di sequenzialità, quindi di una successione logica o cronologica tra gli elementi. Di conseguenza, una serie archivistica, non è una semplice aggregazione di documenti, ma un'aggregazione naturale rispetto all'attività che li ha originati, una sequenza in cui i documenti si dispongono uno dietro l'altro in base alla loro origine. La modificazione è determinata proprio dal diverso tipo di documento. La serie di un archivio fotografico è un insieme di

⁵⁶ «Definire teoricamente la serie è relativamente semplice, mentre la ricostituzione delle serie originarie di un archivio, in sede di riordinamento, presenta spesso vari e complessi problemi. Quando sia impossibile ricostituire la ripartizione in serie originaria, l'archivista organizzerà la documentazione dell'archivio in serie costituite in base a criteri logici», Carucci, P., Voce "Serie" in *Glossario*, in *Le fonti archivistiche: ordinamento e conservazione*, NIS, Roma 1990, p. 228.

immagini aventi il medesimo soggetto o scattate secondo una certa consequenzialità temporale⁵⁷. Quindi, è una serie l'insieme di «due o più immagini fotografiche, pubblicate come insieme e collegate l'una all'altra dal fatto che ciascuna, o la maggior parte di esse, presenta oltre al titolo proprio un titolo collettivo»⁵⁸. Nell'archivio fotografico la serie può essere costituita da foto che appartengono a un medesimo progetto fotografico, da foto o negativi ordinati secondo la cronologia dello scatto, da foto diverse per autore ma di medesimo soggetto.

La riproducibilità tecnica di cui parla Benjamin ha dato vita a questa produzione e archiviazione di documentazione storica attraverso la fotografia, quindi alla possibilità di serializzare le immagini. È la stessa natura meccanica della fotografia che fa della macchina fotografica lo strumento tramite cui standardizzare, sistematizzare e produrre serialmente⁵⁹. Si è detto che nella storia della fotografia la serie si è distinta come forma espressiva di quei progetti fotografici che traggono il proprio significato nell'insieme ordinato delle fotografie e non nella loro presentazione singolare. La serie è un tutt'uno, non può essere smembrata. L'immagine singola, per quanto significativa, da sola non è sufficiente, ma trae il proprio senso dalla combinazione e dalla relazione con le altre poiché insieme costituiscono un'unità, un testo unico. È su questo significato di serie che si basano gli episodi decritti. La serie è costituita da un elemento che si ripete e che rende gli scatti omogenei ed equilibrati, quindi oggettivi. Non è più la rarità e l'individualità che conta, ma la collettività e la ripetizione seriale⁶⁰ tramite cui il fotografo ha modo di tenere sotto controllo le proprie fotografie e impostarne una determinata lettura. Il documento che fa parte della serie, e di conseguenza dell'archivio che la custodisce, assume un valore di autenticità e obiettività che nel corso del tempo si trasforma in valore storico.

Questi grandi progetti di documentazione fotografica si caratterizzano per il fatto che la fotografia è documento da archiviare già al momento della sua realizzazione, della sua committenza. La fotografia è prodotta già come documento d'archivio e va ad occupare un posto all'interno di un sistema già

⁵⁷ Cfr. Fazzi, A., *Guida all'archivio fotografico*, Maria Pacini Fazzi Editore, Pisa 2006, p.31.

⁵⁸ Benassati, G., *La fotografia. Manuale di catalogazione*, Grafis Edizioni, Bologna 1990, p. 79.

⁵⁹ Cfr. Lugon, O., *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, cit., p. 272.

⁶⁰ Si veda Ivi, pp. 274-276.

pensato e progettato. In questa veste la fotografia al momento della sua produzione ha la valenza di *record* alla maniera della teoria archivistica britannica, ma più che in senso amministrativo nel senso di documento dal valore corrente, dal valore d'uso perché lo scopo è proprio quello di dare prova di una qualche situazione. La committenza pubblica, la finalità di interesse pubblico, l'essere prodotto già come oggetto d'archivio e la conservazione sotto la responsabilità di un ente pubblico, fa della fotografia un record che essendo conservato in archivio è fonte storica, ma può sempre essere estratto come documento d'uso.

2.3 La fotografia e la documentazione dei beni culturali

*Il procedimento stesso induceva i soggetti
a vivere non fuori, ma dentro il movimento:
nella lunga durata della posa essi crescevano,
per così dire, nell'immagine [...].*

*In queste prime fotografie,
tutto era fatto per durare.*

WALTER BENJAMIN

Nel paragrafo precedente si è visto come le iniziative realizzate su guida e committenza di enti e istituzioni pubbliche abbiano richiesto il lavoro di fotografi per creare un certo tipo di documentazione che trae il proprio valore dal reciproco effetto di imparzialità nella relazione tra fotografia e archivio. Accanto a questa produzione di fotografie come documenti storici dal valore d'uso, vi è anche una forma di documentazione dal valore estetico rivolta alla registrazione del patrimonio artistico, storico e culturale. In questo caso, la committenza non è esclusivamente pubblica né si tratta di progetti solo collettivi. Anzi, proprio perché inserita in una dimensione culturale, estetica ed espositiva – non di valore d'uso, applicativo e corrente – la documentazione del patrimonio culturale sembra essere stata tipica soprattutto di progetti privati e individuali. Sono elencati di seguito alcuni personaggi ed episodi la cui attività è stata quella di immortalare opere d'arte, statue, monumenti, persino paesaggi in base a un intento enumerativo e conservativo. «Essendo la fotografia fedele al vero più di ogni altro

tradizionale mezzo di raffigurazione [...] non vi fu opera d'arte che non venisse fotografata e riprodotta in centinaia di copie»⁶¹.

Può essere annoverato come primo fenomeno di documentazione del patrimonio culturale quello delle *Excursions daguerriennes*. Si tratta del primo caso di spedizione fotografica risalente agli anni 40 dell'Ottocento, quindi agli esordi della fotografia nel formato del dagherrotipo. La tendenza a girare il mondo con in mano la macchina fotografica si sviluppò piuttosto rapidamente. Alla base di queste escursioni fotografiche vi erano tanto motivi scientifici legati alla realizzazione di una sorta di conoscenza visiva ed enciclopedica del mondo, quanto un desiderio di abbattere i limiti della propria posizione e far diffondere ampiamente immagini di paesi e luoghi mai visti in precedenza. Le *Excursions daguerriennes* diedero vita a un'enorme quantità di immagini documentarie raccolte e pubblicate dall'editore Noel-Marie Paymal Lerebours in volumi che risultano oggi dei veri e propri cataloghi⁶². Tra il 1840 e il 1844 le spedizioni dagherrotipiche in Europa, America, Africa del Nord e Medio Oriente furono numerose e sollecitate dallo stesso Lerebours, il quale aveva fornito alcuni dagherrotipisti fotografi del materiale necessario alle riprese. La serie di pubblicazioni denominata *Excursions Daguerriennes, représentant les vues et les monuments les plus remarquables du globe* comprendeva in totale due volumi che potevano essere acquistati per abbonamento e un totale di circa 114 vedute⁶³ che ritraevano monumenti, paesaggi e antiche rovine. Famosi sono i dagherrotipi dell'Acropoli di Atene del canadese Pierre-Gustave Joly de Lotbinière⁶⁴ e il dagherrotipo delle cascate del Niagara di H.L. Pattinson. Lerebours aveva ricevuto dagherrotipi non solo da fotografi da lui stesso ingaggiati, ma anche da altri dagherrotipisti indipendenti dislocati per il mondo per un totale di circa 1200 immagini. Il ruolo di Lerebours fu quello di organizzare concettualmente e tecnicamente la serie e le spedizioni. Questi volumi costituiscono anche il primo esempio in assoluto di libri fotografici stampati grazie a un particolare procedimento. Dal momento che i dagherrotipi erano positivi diretti senza negativo, quindi pezzi unici non riproducibili, essi dovevano essere incisi e

⁶¹ Zannier, I., *Storia e tecnica della fotografia*, cit., p. 104.

⁶² Vi è stata la possibilità di visionare alcuni di questi cataloghi originali delle *Excursions daguerriennes* presso l'archivio Fratelli Alinari a Firenze.

⁶³ Cfr. Newhall, B., *The History of Photography. From 1839 to the present*, cit., p. 27.

⁶⁴ *Ibidem*.

ricalcati, poi riportati su lastra di rame e in seguito stampati all'acquatinta e all'acquaforte. Per via della lunga esposizione richiesta dal processo di impressione, il dagherrotipo si rivelò un ottimo metodo soprattutto nella riproduzione di grandi soggetti immobili, come ad esempio edifici o monumenti. Tuttavia, per adeguare le vedute al gusto dell'epoca e renderle più interessanti per il pubblico, era piuttosto comune ritoccare le immagini. In particolare, si era soliti aggiungere figure umane allo scopo di creare un effetto di animazione e liberare i luoghi fotografati da una irreale immobilità.

Nello stesso periodo, in Italia vi fu un'ondata di dagherrotipisti stranieri⁶⁵ intenzionati a sfruttare le potenzialità economiche della nuova invenzione laddove ancora non si era diffusa pienamente. Attratti dalle bellezze architettoniche e culturali del Bel Paese, questi fotografi realizzarono numerose fotografie di monumenti, opere d'arte e paesaggi. Tra i documentaristi italiani del daguerrotipo è da citare Lorenzo Suscipj per le sue vedute urbane e panoramiche⁶⁶.

Lo stesso tipo di documentazione dagherrotipica itinerante si diffuse in quegli anni in Egitto e nel vicino Oriente e fu commissionata «dagli editori di “immagini” del Grand Tour»⁶⁷ allo scopo di conoscere e far conoscere quei luoghi resi noti attraverso l'immane opera *Description de l'Égypte* contenente materiale sulle esplorazioni dell'epoca napoleonica.

Con la crescente documentazione di antiche rovine e scavi archeologici si diffonde la fotografia archeologica di cui ancora una volta l'Italia sembra essere stata soggetto prediletto (una delle città più fotografate è Roma per la ricchezza del patrimonio storico e culturale sparso per tutta la città⁶⁸). Tra gli autori di queste fotografie alcuni erano interessati all'arte e al patrimonio storico, altri perseguivano uno scopo più scientifico-archeologico legato allo studio del passato⁶⁹. Si possono citare Thomas Ashby, Giovanni Gargioli (fondatore della Fototeca Nazionale), Luciano Morpurgo.

⁶⁵ I dagherrotipisti citati sono Alphonse Bernoud, Philibert Perraud, Ferdinand Brosy. Si veda per questo Bonanome, D., *Fotografia e documentazione. Indirizzo archeologico e storico-artistico*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2008, p. 34.

⁶⁶ Cfr. *Ivi*, pp. 38 sgg.

⁶⁷ Tra questi dagherrotipisti: Noel Paymal Lerebours, Horace Vernet, Girault de Prangey, Maxime du Camp, Felix teynard, Eugene Jean Baptiste Piot, Ernest Benecke, John Bulkley Greene, Francis Frith. Cfr. *Ivi*, pp.55 sgg.

⁶⁸ Per una storia più dettagliata delle fotografie romane si veda *Ivi*, pp. 69-80.

⁶⁹ Sono citati Paul Emila Botta, Victor Place, Charles Thomas Newton, Auguste-Édouard Mariette, Heinrich Schliemann. Tra i fotografi italiani: Pietro Rosa. Si veda *Ivi*, pp. 91-112.

Altro episodio storico interessante fu la *Mission héliographique* che ebbe avvio nel 1851 su volere della Commissione Francese dei Monumenti storici (Commission des Monuments Historiques) del governo francese. Cinque fotografi – Édouard Baldus, Hippolyte Bayard, Gustave Le Gray, Henri Le Secq e Auguste Mestral⁷⁰ – furono scelti e incaricati di immortalare gli elementi più importanti del patrimonio storico, artistico e architettonico francese. L’obiettivo di questa operazione fu quello di censire i propri monumenti per valutarne le condizioni e l’eventuale necessità di restauro e conservazione. Si tratta di una campagna fotografica statale volta al rilevamento della precarietà del patrimonio francese e alle sue condizioni di degrado. La fotografia si rivelò un ottimo strumento di archiviazione per la velocità di impressione e la facilità di riproduzione rispetto ad altri metodi usati in precedenza come il disegno. Ad ogni fotografo fu assegnata una regione della Francia: a Baldus toccarono alcuni monumenti a sud-est di Parigi, quindi Lione, Fontainebleau, Burgundy e altri luoghi; a Bayard toccò soprattutto la Normandia; a Le Secq toccarono le zone a nord ed est (Champagne e Alsazia-Lorena); a Le Gray l’area a sud ovest della valle della Loira (tra cui Touraine). Nonostante il dagherrotipo fosse un’invenzione francese e la sua riproduzione dei dettagli era ottima, la tecnica fotografica utilizzata fu il talbotiano calotipo, mentre solo Bayard utilizzò il processo all’albumina su lastre di vetro. A differenza delle *Excursions Daguerriennes*, queste riprese non vennero mai pubblicate, furono conservate presso gli archivi della Administration des Beaux Arts⁷¹ e non furono rese accessibili al pubblico.

La Francia è stata molto attiva in questa tipologia di documentazione fotografica anche nei decenni successivi. Nel 1913 la Commission Municipal du vieux Paris avviò una campagna simile alla missione eliografica che sfociò nella pubblicazione di un catalogo. Nel 1962 il governo francese istituì l’inventario generale dei beni culturali attraverso l’uso della fotografia⁷². Mentre sull’esempio del 1851, nel 1983 fu istituita la *Mission Photographique de la Datar*. La DATAR è la “Délégation interministérielle à l’aménagement du territoire et à l’attractivité

⁷⁰ Questi cinque fotografi erano membri della Société Héliographique, la prima società di fotografia mai esistita. Le loro imprese fotografiche erano aggiornate su *La Lumière* rivista ufficiale della società. Cfr. Gernsheim, H., *The History of Photography. From the camera obscura to the beginning of the modern era*, Thames and Hudson, Londra 1969, pp. 190-193.

⁷¹ Cfr. *Ivi*, p. 191.

⁷² Si veda Zannier, I., *L’occhio della fotografia. Protagonisti, tecniche e stili della “invenzione meravigliosa”*, cit., p. 263.

régionale”. Ad alcuni fotografi di varie nazioni – tra cui Garnell, Lafont, Baltz e Gabriele Basilico come unico fotografo italiano – fu affidato l’incarico di documentare il paesaggio e i luoghi del territorio francese immortalandone le trasformazioni in epoca contemporanea. Le fotografie non dovevano avere necessariamente un taglio documentario ma potevano avere anche un carattere più artistico e creativo⁷³. Questa documentazione del patrimonio culturale francese è stata ufficialmente archiviata e anche pubblicata in alcuni cataloghi.

In Italia questo tipo di documentazione fotografica non fu mai commissionata da parte dello Stato, al contrario tutto il materiale che risale a quell’epoca è stato prodotto da iniziative di privati. I Fratelli Alinari costituiscono un raro esempio entro i confini nazionali. Sulla scia della *Mission heliographique*, l’azienda fiorentina nata nel 1852 a conduzione familiare avviò un’intensa opera di documentazione del patrimonio artistico e storico italiano. L’azienda dei Fratelli Alinari ha prodotto fotografie di monumenti, costumi, mestieri, edifici, città, opere d’arte⁷⁴, opere architettoniche (la Cappella Sistina ad esempio) realizzate accuratamente secondo una prospettiva studiata e calcolata. Moltissime le campagne fotografiche, alcune su commissione altre avvalendosi della collaborazione di grandi fotografi dell’epoca. L’archivio fotografico Alinari, ancora pienamente attivo, realizzò un prezioso censimento del patrimonio artistico e architettonico italiano confluito poi nella pubblicazione del *Catalogo Generale* (1863). La documentazione del patrimonio culturale fotografata da Alinari mostra alcune caratteristiche tipiche di questa tipologia di progettazione archivistica: la raffigurazione in chiave estetica, la conservazione del passato, la sua diffusione presso un vasto pubblico attraverso la pubblicazione di cataloghi, la commercializzazione delle fotografie.

In Italia contemporaneamente agli Alinari si ricordano Carlo Naya e Carlo Poti a Venezia. I loro archivi contenevano riproduzioni di opere architettoniche e opere d’arte presenti nella città lagunare. Famosi gli album-cataloghi denominati *Ricordi di Venezia*. Altro fotografo di riproduzione delle opere d’arte è il francese Adolphe Braun. Braun fotografò opere d’arte di musei francesi, e non solo, e dalla sua attività ebbe vita nel 1883 la società “Ad. Braun et Cie” che non aveva solo il

⁷³ Cfr. Poivert, M., *La fotografia contemporanea*, tr. it. Einaudi, Torino 2011, pp. 124-125.

⁷⁴ Particolarmente affascinante è la riproduzione del quadro di Raffaello “Madonna del Cardellino” la cui lastra è di ben 105x76 cm.

compito di riprodurre le opere ma anche di diffonderle sul mercato dell'arte nella loro forma fotografica. Si ricordano in questo ambito anche le fotografie di Anderson e Brogi.

Elisabeth Edwards cita un episodio, definito *the survey movement*, verificatosi in Regno Unito tra 1885 e 1918. Si trattava di una spedizione sul territorio inglese rivolta a censire monumenti e paesaggi e contemporaneamente a rendere più saldo il valore di identità nazionale. La documentazione raccolta fu conservata in modo disparato tra vari archivi e biblioteche, ma considerate nel complesso queste fotografie si rivelano un importante patrimonio fotografico. La particolarità di questo movimento, secondo Edwards, è un'ansia entropica che spinge a immortalare il passato, dargli un ordine attraverso l'inserimento in archivio e assicurargli sopravvivenza per un futuro che altrimenti non potrebbe essere consapevole del proprio passato⁷⁵.

È impossibile non menzionare anche l'attività di Eugene Atget e le sue immagini di Parigi che costituiscono un tentativo di collezionare tutti i principali tratti della capitale francese in un periodo di pieno cambiamento. Autodefinitosi come fotografo d'arte, Atget fotografò nei dettagli molti edifici storici di Parigi. Le sue serie fotografiche avevano come soggetti fontane, battiporta, statue, negozi, parchi, strade, interni dei palazzi, case borghesi, alberi, fiori, foglie autunnali cadute e altri ancora. Ogni serie ha un soggetto e contiene circa un centinaio di foto, dei veri e propri documenti fotografici. Raramente appaiono nei suoi scatti figure umane, tranne laddove esse sono intente in attività ormai in via di estinzione. Atget utilizzava la macchina fotografica come una sorta di collezionista per catturare «simboli comunque di un'architettura e di un ambiente che di lì a poco sarebbe rimasto documentato solo dalle sue lastre. Così pure le persone e gli ultimi mestieri “di strada”, che Atget catalogò quasi con caparbia, convinto forse che tutto ciò sarebbe presto sparito»⁷⁶. Oltre 10.000 stampe tutte realizzate con un dispositivo di grande formato che Atget non volle mai cambiare per scelta stilistica nonostante le nuove tecnologie fotografiche. Il suo archivio fu acquistato in parte dalla fotografa americana Berenice Abbott che a Parigi fu assistente di Man Ray dal 1924 al 1926. La Abbott, a sua volta, si impegnò nel

⁷⁵ Cfr. il saggio Edwards, E., *Photography and the Material Performance of the Past*, in “History and Theory”, n. 48 (Dicembre 2009), pp. 130-150.

⁷⁶ Zannier, I., *L'occhio della fotografia. Protagonisti, tecniche e stili della “invenzione meravigliosa”*, cit., p. 174.

documentare la struttura architettonica di New York City in un progetto lungo quattro anni culminato nel 1939 nella pubblicazione del volume *Changing New York*. Il suo lavoro fotografico era stato commissionato dal Works Project Administration (WPA) per documentare la crescita della città. La sua attenta operazione di archiviazione e inventariazione del patrimonio architettonico newyorkese fu effettuata in modo da poter risultare utile anche in futuro per conoscere la storia degli edifici della città americana e a tale scopo la fotografa associava sempre alle immagini delle informazioni sui luoghi. Anche Walker Evans aveva realizzato un lavoro di archiviazione delle case in stile vittoriano ormai in demolizione a Boston. Evans e Abbott hanno realizzato questi progetti archivistici con una macchina fotografica di grande formato che «determina un'impostazione stilistica molto rigida, che costringe a un eccezionale livello descrittivo e a un'apparente asciuttezza e contribuisce a far loro accettare un certo sistematismo archivistico»⁷⁷. Episodi e progetti fotografici di questo tipo sono esempi di «fotografi documentaristi [...] convinti di “servire la causa”, di essere attivamente partecipi alla trasformazione storica del proprio tempo»⁷⁸.

Tra i fotografi contemporanei si distingue il lavoro del gruppo della Scuola di Düsseldorf con a capo i coniugi Becher. Mentre in Italia è da ricordare Gabriele Basilico, il quale ha realizzato numerose serie fotografiche su commissione o su invito di enti pubblici per conservare immagini delle aree urbane di molte città del mondo. Nel 2000 ad esempio ha realizzato un progetto sulla città di Berlino su invito del D.A.A.D. (Deutscher Akademischer Austausch Dienst, Servizio Tedesco per lo Scambio Accademico). Famosi i suoi lavori sui porti di mare o le fotografie delle fabbriche milanesi. La metodologia di ripresa dei Becher e di Basilico si caratterizza per la costruzione di un catalogo dai tratti sanderiani che raccoglie tipi in una successione ordinata e omogenea.

Così come nella produzione di documenti fotografici storici, anche in questo caso la macchina fotografica classifica il mondo facendo di ogni scatto un oggetto d'archivio che è però anche una prova-documento dell'esistenza di qualcosa; tra l'altro in molti di questi progetti è utilizzata la forma seriale. Fotografia e archivio sono entrambi «strumento in grado di documentare non solo in modo obiettivo,

⁷⁷ Lugon, O., *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, cit., p. 88.

⁷⁸ Zannier, I., *Storia e tecnica della fotografia*, cit., p. 143.

oggettivo avvenimenti e beni, ma anche il mezzo per riuscire a preservare dal degrado del tempo o dalla mano distruttrice dell'uomo, almeno l'immagine di monumenti, edifici, stampe, manoscritti e ogni opera d'arte»⁷⁹. Tuttavia, mentre la documentazione di interesse pubblico produce documenti che sin dall'inizio hanno valore attuale e sono fonte per la ricerca storica, la documentazione fotografia del patrimonio culturale ha valore estetico oltre che documentale. Per Benjamin è il contrario: laddove la fotografia è il ritratto di persone, essa mantiene ancora un carattere culturale e artistico, ma quando la fotografia diventa si svuota dei volti e dei soggetti lasciando allo sguardo spazi vuoti (come le foto di Atget), allora essa assume un carattere più storico e documentaristico.

Questi archivi non sono unicamente fonte di informazioni sulle condizioni del patrimonio in un dato arco temporale, ma il loro obiettivo è quello di preservare e conservare prove del passato, si cerca di combattere un senso di perdita per cose che stanno per scomparire, documentare la loro esistenza prima che spariscono e non lascino traccia. Utilizzare la fotografia come forma di documentazione del patrimonio culturale ha consentito due processi: da un lato censire il patrimonio e avviare un'azione di protezione, tutela e restauro, dall'altro favorire la conoscenza e la trasmissione di elementi della cultura presso un vasto pubblico. Nella documentazione fotografica del patrimonio fotografico la relazione che si instaura tra il soggetto raffigurato e il documento fotografico non è solo un atto di mera registrazione e citazione⁸⁰, ma può dar luogo a una sostituzione. La fotografia prende il posto dell'opera d'arte, finisce per diventare il suo doppio⁸¹, soprattutto perché l'immagine circola e si diffonde facilmente mentre il monumento e l'opera d'arte restano immobili, inaccessibili, lontani. Nei libri, nei media e nel mercato dell'arte le foto di documentazione del patrimonio culturale diventa autonoma dal soggetto che rappresenta. La documentazione di questo tipo ha assunto spesso anche una funzione e un valore commerciale, quindi le fotografie era destinate alla vendita che è invece totalmente estranea alla fotografia prodotta come documento storico. In questo caso, la fotografia più che

⁷⁹ Rizzo, E., *La fotografia come documento del patrimonio*, in "Arte e Ricerca", <http://www.artericerca.com/Fotografia/La%20fotografia%20come%20documento%20del%20patrimonio.html>.

⁸⁰ Cfr. Enwezor, O., *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, cit., p. 23.

⁸¹ Per approfondire il tema della riproduzione fotografica come doppio dell'opera d'arte si veda Osthoff, S., *Performing the archive: The transformation of the archive in Contemporary art from repository of documents to art medium*, Atropos, New York 2009, p. 58.

record ha il valore e la forma dell'*archive* perché conservata e organizzata in grandi progetti archivistici per il valore culturale.

2.4 La fotografia da documento ad opera estetica

*Mostly, I believe an artist doesn't create something,
but is there to sort through, to show,
to point out what already exists,
to put it into form and sometimes reformulate it.
I didn't invent anything, I indicated.*
ANNETTE MESSENGER

Al documento d'archivio è associato un valore di autenticità e neutralità tale da differenziarlo da ciò che invece è considerato un prodotto creativo, cioè l'opera d'arte. Tale contrapposizione è forte anche in ambito fotografico e sin dalla sua invenzione. La fotografia è documento o opera artistica, le due forme raramente sono coincise e la loro amministrazione è stata assegnata a due diversi ambiti, l'archivio per il documento e il museo per l'opera d'arte. Il documento non è un fatto culturale, non è lasciato all'interpretazione dell'utente, «l'archivista, cioè il conservatore delle fonti, svolge un'attività scientifica tesa a garantire alla collettività l'uso del bene culturale, non a organizzare l'uso culturale del bene»⁸². Tuttavia, negli ultimi decenni si è verificata in campo artistico una nuova tendenza che ha rotto gli argini di questa netta separazione. Artisti e fotografi contemporanei attingono agli archivi di fotografie, estraggono i documenti fotografici in essi conservati e ne fanno materia prima di opere in campo estetico. Si tratta di vere e proprie performance in cui le fotografie d'archivio, decontestualizzate dall'ambiente di conservazione, sono inserite in nuovi ambiti di significato. In particolare, è possibile rilevare tre forme di performance dell'archivio fotografico:

1. gli artisti che mettono in scena l'archivio attraverso l'allestimento di veri e propri ambienti archivistici e sistemi di catalogazione;
2. gli artisti che acquisiscono fotografie da archivi fotografici realmente esistenti creando un secondo archivio fotografico. Le fotografie che si mettono in scena non sono le proprie, ma sono state scattate da altri, prese da archivi pubblici

⁸² Carucci, P., *Le fonti archivistiche: ordinamento e conservazione*, cit., p. 14.

o privati, come archivi di famiglia. L'appropriazione di queste fotografie ha un valore individuale perché l'artista che le organizza fa proprio il loro significato, ma anche collettivo, perché sono riproposte come documenti che appartengono alla collettività, divengono archivi pubblici in cui ognuno può riconoscersi o a cui ognuno può attingere;

3. gli artisti che collezionano immagini e fotografie da fonti diverse e disparate che non sono solo archivi fotografici. Anche in questo caso vi è un processo di appropriazione di qualcosa che non è stato realizzato direttamente dall'artista, ma che in qualche modo gli appartiene già perché gran parte di queste immagini sono parte di quella produzione mediatica di cui l'artista fruisce in quanto spettatore. In questo caso la costruzione dell'archivio è una novità nel senso che le immagini collezionate sono organizzate in archivio dall'artista secondo la propria intenzione e non hanno un'organizzazione archivistica in precedenza. Immagini, illustrazioni, fotografie sono raggruppate in un insieme sistematico tramite cui esse assumono un ordine e un significato.

I progetti archivistici che caratterizzano la scena dell'arte contemporanea mostrano alcune caratteristiche peculiari. Innanzitutto, l'archivio non è messo in scena solo attraverso la riproposizione della classica interfaccia fatta di scatole e scaffali, ma anche attraverso altri due strumenti tassonomici che sono la serie e il catalogo, forme per eccellenza del genere documentario. Infatti, se il catalogo consente di classificare in un sistema unitario l'origine eterogenea delle fotografie, la serie a sua volta aiuta a raggruppare fotografie sotto un medesimo soggetto o tematica. In secondo luogo, il lavoro seriale e di catalogazione degli artisti-archivisti spesso si realizza in più anni; la serie e il catalogo si presentano come forme di archiviazione aperte che nel corso tempo possono essere ulteriormente riempite e ingrandite. Inoltre, gli artisti progettano le proprie installazioni come opere dinamiche e interattive non destinate alla fruizione passiva. Lo spettatore è invitato a prendere parte attivamente con la propria interpretazione e in alcuni casi anche con la propria azione. La maggior parte di questi "archivi artistici" mira alla costruzione di una memoria alternativa rispetto a quella imposta dai tradizionali sistemi di conoscenza oppure alla costruzione di una memoria per eventi o persone che non ne hanno avuto una ufficiale. Una delle fonti più utilizzate sono gli archivi fotografici delle testate giornalistiche.

L'archivio non è solo fonte di ispirazione, ma è anche parte del processo artistico e creativo. L'archivio diventa mezzo e forma⁸³ all'interno del quale e attraverso il quale il documento fotografico si intreccia con la pratica estetica. Questa riproposizione dell'archivio fotografico privilegia il suo valore espositivo piuttosto che quello conservativo, quindi l'archivio diventa veicolo depositario di significati che devono essere messi in mostra. L'operazione di estrazione delle fotografie dall'ambito archivistico dimostra come il documento fotografico possa assumere i caratteri di opera estetica e come una fotografia in archivio sia passibile di entrambi i ruoli. Secondo Allan Sekula vi sono due modi per trasformare la foto in opera d'arte, uno romantico e uno post-romantico.

I can imagine two ways of converting these photographs into “works of art” [...]. The first path follows the traditional logic of romanticism, in its incessant search for aesthetic origins in a coherent and controlling authorial “voice”. The second path might be labeled “post-romantic” and privileges the subjectivity of the collector, connoisseur, and viewer over that of any specific author. This latter mode of reception treats photographs as “found objects”⁸⁴.

Il secondo metodo, quello post-romantico, si avvicina di più all'operazione artistica degli artisti-archivisti presentati in questo paragrafo perché è proprio l'atteggiamento soggettivo che organizza i documenti fotografici riscoperti o ritrovati a consentire ai documenti d'archivio di assumere una valenza artistica.

Una frenetica attività d'archiviazione è alla base delle *Time capsules* di Andy Warhol. Realizzate a partire dal 1974, le capsule del tempo warholiane, oltre 600, contengono materiale eterogeneo. Warhol decise di essere un collezionista onnivoro, senza alcuna discriminazione, conservò qualsiasi cosa legata al suo lavoro e alla sua vita, messaggi telefonici, fotografie, documenti, biglietti di invito, lettere di fan, pagine di giornali e riviste e altro ancora. Decise di riempire una scatola per ogni mese con qualsiasi cosa incontrasse la sua strada. Alla fine del mese la scatola veniva chiusa e datata. Non molto diverso dal collezionista Kubrick che ha conservato nel corso della sua carriera oggetti e immagini relativi

⁸³ Si veda Enwezor, O., *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, cit., p. 22.

⁸⁴ «Posso immaginare due modi di convertire queste foto in “opere d'arte” [...]. Il primo percorso segue la logica tradizionale del romanticismo, nella sua incessante ricerca delle origini estetiche in una “voce” autorevole coerente e di controllo. Il secondo percorso potrebbe essere etichettato come “post-romantico” e privilegia la soggettività del collezionista, del conoscitore e dell'osservatore oltre che di qualsiasi specifico autore. Quest'ultima modalità di ricezione considera le fotografie come “oggetti trovati”», (Traduzione mia), Sekula, A., *Reading an Archive: Photography between Labour and Capital*, cit., pp. 448-449.

alle fasi di lavorazione dei film o il progetto ancora in costruzione dell'artista inglese Barbara Steveni, la quale fa parte del gruppo di artisti londinesi The Artist Placement Group (APG). Steveni sta realizzando un'opera dal titolo emblematico *I Am An Archive* che consiste nella documentazione attraverso filmati e fotografie di conversazioni ed eventi ai quali prende parte.

Art and Language è un gruppo, o meglio un movimento, costituitosi negli anni 60 in Regno Unito e che vede la collaborazione tra diversi artisti concettuali. Il campo della loro azione è ampio, ma nel 1972 per la prima volta hanno messo in scena un ambiente archivistico. L'installazione, dal titolo *Index 01*, è composta da otto armadi metallici, disposti in colonne e divisi in sei cassetti, all'interno dei quali sono raccolti dati e informazioni sui lavori realizzati dal gruppo negli anni precedenti. I cassetti contengono delle schede (*index cards*) nelle quali sono elencati i testi e i cataloghi d'arte pubblicati dagli artisti del movimento. Come in un vero ambiente archivistico, anche qui i testi sono divisi secondo una certa logica e numerati come si fa nell'operazione di inventario; i numeri sono anche riportati sui cassetti come se fossero vere etichette identificative. Falsi utenti, ovvero attori che partecipano alla performance aggirandosi intorno all'installazione, sono incoraggiati a consultare i cassetti e a valutare le connessioni esistenti tra i vari testi dell'archivio. Le loro risposte sono espresse tramite alcuni criteri di valutazione stabiliti: compatibili (+), non compatibili (-) e non paragonabili (T come *transformational*). La combinazione di queste valutazioni (+ con -, + con +, - con -, T con +, T con -) genera altri valori di valutazione. I risultati sono incollati sulle pareti della stanza e disposti in colonne. Lo scopo dell'installazione è un'autoriflessione sul proprio lavoro. *Index 01* è un modo attraverso cui gli artisti cercano di fare chiarezza, di rappresentare in modo schematico il lavoro artistico realizzato nei primi anni della fondazione del gruppo, un modo per vagliare le relazioni o le differenze dei temi trattati. Inevitabilmente però questa operazione rivolta a se stessi si è tradotta in una riflessione più ampia sulla modalità stessa di organizzazione di un indice e un archivio. Qualche anno più tardi è stato realizzato anche *Index 02*.

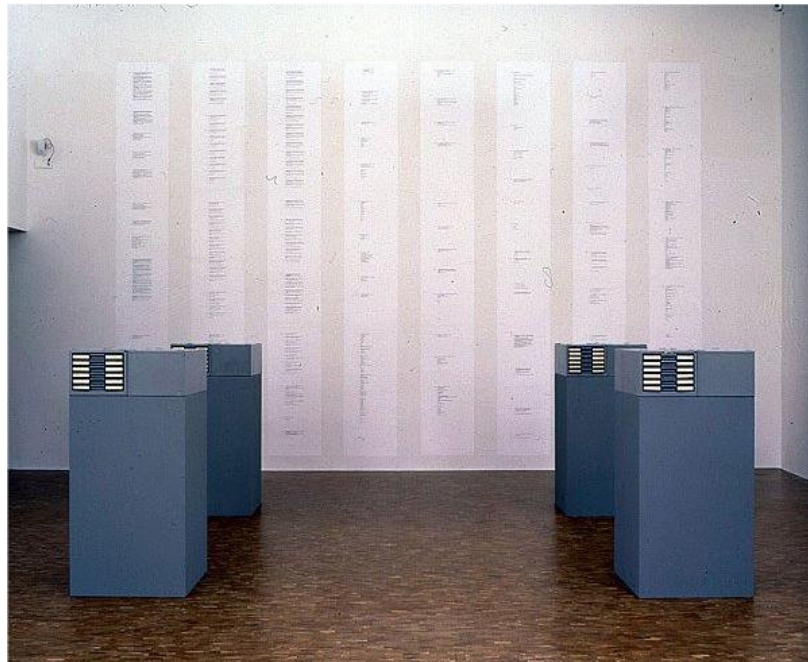


Figura 2.1: *Index 01 (The Documenta Index)*, Art and Language, 1972.

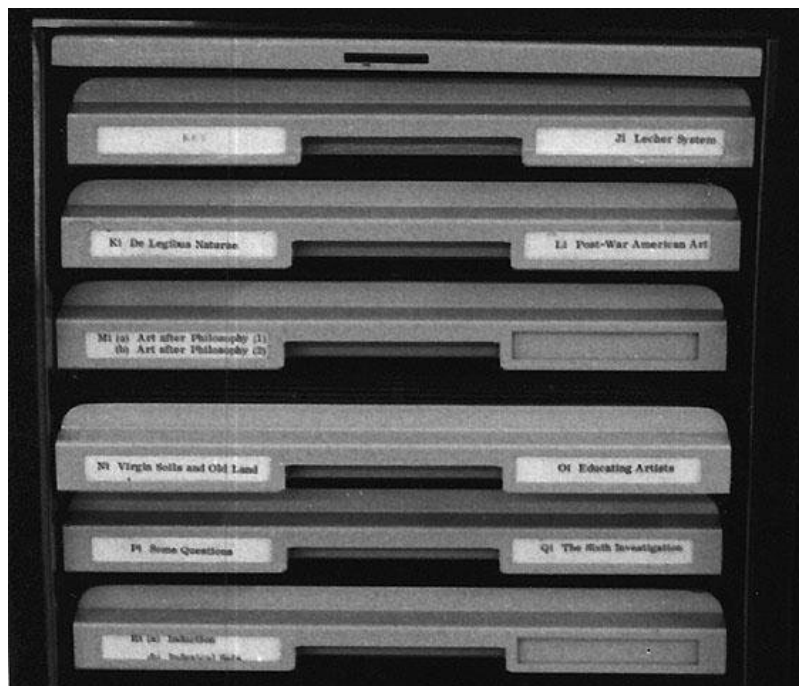


Figura 2.2: *Index Key*, i sei cassetti con le etichette, Art and Language.

Nel 1994 presso il Freud Museum di Londra, Susan Hiller, artista americana che vive a Londra, ha installato all'interno di una vetrina 23 scatole contenenti artefatti da lei stessa creati e affiancati da un'illustrazione, un grafico o un testo. Le scatole, simili a quelle che si usano nella conservazione archeologica, sono state tutte etichettate e titolate. Nel 1996 il progetto è stato ampliato in 53 scatole ed esposto presso il Tate Modern. Per questa opera, dal titolo *From the Freud Museum*, Hiller ha voluto ricreare un archivio in cui gli oggetti contenuti rappresentassero tracce dei suoi lavori artistici passati. L'artista ha messo insieme la rigorosità tecnica e scientifica della pratica archivistica a una dimensione meno formale rappresentata dagli oggetti nelle scatole che sono oggetti banali, non meritevoli di archiviazione. Susan Hiller ritiene che la pratica archivistica abbia qualcosa del metodo archeologico che intende come una ricostruzione narrativa piuttosto che una ricostruzione di ciò che è vero⁸⁵. L'artista si è ispirata alla collezione di antichità di Freud, ma mette in evidenza il fatto che il contenuto delle sue scatole non è costituito da rarità come la collezione freudiana, ma da oggetti "gettati via, messi da parte, spazzatura" il cui unico valore è quello che gli è stato attribuito da lei stessa. Ogni scatola è una sorta di cornice che consente di far risaltare l'oggetto al suo interno. La tassonomia che caratterizza tale collezione è legata alla personale progettazione dell'artista, la quale invita lo spettatore a non fruire dell'opera passivamente ma a dare un'interpretazione, riempire dei vuoti, creare connessioni.

They [le scatole] present the viewer with a word (each is titled), a thing or object, and an image or text or chart, a representation. And the three aspects hang together (or not) in some kind of very close relationship which might be metaphoric or metonymic or whatever. There could be a number of different kinds of relationship among those three aspects. The "meaning" of the entire bounded unit, of each box, would need to be investigated by seeing the relationship between the word, the picture and the objects, as well as by the placement of an individual box in an extensive series of boxes⁸⁶.

⁸⁵ Cfr. Hiller, S., *Working through objects*, in Merewether, C., (a cura di), *The Archive. Documents of Contemporary Art*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts) 2006, p. 42.

⁸⁶ «Esse si presentano allo spettatore con una parola (ognuna ha un titolo), una cosa o un oggetto, e un'immagine o un testo o un grafico, una rappresentazione. E i tre aspetti sono interrelati (o no) in una sorta di relazione molto stretta che potrebbe essere metaforica o metonimica o qualsiasi altra cosa. Ci potrebbe essere un certo numero di tipi diversi di relazione tra questi tre aspetti. Il "significato" dell'intera unità, di ogni scatola, avrebbe bisogno di essere indagato guardando alla

La peculiarità dell'opera è quella di essere un'installazione all'interno di un'altra installazione, che è il museo dedicato a Freud, che a sua volta è già un luogo di conservazione⁸⁷.



Figura 2.3: Una delle scatole dell'installazione *From the Freud Museum*, Susan Hiller, 1996.



Figura 2.4: La vetrina dell'installazione *From the Freud Museum*, Susan Hiller.

relazione tra la parola, l'immagine e gli oggetti, così come dal posizionamento di una singola scatola in una vasta serie di scatole», (Traduzione mia), *Ibidem*.

⁸⁷ «A box within a vitrine within a room within this institutional space within the house», *Ivi*, p. 45.

Uriel Orlow, artista svizzero e teorico dell'arte contemporanea che vive a Londra, ha invece documentato un ambiente archivistico attraverso una serie fotografica dal titolo *Inside the Archive* (2000-2006). L'opera è una riflessione sull'archivio come sistema che non è stabilito in modo definitivo, ma è allo stesso tempo visibile e latente, talvolta scompare soprattutto nell'epoca della documentazione digitale. Le 145 fotografie si presentano come esplorazione visuale dei locali tipicamente adibiti a scopi di archiviazione. L'opera è stata esposta anche sotto forma di video dando a chi guarda la sensazione di un movimento della macchina fotografica nel passaggio da una stanza all'altra, ma anche la sensazione del tempo che lascia tracce nell'edificio. Non è l'unica opera in cui Orlow si rifà alla nozione di archivio. *Housed Memory* (2000-2005) è un video-archivio, o meglio un archivio dell'archivio⁸⁸, della durata di 9 ore in cui si susseguono fotografie che ritraggono tutti gli scaffali della storica istituzione londinese The Wiener Library che conserva e raccoglie materiale sull'Olocausto. Attraverso la documentazione fotografica viene resa testimonianza dell'intera collezione che non ottiene spesso la giusta visibilità, ma allo stesso tempo il movimento discontinuo con cui si susseguono le immagini e che determina il passaggio di visione da una stanza all'altra suscita in chi guarda una sensazione di consapevolezza per l'impossibilità di conoscere a fondo tutto il patrimonio conservato. Le fotografie che compongono il video mostrano la struttura dell'archivio ma negano l'accesso ai documenti. Il sottofondo audio è caratterizzato dalle voci di archivisti e di utenti che discutono dell'archivio e dei documenti che hanno avuto modo di consultare. La video installazione presenta da un lato uno sguardo esterno che registra, ed è quello della macchina fotografica, e dall'altro una descrizione dall'interno attraverso le voci di chi vi lavora o di chi usa l'archivio. *The Wiener Library* (2000-2002) è un'altra video installazione di 90 minuti in cui viene proiettata la facciata esterna dell'edificio in cui ha sede la Wiener Library. Sull'immagine scorrono in ordine alfabetico le parole chiave del thesaurus attraverso cui avviene la ricerca nel catalogo online. L'immobilità dell'edificio sullo sfondo si contrappone alle parole che si sovrappongono e che simboleggiano le numerose entrate degli utenti in archivio.

⁸⁸ Cfr. Orlow, U., *Latent archives, roving lens*, in Lanyon, J., Connarty, J., *Ghosting: the role of the archive within contemporary artists' film and video. Picture This Moving Image*, Bristol 2006, p. 40.



Figura 2.5: *Inside the Archive*, Uriel Orlow, 2000-2006.



Figura 2.6: *House Memory*, Uriel Orlow, 2000-2005.



Figura 2.7: *The Weiner library*, Uriel Orlow, 2000-2002.

Nel 2007 le due artiste americane Suzanne Lacy e Leslie Labowitz decidono di mettere in scena l'archivio che da anni stavano costruendo attraverso la raccolta di documentazione sulla loro collaborazione e sulla produzione artistica avvenuta tra anni Settanta e Ottanta. Le due artiste si rendono conto di quanto fosse statico il semplice accumulo e decidono invece di rendere attivo ed esecutivo il proprio archivio. L'installazione, caratterizzata dalla presenza di 80 scatole e dalla proiezione di materiale audiovisivo attraverso dei monitor incastrati tra le scatole, ha preso il nome di *The Performing Archive: Restricted Access*. Il materiale conservato in questo archivio ha a che fare con un tema cruciale per il movimento femminista degli anni Settanta, ovvero la violenza sulle donne e l'importanza del lavoro della donna. La performatività dell'archivio non è data solo dalla sua messa in scena, quindi dalla sua esecuzione davanti a un pubblico, ma dalla dimensione interattiva e dinamica che esso implica. Infatti 12 giovani donne, anche loro artiste e nate nel periodo storico cui l'archivio fa riferimento, sono state invitate a consultare il materiale presente in archivio e a riflettere e commentare su di esso. Le loro interviste sono proiettate durante l'installazione insieme alle immagini dei documenti cui esse fanno particolare riferimento. Lacy e Labowitz hanno tentato di scoprire quale legame si cela tra passato e presente in un'organizzazione archivistica e in particolare comprendere in che modo temi

importanti dell'epoca possono riemergere attraverso il punto di vista di giovani donne che non hanno vissuto quegli anni in prima persona.

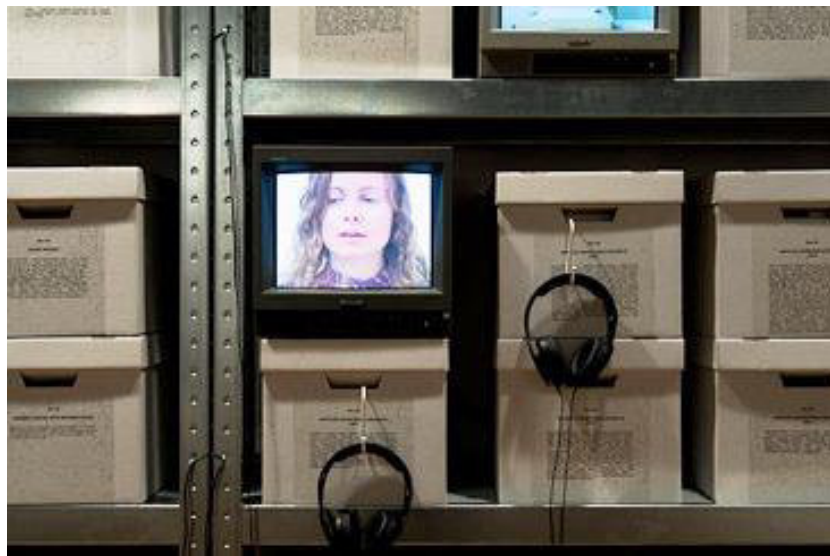


Figura 2.8: *The Performing Archive*, Leslie Labowitz e Suzanne Lacy, 2007-2008.

Gli artisti che ripropongono sistemi archivistici esistenti, come Orlow, e quelli che ne costruiscono uno all'interno di uno spazio deputato all'arte, come Hiller, Labowitz e Lacy, Art and Language, intendono riflettere sulle modalità e le potenzialità che l'archivio offre. La sua rappresentazione, la sua realizzazione al di fuori di un ambito tecnico e formale, consente di esplorare la nozione di archivio e sovvertirne i principi di costituzione. Sono fornite nuove chiavi di lettura che aprono l'archivio a diverse modalità di espressione, tuttavia, ciò che sembra sopravvivere della classica visione dell'archivio è il suo carattere di ordinamento. Gli artisti si servono dell'archivio per mettere in ordine aspetti della propria vita o del proprio lavoro artistico anche se mai in una dimensione chiusa e asettica. Nelle performance in cui è presente, la fotografia è supporto alla comprensione dell'organizzazione delle scatole (Hiller), strumento di documentazione che dà testimonianza di un ambiente che di norma si può conoscere solo se vissuto o frequentato (Orlow) e documento del passato che torna a essere vivo nel presente (Labowitz e Lacy).

Niño perdido (*Lost child*, 2005-2009) dell'artista messicano Ilán Lieberman è un archivio della commemorazione. Si tratta di una serie di disegni, circa un centinaio, realizzati ricalcando le fotografie degli annunci della sparizione di

bambini riportati su alcuni giornali locali in Messico. *Niño perdido* è una mostra a metà tra informazione e fotografia artistica, documento e monumento. Enwezor lo considera una sorta di pre-obitorio per persone che potrebbero non essere mai ritrovate⁸⁹. Per quest'opera Lieberman si è servito delle fotografie prese da giornali dimostrando che esiste una sorta di nuova tendenza del ritratto fotografico come indice della memoria, come immagine di identificazione che rimanda alla funzione dei ritratti degli archivi della polizia. Per ogni foto l'artista ha ricreato lo stesso effetto a puntini tipico della stampa. L'intento commemorativo si appiattisce sulle pagine del giornale a causa della scarsa qualità delle fotografie che non rende evidente la tragicità della perdita. In un'opera successiva Lieberman ha lavorato su un preciso particolare delle espressioni dei bambini scomparsi. Astruendo una parte del loro viso, Lieberman ha creato un secondo archivio, un archivio di bocche. All'interno di una sequenza video le bocche si sovrappongono accompagnate in questo movimento da un testo in sovrainpressione e da una traccia audio. L'intento dell'artista è quello di dare la sensazione che le bocche siano animate, che stiano davvero comunicando qualcosa. Lieberman immagina i bambini cantare l'inno nazionale messicano che è la traccia audio in sottofondo registrata in una scuola elementare (quindi vere voci di bambini). L'opera, che risale al 2009, si intitola *Mexicans, at the Cry of War*, che è il titolo dell'inno messicano. Il contenuto di questi due archivi commemorativi è una riproduzione delle fotografie originali; questa riproduzione sembra riuscire meglio dell'oggetto originale nella funzione di memoria. Un'operazione simile era stata realizzata dall'artista cubano Felix Gonzalez-Torres con l'opera *Untitled (Death by Gun)* nel 1990. Si tratta di una raccolta di fotografie che ritraggono 464 vittime di colpi di pistola nella settimana dal 1 Maggio al 7 Maggio 1989 in alcune città americane. Le fotografie, corredate da informazioni anagrafiche e da una breve spiegazione dell'accaduto, sono state estrapolate da mezzi a stampa e sono riportate su un centinaio di fogli disposti in colonna al centro di una stanza così da poter essere sfogliati.

⁸⁹ Cfr. Enwezor, O., *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, cit., p. 28.



Nuria Alejandra Albarrán García

Age: 13 years
Height: 4' 11"
Distinguishing characteristics: Scar on right forearm.
Place and date of disappearance: Unidad Bellavista Neighborhood, Borough of Iztapalapa, Mexico City, June 13 2005.



José Olivares Sánchez

Age: 9 years
Height: 3' 3"
Build: Thin
Distinguishing characteristics: Scar on left leg.
Date of disappearance: Ampliación San Marcos, Tultitlán, State of Mexico, May 19 2005.

Figura 2.9: *Niño perdido*, Ilán Lieberman, 2005-2009.



Figura 2.10: *Niño perdido* di Lieberman in mostra.

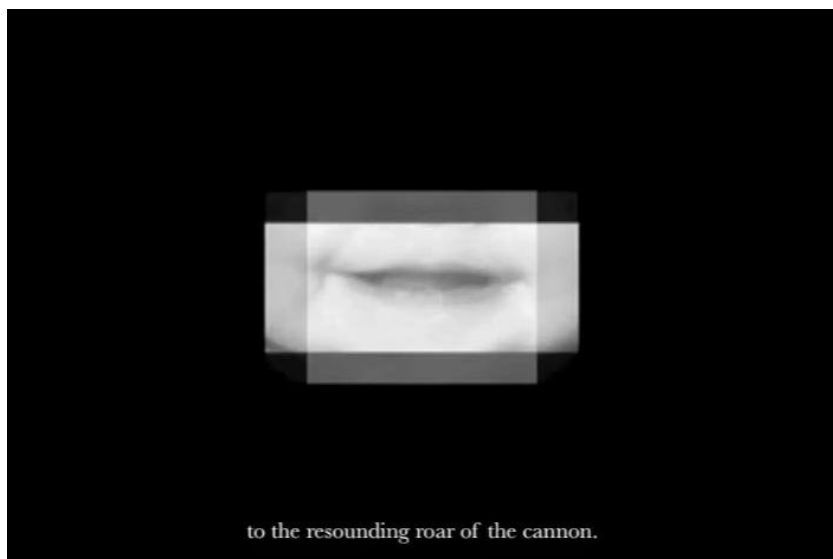


Figura 2.11: *Mexicans, at the Cry of War*, Ilán Lieberman, 2009.

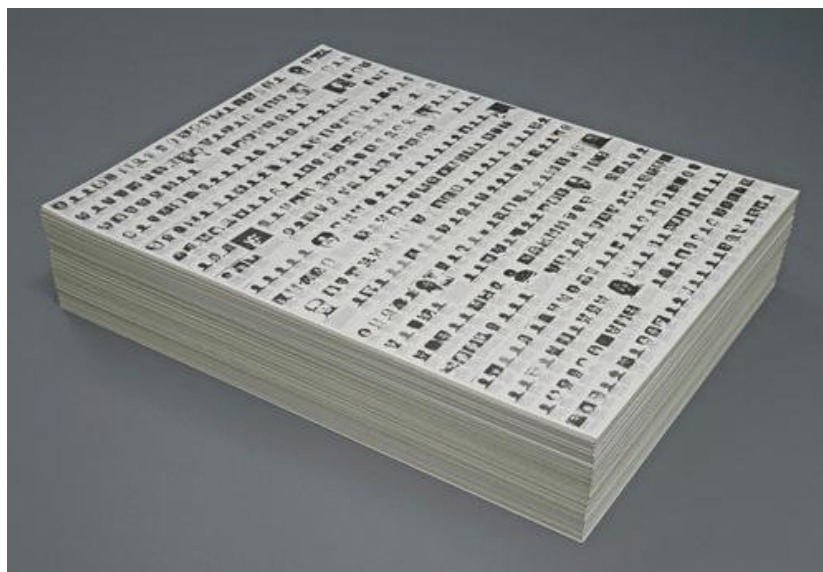


Figura 2.12: *Untitled (Death by Gun)*, Felix Gonzalez-Torres, 1990.

Anche Hans-Peter Feldmann, artista tedesco, realizza le proprie opere riflettendo sulla relazione tra l'elemento originale e la sua riproduzione e sull'incidenza che la fotografia ha nella società e nella cultura. Feldmann nel corso della sua vita ha raccolto e archiviato fotografie da fonti diverse. Le forme tramite cui pubblica ed espone il contenuto di questo suo archivio sono la serie fotografica, che realizza mettendo insieme immagini dello stesso soggetto, e il catalogo. Tra anni Sessanta e Settanta, Feldmann ha pubblicato piccoli libri intitolati *Bilder* che contengono sequenze di immagini di provenienza eterogenea, ma legate a un medesimo soggetto, ad esempio ginocchia femminili, scarpe, montagne innevate e altro⁹⁰. Oggetti ordinari e immagini banali sono inserite all'interno di una serialità che annienta l'unicità e l'originalità del pezzo singolo, per cui non esiste un solo tipo di ginocchio, di montagna innevata, di sedia, ecc. Talvolta Feldmann inserisce nella serie anche fotografie scattate in prima persona, in particolare laddove ritiene che vi siano dei vuoti, dei pezzi mancanti che è necessario colmare per rendere completo l'archivio che sta creando. Feldmann ha

⁹⁰ Altre serie sono costituite da scatti direttamente realizzati da Feldmann. *Photographs taken from hotel room windows while traveling* (2000) è una raccolta di fotografie scattate da Feldmann dalle finestre degli hotel che ha visitato in un periodo di oltre 20 anni. Sono quindi immagini che riproducono il suo punto di vista da ordinario turista. Ancora una volta l'ordinarietà in serie. In *100 Jahre (100 Years)* del 2001 Feldmann ha esposto 101 fotografie di persone con età compresa tra 8 settimane e 100 anni per tracciare la cronologia della vita umana nella quale lo spettatore può inserire se stesso. Un archivio personale, vista la presenza di fotografie di componenti della famiglia e amici, ma anche un archivio collettivo sul ciclo della vita. *Car radios while good music was playing* è la serie delle autoradio. I cataloghi *Bilder* comprendono spesso nel titolo il numero delle immagini che contengono.

usato gli archivi fotografici di giornali e riviste come fonte per due opere. *9/12 Front Page* (2001) è un'installazione che documenta la modalità attraverso cui i mass media hanno affrontato la tragedia terroristica dell'11 Settembre 2001. Feldmann ha collezionato oltre 100 copertine di giornali di tutto il mondo pubblicati all'indomani dell'attentato. Questo immenso archivio presenta due caratteristiche tipiche dei lavori di Feldmann: la serialità, quindi il medesimo soggetto riproposto in modi diversi, e l'assenza dell'originale, infatti quelle esposte non sono le vere copertine dei giornali, ma sono fotografie delle copertine. Le immagini, che mostrano testi in lingue diverse ma sono sprovviste di qualsiasi didascalia, non sono disposte secondo un ordine prestabilito o imposto, la loro successione può essere scambiata o spostata. Quale lo scopo di questo archivio visivo? Feldmann riflette su un evento storico importante e con conseguenze catastrofiche per il mondo intero, e in particolare riflette sul modo in cui i mezzi di comunicazione hanno contribuito a costruire una memoria pubblica di questo evento. L'archivio visivo dell'evento dell'11 Settembre serve a mostrare non le diverse interpretazioni dell'evento, ma l'utilizzo delle stesse immagini che sono diventate poi simboli narrativi di quell'evento. Lo stesso intento era già apparso nel 1993 con la mostra *1967-1993 Die Toten (The Dead)* che riproduceva 91 immagini prese da giornali e riviste. Le fotografie hanno come soggetto i corpi di persone decedute a causa di gravi atti di violenza o terrorismo nella storia della Germania di quegli anni. La serialità emerge questa volta nello stesso formato delle fotografie che sono organizzate cronologicamente a seconda della data di morte e affiancate da dati anagrafici sulle vittime. Questa precisa disposizione determina la prevalenza di una sorta di sguardo enciclopedico e di catalogazione del numero delle vittime per quello che è stato un evento storico e sociale critico per la nazione tedesca. Vi è contemporaneamente un tentativo di identificare le vittime, liberarle dall'anonimato, e una sorta di quantificazione grafica dei decessi.



Figura 2.13: *Women legs*, Hans-Peter Feldmann, 2008.

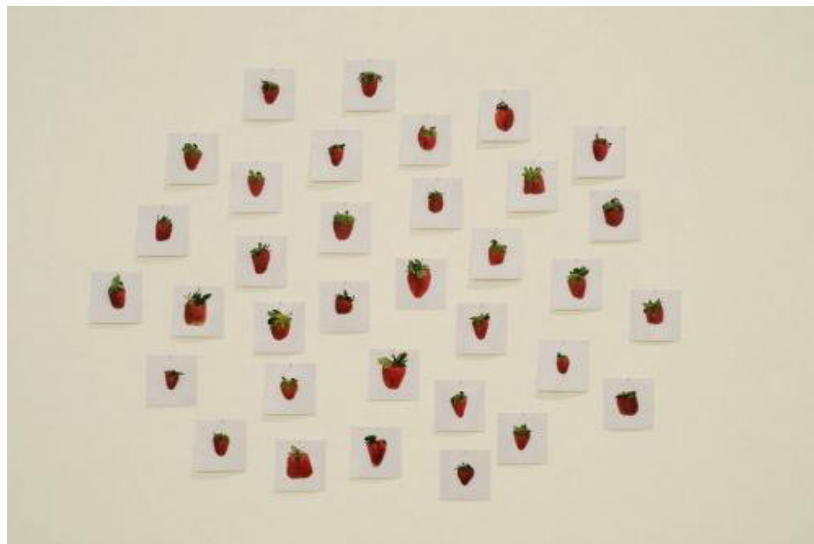


Figura 2.14: *One Pound of Strawberries*, Hans-Peter Feldmann, 2004.



Figura 2.15: 9/12 Front Page, Hans-Peter Feldmann, 2001.



Figura 2.16: 1967-1993 Die Toten, Hans-Peter Feldmann, 1993.

Nella costruzione di questi archivi visivi, la fotografia giornalistica viene investita di un nuovo valore culturale che la svincola dal essere al servizio dell'informazione⁹¹. I fotografi e gli artisti ne fanno un uso critico che mira alla decostruzione della tipica forma comunicativa delle testate giornalistiche troppo impegnate in una serrata competizione e troppo assuefatte ai fini commerciali. Le performance artistiche invece danno luogo a rappresentazioni alternative in cui l'uso dell'immagine diventa una questione estetica: «la rappresentazione non è più

⁹¹ Cfr. Poivert, M., *La fotografia contemporanea*, cit., pp. 77 sgg.

tenuta al resoconto solo di quanto accade ma anche di quanto, dell'avvenimento, è destinato a lasciare tracce durature»⁹².

Adam Broomberg e Oliver Chanarin sono due artisti che lavorano e vivono a Londra. Le loro installazioni e mostre nascono da una pratica che combina in modo originale tre elementi: un uso rivisitato del documento di reportage sociale, un'enfatizzazione artistica e concettuale di questo utilizzo e un intento archivistico⁹³. Broomberg e Chanarin spesso attingono ad archivi esistenti e ripropongono i documenti fotografici secondo un significato sociale e politico. Per le opere *People in Trouble* (2011) e *Holy Bible* (2013) i due artisti hanno utilizzato come fonte primaria due archivi fotografici. Nell'opera del 2013 all'interno delle pagine della Bibbia sono state inserite fotografie prese dall'Archive of Modern Conflict di Londra. Il punto di partenza è la teoria del filosofo israeliano Adi Ophir studioso del Nuovo e Vecchio Testamento secondo il quale Dio rivela se stesso sempre attraverso la catastrofe e la violenza. Le immagini selezionate dall'Archive of Modern Conflict, che rappresentano momenti storici di conflitto, sono risultate per i due artisti le più adatte ad affiancare e a mimare i testi biblici in cui si esprime un certo uso della violenza. The Belfast Exposed Archive è invece l'archivio fotografico fonte dell'opera *People in Trouble Laughing Pushed to the Ground*. L'archivio fotografico è nato negli anni Ottanta per raccogliere e conservare fotografie sulle tragiche vicende storiche che hanno colpito l'Irlanda del Nord e che sono note in inglese come "The Troubles" (il Conflitto Nordirlandese, una guerra civile di antichi contrasti tra cattolici e protestanti che ha visto migliaia di morti tra anni Sessanta e anni Novanta). Le fotografie conservate nell'archivio sono state raccolte per rappresentare fotograficamente l'esperienza della comunità irlandese dal suo punto di vista diretto. Oltre che immagini di violenza e rappresaglie, vi sono anche fotografie di momenti comuni della vita quotidiana. L'archivio per molto tempo è stato aperto al pubblico pur non avendo una catalogazione e un'organizzazione precisa. Ciò ha reso molto semplice la manipolazione delle immagini sia da parte dei visitatori, che hanno spesso rovinato fotografie scarabocchiando su di esse o strappandole, sia da parte degli archivisti, che hanno

⁹² *Ivi*, p. 101.

⁹³ Cfr. Williams, V., *No statistics. Adam Broomberg and Oliver Chanarin*, Netherlands Photo Museum, 2008.

attaccato adesivi colorati per segnalare o selezionare delle foto. La presenza di questi puntini colorati posizionati sulle foto è stata interpretata dagli artisti come una sorta di codice tramite cui decidere di pubblicare ed esporre le fotografie dell'archivio. Nella loro opera si verifica una sorta di processo inverso per cui rimane visibile solo quella parte che era stata coperta dai puntini attaccati sulla superficie mentre il resto della fotografia rimane oscurata. Da una prospettiva esterna, Broomberg e Chanarin riescono ad isolare momenti topici e ricchi di significato, forse involontariamente marcati. L'opera si divide in due parti: *People in Trouble (Dots)* che comprende le immagini coperte dai puntini e *People in Trouble (Contacts)* con le fotografie che hanno subito segni visibili di sfregi da parte di visitatori che volevano rimanere anonimi.

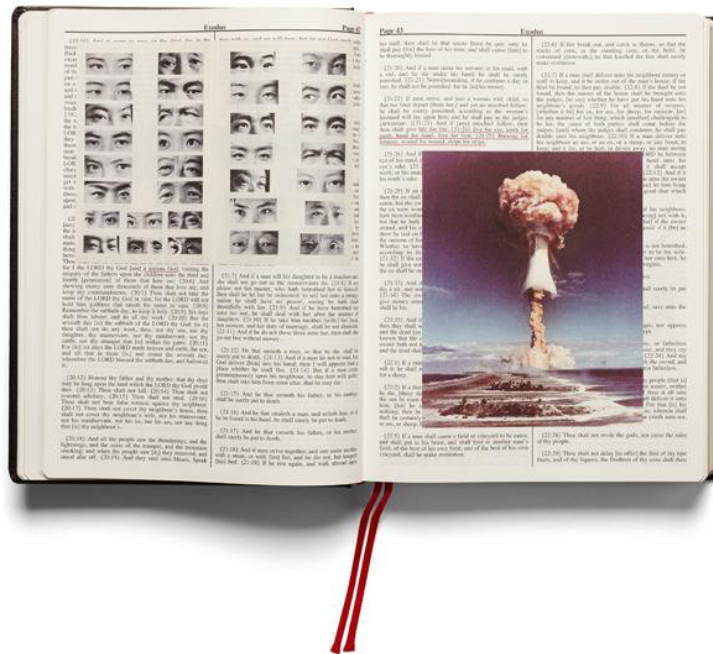


Figura 2.17: *Holy Bible*, Adam Broomberg e Oliver Chanarin, 2013.



Figura 2.18: *People in Trouble (Dots)*, Adam Broomberg e Oliver Chanarin, 2011.

Artista famoso per la sua pratica di “saccheggiare” gli archivi fotografici e riproporre le fotografie in un nuovo archivio-performance è il francese Christian Boltanski. Di origine ebrea, Boltanski fa dell’olocausto e dello sterminio, quindi della morte e dell’identità negata, il motivo ricorrente delle proprie opere insieme al tema della memoria e di una perdita/assenza. All’interno della propria antologia – si veda il paragrafo 1.2 – Merewether inserisce Boltanski nella categoria delle “tracce”, quindi tra gli autori che riflettono sull’idea di una rimanenza residuale dell’occorrenza di eventi ed esperienze. Per Boltanski nel corso della sua esistenza ogni individuo lascia delle tracce che possono essere registrazioni della propria identità o oggetti posseduti, ma in quanto tracce, essi sono solo frammenti instabili che non scongiurano la condanna dell’oblio. Boltanski si appropria di questi oggetti e di queste registrazioni e li rende contemporaneamente parte della propria storia personale e parte di quella storia collettiva in cui tutti possono trovare il proprio posto. L’artista francese dà vita a dei veri e propri archivi che hanno la forma di altari della memoria per soggetti scomparsi o rimasti anonimi⁹⁴.

⁹⁴ Si veda l’installazione permanente presso il Museo per la Memoria di Ustica di Bologna che ricorda le 81 vittime che si trovavano su un aereo diretto a Palermo e abbattuto il 27 giugno 1980, cfr. <http://www.museomemoriaustica.it/museo.htm>. E si veda anche l’installazione realizzata nel 2005 a Reggio Emilia con l’utilizzo di 200 ritratti di persone anonime risalenti agli anni Trenta e Quaranta; le fotografie derivano da uno dei fondi della Fototeca della Biblioteca Municipale “Panizzi”, cfr. <http://www.municipio.re.it/biblioteche/panizzi.nsf/pagine/51BE3CAAC0B1D699C125710400360529?OpenDocument>.

Nel 1969, nell'introduzione al libro *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance 1944-1950*⁹⁵, Boltanski annuncia di voler raccogliere tutte le tracce della propria vita e di quella di altre persone. È un gesto simbolico che, senza riferimento diretto all'Olocausto, cerca di resistere alla catastrofica distruzione e cancellazione verificatasi in seguito a quel terribile episodio storico, ma allo stesso tempo è un tentativo di resistere alla inevitabilità della morte⁹⁶. L'*impulso archivistico* spinge Boltanski a conservare e raccogliere i resti, i residui, di una vita esorcizzando la vulnerabilità della propria storia essendo egli sopravvissuto. L'artista scrive che non si è in grado di combattere la morte; medici e scienziati sono riusciti solo a rallentarla, ma non è ancora possibile neutralizzarla. Quello che è necessario fare è andare alle radici del problema in uno sforzo collettivo in cui ognuno deve lavorare per garantire la propria sopravvivenza e quella degli altri. Ecco dunque il progetto archivistico che Boltanski si propone di realizzare: preservare se stessi per intero conservando una traccia di tutti i momenti della propria vita, tutti gli oggetti usati, tutto ciò che si è detto, tutto ciò che è stato detto su di sé. Boltanski afferma che si tratta di una ricerca incessante e una classificazione minuziosa. In altre parole, un compito vasto che richiede molti anni prima che la sua vita possa dirsi al sicuro grazie a una sistematizzazione organizzata e conservata in un ambiente tutelato. La stabilità dell'archivio combatte l'instabilità della traccia fotografica e le consente di divenire la fonte della storia pubblica e privata. L'archivio è una riflessione mnemonica sulla storia, Boltanski lo costruisce sull'anonimità e singolarità di individui ma lo subordina a un discorso che riguarda la collettività⁹⁷. Okwui Enwezor scrive che Boltanski sembra trattare i documenti fotografici in modo contraddittorio a seconda della combinazione con cui organizza le varie installazioni⁹⁸. Talvolta lo spettatore si trova dinanzi a raccolte dalla struttura lineare e dalla coerenza narrativa, altre volte invece sembra verificarsi un'estremizzazione nella presenza di feticci in particolare laddove le fotografie sono isolate e illuminate da luci individuali. Ma il più delle volte Boltanski fa

⁹⁵ Qui si fa riferimento alla traduzione inglese *Research And Presentation Of All That Remains Of My Childhood*, in Merewether, C., (a cura di), *The Archive. Documents of Contemporary Art*, cit., p. 25.

⁹⁶ Cfr. *Ivi*, p. 11.

⁹⁷ Cfr. Enwezor, O., *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, cit., p. 32.

⁹⁸ Cfr. *Ivi*, pp. 30-31.

convergere storicità e sentimentalismo, documento e finzione rendendo difficile il riconoscimento di documenti storici o immagini private⁹⁹.

A partire dagli anni Settanta Boltanski inizia a scattare fotografie e fotografie di fotografie per realizzare dei collage tematici. Nel 1987 realizza *Autel de Lycée Chases* (o “Altar to the Chases High School”). L’installazione è caratterizzata da ritratti ri-fotografati e ingranditi fino ad ottenere un effetto sgranato che causa la perdita dei dettagli e che impedisce il riconoscimento dei tratti identitari di un soggetto. Stampate in bianco e nero, le fotografie mostrano una sorta di smorfia di morte. Le fotografie sono appese su una piattaforma costruita con scatole di latta posizionate in colonne verticali; le scatole sono arrugginite come se davvero fossero state rovinate dal passare del tempo e costituiscono un’opera nell’opera, di per sé possono considerarsi una scultura. Una luce, simile a quella degli interrogatori polizieschi, illumina le immagini creando un effetto di chiaro scuro, illuminando quindi alcune parti e lasciando nell’ombra altre. Chi guarda non è in grado di identificare gli individui senza nomi e le scatole rimandano a contenitori di oggetti personali, di ricordi o addirittura delle loro ceneri. Per creare questo altare commemorativo Boltanski attinge all’archivio fotografico di una scuola viennese frequentata da studenti ebrei. In particolare, gli scatti scelti ritraggono alcuni diplomati dell’anno 1931, quindi nel pieno di un periodo storico drammatico in cui molti dei soggetti fotografati hanno perso la vita. L’opera ha la funzione di monumento per i soggetti morti col nazismo ancora prima della loro morte fisica. L’installazione *Les Suiss Mortes (The Reserve of Dead Swiss, 1990)* ha caratteristiche simili a *Autel de Lycée Chases*, infatti vi è lo stesso uso dell’illuminazione e delle scatole. Per questa opera Boltanski attinge alle fotografie dei necrologi di una testata giornalistica.

In *Chance* (2011) Boltanski costruisce una complessa struttura di tubi metallici su cui scorre un nastro con circa 600 primi piani di neonati. Il nastro talvolta si ferma e attraverso una selezione casuale uno dei visi dei neonati è scelto tra tutti. È messa in scena la metafora della vita, la scelta casuale computerizzata corrisponde alla scelta legata al caso di chi viene al mondo e chi no. Il viso selezionato è il viso del bambino che verrà alla luce. Da qui l’emblematico titolo il cui significato è quello di “caso” e “opportunità”. Nel 2011

⁹⁹ Cfr. *Ivi*, pp. 30-32.

l'installazione *Chance* è stata esposta alla Mostra Internazionale d'Arte di Venezia con altri due dispositivi, due display su cui erano visibili il numero dei morti e quello dei nuovi nati. Contemporaneamente è stato installato un gioco interattivo – è anche online sul sito web dell'artista – per i visitatori. Boltanski ha raccolto delle fotografie di volti di bambini e anziani, le ha tagliate in tre sezioni, fronte, occhi, bocca, e le ha poi messe insieme in un video in cui le tre sezioni scorrono velocemente mescolandosi. Lo spettatore premendo un pulsante è in grado di bloccare le tre sezioni che insieme formano un volto. Chi riesce a creare il volto originale vince un'opera di Boltanski. Le fotografie dei bambini sono state estrapolate da un giornale polacco che pubblica una volta a settimana le foto dei nuovi nati senza il loro nome.



Figura 2.19: *Autel de Lycée Chases*, Christian Boltanski.

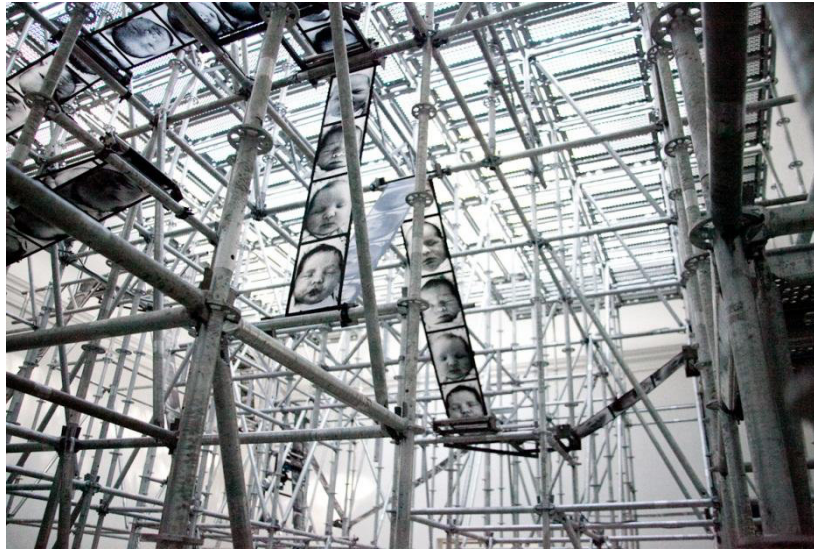


Figura 2.20: *Chance*, Christian Boltanski.

Simili archivi di commemorazione e di ricostruzione di un momento storico sono i lavori di altri artisti come Eugenio Dittborn ad esempio. *Airmail Paintings Project* è un lavoro che l'artista sta realizzando dagli anni Ottanta, è un collage di fotografie, fotocopie e disegni che ricostruiscono aspetti della storia cilena in modo che questi possono essere resi noti e diffusi in tutto il mondo. Nel 1994 la brasiliana Rosângela Rennó ha realizzato *Immemorial*, un'installazione di 50 ritratti recuperati nell'archivio pubblico del distretto federale di Brasilia; l'artista ha scelto le fotografie di persone morte a causa di massacri o altri tragici eventi e che nell'archivio risultano licenziati a causa del decesso¹⁰⁰. Le fotografie sono immagini identitarie scattate prima che i soggetti raffigurati perdessero la vita, la loro scomparsa non è dovuta solo alla morte ma anche al fatto che le loro immagini sono rimaste a lungo nascoste negli scaffali dell'archivio. L'opera costituisce una forma di redenzione per i soggetti fotografati. Interessante è anche il lavoro dell'artista visuale americano Arnold Dreyblatt che riflette sui processi di costruzione della memoria collettiva. L'installazione *The T Documents* del 1992 raccoglie una selezione di poco più di 80 fotografie recuperate dall'artista in diversi archivi di Stato americani ed europei. I documenti fotografici risalgono al periodo fra le due guerre mondiali e sono la prova dell'esistenza di T. (da cui il titolo) personaggio storico realmente esistito ma dimenticato. I documenti consentono di ricostruire la biografia di T. tra il 1915 e il 1943. L'installazione si

¹⁰⁰ Si veda Merewether, C., *Archives of the Fallen*, in Id. (a cura di), *The Archive. Documents of Contemporary Art*, cit., p. 161.

caratterizza per una finta rappresentazione dell'archivio perché le fotografie sono esposte come se fossero state conservate secondo criteri archivistici, con tanto di fogli conservativi trasparenti e testi descrittivi in tedesco. Lo scopo della performance è mostrare come alcuni aspetti della storia sono tralasciati dalla versione ufficiale e possono invece essere ricostituiti attraverso le tracce che permangono nella burocrazia degli archivi nazionali.

Sophie Calle, artista e fotografa francese, realizza diverse serie fotografiche. Tra le più famose vi è *Cash Machine* (1991-2003), una serie iniziata nel 1991 e poi completata oltre dieci anni più tardi. Si tratta di immagini estrapolate in USA da una telecamera di sicurezza posizionata su un bancomat. Sono ritratti di clienti inconsapevoli di essere ripresi e intenti nelle proprie operazioni bancarie. Calle decise di usarle come veri e propri documenti senza l'aggiunta di nessun altro elemento artistico. Le immagini degli ignari soggetti mostrano un ventaglio variegato di espressioni e comportamenti originati dall'interazione tra uomo e macchina.

Feldmann, Liberman, Boltanski, Broomber e Chanarin utilizzano l'archivio fotografico come fonte e riutilizzano le fotografie che estraggono da questi creando un secondo archivio fotografico che ha lo scopo di riscattare il significato e la memoria di episodi storici e sociali e di vite umane. Il lavoro di archiviazione di Feldmann non è rivolto però unicamente alla commemorazione, infatti egli ha realizzato cataloghi di immagini diversissime tra loro cromaticamente, per dimensione, per l'ambito e il contesto da cui derivano, il cui scopo è semplicemente mettere ordine nella vasta produzione culturale di immagini, oppure creare questi cataloghi sulla base di criteri di organizzazione opposti a quelli archivistici. L'album del 1994 dal titolo *Portrait* contiene centinaia di fotografie che hanno come soggetto la stessa donna. Feldmann lo considera come una sorta di riassunto di vari momenti della vita della donna selezionate dal suo album di famiglia. Le foto, tutte in bianco e nero, sono posizionate dall'artista in ordine cronologico. Alla fine dell'album vi è un indice con dettagli sulle varie foto, molte delle quali sono anonime. Questo album sembra presentarsi come un metodo per salvare queste foto di famiglia, ma mostra per una forma di archiviazione arbitraria: non si è in grado di stabilire quale sia l'ordine corretto o se quelle che si leggono sono vere informazioni. Feldmann gioca su questa improbabile verità per mettere in mostra la crisi dell'archivio fotografico: per

l'artista l'oggettività delle relazioni all'interno di questo archivio sono relative, queste relazioni sono più un prodotto della nostra cognizione, ovvero è il nostro cervello che necessita di questi collegamenti e li crea, non esistono di per sé nell'archivio. Prevala il desiderio soggettivo di interpretare, stabilire significati, non vi è una vera e propria relazione di causa ed effetto. *Album* (2001) e *Vayeur* (1994) sono invece archivi di immagini che uniscono la provenienza pubblica delle immagini alla presenza di fotografia vernacolare. Le immagini raccolte in queste pagine sembrano un ammasso di fotografie privo di senso, infatti si susseguono senza alcuna regola foto di star del cinema e della TV, immagini di decorazioni natalizie, di tramonti, di cibi in scatola, di opere d'arte, foto di moda e altro ancora. Sono le immagini dell'archivio che Feldmann ha costruito nel corso della sua vita accumulando immagini di pubblicità, di riviste e giornali, di libri fotografici, cartoline, insieme a foto di viaggi, foto di famiglia e foto di amici. Come in un tipico album, generalmente questi cataloghi sono privi di testo e didascalie, ciò che conta è esclusivamente la successione di immagini. Lo scopo di questi cataloghi è la raccolta di quegli elementi che costituiscono l'immaginario commerciale e sociale espresso attraverso i media. Da buon collezionista, Feldmann raccoglie immagini e fotografie e tenta di attribuirgli un ordine partendo da quello che si potrebbe definire un archetipo (quindi un soggetto) che si ripete e si serializza. Questa sua operazione si ritrova anche nella sua pubblicazione più recente *Katalog* (2012).

Anche Susan Hiller usa la serie fotografia come archivio. Nel saggio *Working through objects* (1994) Hiller afferma che l'assemblaggio di oggetti può raccontare una storia. Ognuno nella vita accumula oggetti senza quasi rendersene conto, senza analizzarli o classificarli ma spesso annotando provenienza, data, o altri dettagli che consentono di contestualizzare l'oggetto. Quella di accumulare e conservare è un'attività così naturale nella vita che non la si riconosce consapevolmente. L'essere un collezionista cosciente è simile alla tipologia di collezione che invece si ha durante l'infanzia quando vi è un piacere riconosciuto nell'acquisire oggetti. Lo scopo della collezione è trarre da quest'ultima un qualche grado di immortalità. Hiller ha collezionato cartoline in varie località di mare in Inghilterra, ma ciò che intende sottolineare sono le centinaia di fotografie anonime di onde del mare che si infrangono sulla spiaggia e che Hiller numera e organizza come un archivio. Hiller punta sull'anonimità degli autori e sui

messaggi di speranza o augurio scritti a mano sul retro delle cartoline. *J. Street Project* (2002-2005) è un insieme di 303 fotografie scattate da Hiller ai nomi di molte strade tedesche che portano la parola “ebrei”, *Juden*. Nel corso della sua ricerca Hiller ha scoperto che i nomi di queste strade sono numerosissimi e che sono stati pensati per commemorare gli ebrei, ma per Hiller è solo la dimostrazione della violenza che essi subirono. Diffuso da Hiller nella duplice forma di libro e video, questo archivio di fotografie è in realtà anche un archivio di nomi insito nel paesaggio tedesco. Susan Hiller crea archivi fotografici e progetti seriali attraverso le proprie fotografie. In *Ten months* (1977-1979) Hiller registra varie fasi della propria gravidanza, mentre in *Monument* (1980-1981) raggruppa fotografie scattate a targhe commemorative nei parchi londinesi. Anche il fotografo americano Douglas Huebler ha realizzato numerose serie che portano i titoli *duration, variation, location, variable pieces* nelle quali fotografa azioni sulla base dell’idea che la funzione dello strumento fotografico è quello di pura registrazione.

Questa carrellata di artisti-archivisti si conclude con il lavoro dell’Atlas Group, un gruppo di artisti libanesi fondato da Walid Raad nel 1999. Il gruppo si propone di documentare la storia del proprio paese, il Libano, costruendo un grande archivio, spesso dai tratti fittizi, denominato The Atlas Group Archive. Infatti, l’archivio, che ha lo scopo di raccogliere, collezionare e preservare materiale audiovisivo, mette insieme oggetti reali e ritrovati con oggetti appositamente inventati. Gli artisti realizzano fotografie o le collezionano dalla stampa e poi le attribuiscono a personaggi immaginari. I file che compongono l’archivio sono divisi in tre sezioni: file che definiscono “Type A” ovvero *authored*, file anonimi “Type FD” ovvero *found*, o file attribuiti al gruppo stesso “Type AGP”. L’archivio viene valorizzato pubblicamente attraverso installazioni e mostre. Il lavoro di questo gruppo di artisti libanesi ha tutte le caratteristiche di una ricerca documentaria che si concretizza nella ordinata organizzazione e archiviazione dei materiali. Tuttavia, dietro questa archiviazione si cela l’intento di dimostrare che tutto ciò che si vede non è sempre ciò che davvero esiste. È un tentativo di ricostruire la memoria storica di un paese, e in particolare la guerra civile che lo ha attraversato dal 1975 al 1991, non solo sulla base di ciò che è reale ma anche sulla base di ciò che si può credere reale così come accade con quei meccanismi tipici attraverso cui la storia è scritta e tramandata. Non è una

ricostruzione storica alternativa, ma piuttosto una storia che si basa su oggetti ed eventi vissuti in modo inconscio mentre la storia ufficiale racconta solo gli eventi noti e accaduti. «The truth of the documents we archive/collect does not depend for us on their factual accuracy. [...] We are not concerned with facts if facts are considered to be self-evident objects always already present in the world. Furthermore, we hold that this common-sense definition of facts, this theoretical primacy of facts, must be challenged. Facts have to be treated as processes»¹⁰¹. Tra le fotografie dell'archivio vi è una serie dal titolo *My Neck is Thinner than a Hair: Engines*, che fa parte di un progetto più ampio denominato *The Thin Neck File*. Questo progetto raccoglie immagini prese da alcuni giornali libanesi che hanno come soggetto il motore di 245 macchine-bomba scoppiate a Beirut durante la guerra civile. I motori delle macchine erano le fotografie più comuni all'epoca per descrivere lo scoppio di queste bombe, quindi un uso simbolico come le foto delle torri gemelle nella mostra di Feldmann. Lo scopo è ricostruire la storia e gli eventi legati a questa macchine.

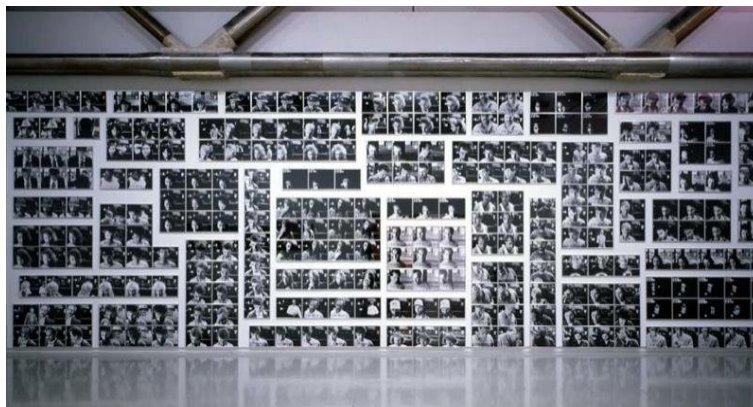


Figura 2.21: *Cash Machine*, Sohrab Hekmati.

¹⁰¹ «La verità dei documenti che noi archiviamo/raccogliamo non dipende per noi sulla loro accuratezza fattuale. [...] Noi non ci occupiamo di fatti se i fatti sono considerati oggetti di per sé evidenti sempre già presenti nel mondo. Inoltre, riteniamo che questa definizione di senso comune dei fatti, questo primato teorico dei fatti, deve essere messo in discussione. I fatti devono essere trattati come processi», (Traduzione mia), The Atlas Group, *Let's be honest, the Rain Helped*, in *Ivi*, p. 179.



Figura 2.22: *My Neck is Thinner than a Hair: Engines, The Atlas Group.*

Le rivisitazioni della nozione di archivio fin qui elencate in qualche modo rispecchiano, nelle motivazioni che le ispirano, quella medesima necessità di ricordare che è alla base dei montaggi di immagini di Warburg e Richter. Così come per gli autori dei due famosi atlanti la causa che induce a costituire questi collage della memoria sono due situazioni storiche tragiche – delle quali si è parlato nel precedente capitolo – nel caso delle installazioni degli artisti e dei fotografi contemporanei la causa è un momento di crisi personale che si traduce però in una crisi collettiva. Infatti, molti di questi progetti artistici hanno la funzione di commemorare, evidenziare, far risaltare, riportare alla luce eventi o persone dimenticate o che non hanno avuto la giusta considerazione nella storia ufficiale. L'artista-archivista è un utilizzatore dell'archivio (*archive users*) perché consulta ed effettua ricerche al suo interno, un pensatore dell'archivio (*archive thinkers*) nel senso che lo progetta partendo dal presupposto che l'archivio è un'entità dinamica e aperta, e infine è un produttore dell'archivio (*archive makers*) perché appunto ne costruisce uno nuovo¹⁰².

Il documento d'archivio, che è notoriamente qualcosa di stabile, è inserito nel contesto della rappresentazione artistica¹⁰³. Lo spazio espositivo, che può coincidere con il museo o un'altra istituzione, si qualifica come una sorta di nuovo medium espressivo. Vi è da parte degli artisti un tentativo di attribuire ai documenti d'archivio quel valore espositivo che manca nei locali della sua

¹⁰² Per questa tripartizione si veda Orlow, U., *Latent archives, roving lens*, cit., p. 35.

¹⁰³ Cfr. Raqs Media Collective, *First Information Report*, in Merewether, C., (a cura di), *The Archive. Documents of Contemporary Art*, cit., pp. 170-171.

conservazione. L'uso della serie, del catalogo, delle scatole è anche un modo per creare un ordine nella vasta quantità di immagini che pervade la società oltre che un modo per veicolare dei significati. L'introduzione del documento d'archivio in ambito artistico potrebbe sembrare contraddittoria se si pensa che l'opera d'arte ha una forte caratteristica di originalità e rarità, mentre il documento d'archivio ha esclusivamente un valore d'uso. Tuttavia, scrive Poivert, la sua introduzione in ambito artistico risponde comunque a un'originalità determinata dal fatto che il documento è ciò che l'arte non è.

E a sua volta tale originalità ha potuto rendersi visibile solo superando un grosso ostacolo: quella di una storia essa stessa contraddittoria, una storia duale in cui la fotografia d'arte presentata nei musei era indifferente alla fotografia "documento" e al suo valore d'uso. [...] La riduzione di questa contraddizione diventava tanto più urgente in quanto essa appariva naturale, avendo l'arte concettuale dimostrando che il documento richiudeva sufficienti virtù estetiche da riformare lo status stesso dell'opera d'arte¹⁰⁴.

Cosa fa l'artista che entra nell'archivio fotografico? Cosa fa l'artista davanti alla storia che l'archivio accumula? L'artista può agire e utilizzare le fotografie d'archivio in un modo particolare che non è concesso alla pratica obiettiva e quasi scientifica dello storico. Egli può riproporre le fotografie d'archivio in un ambito di interpretazione che privilegia l'immaginazione e la creatività, può mettere in questione il livello storico del documento fotografico. Non è compito dell'artista riprendere il documento e riaffermare quella caratteristica di verità che gli è attribuita dalla sua archiviazione, ma è compito dell'artista rimetterlo in discussione in un contesto immaginativo¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Poivert, M., *La fotografia contemporanea*, cit., p. 23.

¹⁰⁵ Cfr. Raqs Media Collective, *In The Theatre of Memory: The Work of Contemporary Art in the Photographic Archive*, in "Lalit Kala Contemporary" n. 52 (2012), *Photography as Art and Practice in India*, p. 89 e 95. Il gruppo Raqs Media Collective descrive in questo saggio l'archivio come una forma di teatro in cui le fotografie nella costruzione della storia sono sia forme di testimonianza che attori. Infatti, se da un lato esse dicono cosa è storia, dall'altro escludono ciò che non è storia all'interno di un sistema, quello dell'archivio, che le forma in questa loro presa di posizione. La fotografia non è verità di per sé, ma lo è sulla base di quegli "stratagemmi" che in archivio la rendono vera.

CAPITOLO III

LA FOTOGRAFIA COME BENE CULTURALE

La fotografia in archivio è un documento visivo che ha una propria storia tanto tecnica quanto legata al suo ruolo di documento. La valenza documentale della fotografia è diversa a seconda che la fotografia sia inserita in un archivio fotografico o in un archivio di amministrazione pubblica insieme a documenti scritti di cui il più delle volte è solo supporto. La sistematizzazione archivistica determina ufficialmente il ruolo di documento della fotografia, e solo in ambito di documentazione amministrativa la fotografia assume a sua volta il ruolo di documento amministrativo. Il secondo capitolo, con gli artisti-archivisti, si è concluso sull'idea che la documentalità della fotografia può sempre essere valutata in chiave estetica annientando la ferrea separazione tra l'essere un documento storico e l'essere un'opera d'arte (*artwork*). Scrive Barthes: «Pazza o savia? La Fotografia può essere l'una o l'altra cosa: è savia se il suo realismo resta relativo, temperato da abitudini estetiche o empiriche [...]; è pazza se questo realismo è assoluto e, per così dire, originale, se riporta alla coscienza amorosa e spaventata la lettera stessa del Tempo»¹. La fotografia può allo stesso tempo avere valore artistico, essere *savia* perché la sua documentalità si adatta al formalismo estetico, e allo stesso tempo essere un documento allo stato puro, quindi essere *pazza* perché mantiene il suo diretto legame con ciò che rappresenta. Questa valenza estetica è ufficialmente riconosciuta nel suo status di bene culturale che libera la fotografia da un mero scopo pratico. Quindi, la fotografia si può dire documentaria e/o estetica sulla base della committenza o del contesto in cui è pensata, prodotta e realizzata. I valori di documento e opera artistica però non si escludono, possono coincidere o essere conseguenti e sono entrambi motivi della sua archiviabilità e tutela. La fotografia è archiviata perché fonte di informazione e di storia, perché è testimonianza di un evento, ma anche per la sua autorialità,

¹ Barthes, R., *La camera chiara. Note sulla fotografia*, tr. it., Einaudi, Torino 2003, p. 119.

artisticità, rarità, perché è essa stessa evento. Nel corso di questo capitolo si vedrà il modo in cui è da intendersi la nozione di bene culturale, definita in Italia primariamente da norme e leggi statali, in relazione alla fotografia. Secondo queste indicazioni ufficiali emerge che l'archivio è un bene culturale che al suo interno può contenere e conservare un altro bene culturale, che è la fotografia.

3.1 La nozione di bene culturale nella legislazione italiana

*At the end of modernity archives are,
next to and beyond their fictional aspect,
an embodiment of cultural heritage.
They have to be protected, and made available
for public visit and scrutiny [...] archives do not carry ethical characteristics;
they are in that sense amoral.
Moral quality is the input of those who access them:
people make sense of archives, not the other way around.
subREAL (CĂLIN DAN AND JOSIF KIRALY)*

La storia dei beni culturali in Italia può essere riassunta tracciando cronologicamente la successione delle leggi statali che si sono susseguite sul riconoscimento, la valorizzazione e la tutela del patrimonio artistico e culturale. L'espressione "beni culturali" è relativamente recente, risale infatti agli anni Sessanta dello scorso secolo; prima di allora il riferimento alla categoria di oggetti artistici e culturali di interesse collettivo ricadeva entro la categoria generale di "cose". A livello internazionale il primo utilizzo del termine bene culturale avviene nel 1954 con la "Convenzione dell'Aja per la protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato". Nella Convenzione sono definiti come beni culturali tutti «i beni, mobili o immobili, che siano di grande importanza per il patrimonio culturale dei popoli, come i monumenti architettonici, artistici o storici, religiosi o laici, i luoghi archeologici, gli insiemi di costruzioni che, come tali, offrono un interesse storico o artistico, le opere d'arte, i manoscritti, libri e altri oggetti d'interesse artistico, storico o archeologico, le collezioni scientifiche e le collezioni importanti di libri, di archivi o di riproduzioni di tali beni», ma anche gli edifici deputati alla loro conservazione e i luoghi in cui si trovano i beni

culturali². Di tale convenzione fu depositario l'UNESCO che nel 1970 elaborò anche un altro documento nel quale si legge che «vengono considerati beni culturali i beni che, a titolo religioso o profano, sono designati da ciascuno Stato come importanti per l'archeologia, la preistoria, la storia, la letteratura, l'arte o la scienza e che appartengono alle categorie indicate qui di seguito: [...] archivi, compresi gli archivi fonografici, fotografici e cinematografici»³. L'Italia ha mostrato invece una lenta consapevolezza sulla necessità di definire una modalità univoca e chiara di protezione del patrimonio artistico e culturale⁴.

La legge 185/1902, intitolata “Tutela del patrimonio monumentale” (Legge Nasi), è la prima vera legge sul patrimonio storico dello Stato italiano unificato da soli quarant'anni. Essa introduce il valore artistico degli oggetti, il loro interesse pubblico, il diritto di prelazione da parte dello Stato, il divieto d'esportazione dei beni e l'istituzione di un catalogo nazionale unico che potesse raccogliere tali beni.

Con la successiva legge 364/1909 “Che stabilisce e fissa norme per l'inalienabilità delle antichità e delle belle arti” (legge Rosadi) si inizia a parlare di cose mobili e immobili di interesse storico, archeologico, paleontologico o artistico la cui proprietà privata deve essere dichiarata attraverso notifica al Ministero della Pubblica Istruzione. Questa legge esprime l'inalienabilità dei beni e istituisce la figura delle Soprintendenze come organi periferici di controllo statale sul territorio.

² Cfr. Capitolo I “Disposizioni generali concernenti la protezione”, art. 1 “Definizione di bene culturale”, “Convenzione per la protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato” del 14 maggio 1954.

³ Art. 1, lett. j, “Convenzione sui mezzi per proibire e prevenire un'illecita importazione, esportazione e passaggio di proprietà di beni culturali” (UNESCO 1970).

⁴ Anche le normative dell'Unione Europea sono state lente. È del 1992 il Trattato di Maastricht il cui Titolo XIII è dedicato alla “Cultura” e si pone come incitamento alla valorizzazione del patrimonio culturale europeo. La funzione dei trattati europei è generica e la loro applicazione è indiretta dal momento che esistono per ogni nazione delle precise leggi costituzionali; ciò che è però affermato con importanza è una cooperazione tra i vari Stati che possa aiutare a integrare le diverse normative. Altre due leggi importanti sono il Regolamento (CE) n. 116/2009 (2008) relativo all'esportazione dei beni culturali e la Direttiva 93/7/CEE (1993) relativa alla restituzione dei beni culturali usciti illecitamente dal territorio di uno Stato membro. Per una descrizione più approfondita si veda Gioia, A., *La normativa dell'Unione Europea*, in Maniscalco, F., *La tutela dei beni culturali in Italia*, Volume 1, Massa Editore, Napoli 2002, pp. 307-313. Per quanto riguarda invece il diritto internazionale relativo al patrimonio culturale, questo è stato migliorato a partire dal secondo dopoguerra quando il patrimonio culturale è diventato oggetto da tutelare in quanto appartenente all'umanità. Importanti sono le varie regolamentazioni emanate dall'UNESCO che riprendono l'uso dell'espressione beni culturali dalla Convenzione dell'Aja. Si veda Francioni, F., *Il ruolo del diritto internazionale nella protezione dei beni culturali*, in Ivi, pp. 315-320.

La legge 30 Gennaio 1913 n. 363 “Che approva il regolamento per l’esecuzione delle leggi 20 giugno 1909, n. 364, e 23 giugno 1912, n. 688, relative alle antichità e belle arti”, rimasta in vigore fino al 1999, distingue la condizione dell’oggetto in base alla proprietà da parte dello Stato, di altri enti morali o di privati. Le cose di proprietà dello Stato sono tutelate dal Ministero senza una necessaria notifica per il loro interesse storico, la notifica è invece necessaria per l’ambito privato affinché ottenga tutela ufficiale.

La legge n. 1089 del 1939 “Tutela delle cose d’interesse Artistico o Storico” (legge Bottai, anche questa in vigore fino al 1999), che è andata a sostituire la legge del 1909, fa riferimento a “cose di interesse storico, artistico, archeologico o etnografico” e a cose immobili particolarmente importanti per il loro legame con questioni storiche e culturali⁵. Questa legge, adatta per l’epoca in cui fu emanata, si è rivelata totalmente inadeguata col passare del tempo, ma bisognerà aspettare gli anni Settanta per avere una nuova normativa. La legge del 1939, emanata in pieno clima fascista, ha un sapore fortemente nazionalista e prevede la tutela per i singoli oggetti artistici in modo personalizzato a seconda della categoria di appartenenza. Sono escluse ancora le attività culturali che verranno prese in considerazione solo negli anni Settanta con la formazione di un apposito Ministero. Controparte della legge n. 1089 è la legge 29 Giugno 1939 n. 1497 (legge Bottai) relativa alla “protezione delle bellezze naturali, panoramiche e paesaggistiche”. Nel 1939 «il quadro normativo [...] mantiene immodificata la concezione “statica” del bene culturale, risorsa squisitamente “patrimonialistica” del Paese, da difendere, forse più che salvaguardare, sostanzialmente mediante vincoli e prescrizioni»⁶.

⁵ «Art. 1: Sono soggette alla presente legge le cose, immobili e mobili, che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnografico, compresi: a) le cose che interessano la paleontologia, la preistoria e le primitive civiltà; b) le cose d’interesse numismatico; c) i manoscritti, gli autografi, i carteggi, i documenti notevoli, gli incunaboli, nonché i libri, le stampe e le incisioni aventi carattere di rarità e di pregio. Vi sono pure compresi le ville, i parchi e i giardini che abbiano interesse artistico o storico. Non sono soggette alla disciplina della presente legge le opere di autori viventi o la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquanta anni. Art. 2: Sono altresì sottoposte alla presente legge le cose immobili che, a causa del loro riferimento con la storia politica, militare, della letteratura, dell’arte e della cultura in genere, siano state riconosciute di interesse particolarmente importante e come tali abbiano formato oggetto di notificazione, in forma amministrativa, del Ministro della pubblica istruzione. La notifica, su richiesta del Ministro, è trascritta nei registri delle conservatorie delle ipoteche ed ha efficacia nei confronti di ogni successivo proprietario, possessore o detentore della cosa a qualsiasi titolo», Legge 1939 n. 1089, *Tutela delle cose d’interesse Artistico o Storico*.

⁶ Liesch, E., (a cura di), *Legislazione statale e regionale sui beni culturali. Regolamenti statali e regionali*, Forum, Udine 2001, p. 9.

Con l'avvento della Repubblica si inizia a promuovere la storia italiana in relazione anche alla sua dimensione culturale. L'art. 9 della Costituzione, che fa parte dei principi fondamentali, afferma in qualche modo la tutela dei beni culturali e ambientali. Esso recita: «la Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione». A tale articolo non mai è seguita un'azione legislativa diretta fino a quando le leggi prerepubblicane sono state sostituite dal Testo Unico. Nell'art. 117 della Costituzione i beni culturali sono inoltre indicati come una delle categorie in cui lo Stato ha legislazione esclusiva.

Nel 1961 viene emanata la legge n. 1552 “Disposizioni in materia di tutela di cose di interesse artistico e storico” (abrogata nel 1999) e nel 1963 un D. P. R. sugli archivi di Stato. Per risollevarne la situazione del patrimonio italiano, durante questa decade vengono istituite due commissioni parlamentari miste con lo scopo di vagliare e fornire riscontri sulla situazione del patrimonio culturale italiano, ma i risultati di queste indagini, per quanto importanti, sono stati a lungo ignorati. La prima commissione, denominata Franceschini e istituita nel 1964, ha avuto lo scopo di indagare sullo stato del patrimonio culturale in Italia portando a galla numerosi problemi (degrado, incuria e trascuratezza dei beni) che sembravano potessero essere risolti in pochi mesi. È la prima volta che il nome bene culturale è ufficialmente usato in Italia ed è introdotto nel significato di “testimonianza materiale avente valore di civiltà”⁷. Secondo alcuni teorici la definizione di Franceschini è criticabile perché risulta essere

una concezione elitaria, che fissa l'occhio esclusivamente sulle manifestazioni altisonanti della vita culturale dei popoli: è stato osservato che con la definizione del bene culturale come “*testimonianza materiale di civiltà*”, si accosta il concetto di cultura a quello di civiltà, e si viene a coprire una diversa area semantica, finendo per connotare il bene culturale attraverso gli aspetti specifici delle culture

⁷ Dagli *Atti Della Commissione Franceschini* (1967): «Dichiarazione I “Patrimonio culturale della Nazione”: Appartengono al patrimonio culturale della Nazione tutti i beni aventi riferimento alla storia della civiltà. Sono assoggettati alla legge i beni di interesse archeologico, storico, artistico, ambientale e paesistico, archivistico e librario, ed ogni altro bene che costituisca testimonianza materiale avente valore di civiltà. [...] Dichiarazione III “Natura giuridica dei beni culturali”: I beni culturali dello Stato sono beni demaniali. Dei beni culturali di qualunque altro soggetto, pubblico o privato, questi può disporre o godere nei limiti della legge. [...] Titolo V “Dei beni archivistici”, Dichiarazione L “I beni archivistici”: Sono oggetto di questo titolo le fonti documentarie dell'attività dei pubblici poteri sotto specie di documenti prodotti, ricevuti od acquisiti in svolgimento della loro attività; e altresì quelle della attività di ogni altro soggetto il cui notevole lavoro valore di testimonianza storica ne raccomandi la conservazione». Le dichiarazioni della Commissione Franceschini non hanno valore di legge, sono solo proposte.

più avanzate [...]. Civiltà è la cultura del popolo che vive nelle città, e che pertanto ha sviluppato un modo di vita più complesso, facendo quasi sempre uso di una lingua scritta⁸.

La Commissione Franceschini ha realizzato una seria classificazione distinguendo beni archeologici, artistici, storici, ambientali, archivistici, librari. Nel 1968 è stata istituita una nuova commissione, denominata Papaldo, per far sì che il lavoro della precedente potesse proseguire, ma anche in questo caso non vi è stato alcun provvedimento concreto.

Tra il 1974 e il 1975 con il governo Moro è stato istituito il Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, diventato Ministero per i Beni e le Attività Culturali nel 1998 – con le stesse funzioni di tutela, valorizzazione, gestione, promozione del patrimonio e delle attività culturali, ma con in aggiunta altri due ambiti, spettacolo e sport – e poi Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo nel 2013. Gli organi⁹ di amministrazione periferica del Ministero sono le soprintendenze, gli archivi di stato, le biblioteche pubbliche statali, i musei. La Direzione Generale per gli Archivi è a capo di tutto. La costituzione di un ministero è stata necessaria per creare l'unità gestionale dei beni culturali sotto un'unica direzione¹⁰.

Due leggi integrative al regolamento del 1939 sono state la legge 1 Marzo 1975 n. 44 “Misure intese alla protezione del patrimonio archeologico, artistico e storico nazionale” e la legge n. 512 del 1982 “Regime fiscale dei beni di rilevante interesse culturale” relativa alla gestione dei beni culturali. Con la legge 8 Ottobre 1997 n. 352 “Disposizioni sui beni culturali” si afferma (art.1) l'intenzione di emanare entro breve tempo un testo unico e nel d.lgs. 31 Marzo 1998 n. 112 “Conferimento di funzioni e compiti amministrativi dello Stato alle regioni ed agli enti locali, in attuazione del capo I della legge 15 marzo 1997, n. 59” si possono leggere le definizioni di bene culturale e bene ambientale (art. 148, comma 1, lett. a-b), ma anche delle azioni necessarie alla loro gestione:

⁸ Benini, S., *Legislazione nazionale*, in Maniscalco, F., *La tutela dei beni culturali in Italia*, Volume 1, Massa Editore, Napoli 2002, pp. 323-324.

⁹ L'ufficio di gabinetto, la segreteria del ministro, l'ufficio stampa, l'ufficio legislativo, l'Organismo Indipendente di Valutazione della performance, il Segretariato generale, 8 Direzioni Generali, il Consiglio superiore per i beni culturali e paesaggistici che si compone di sette comitati tecnico-scientifici divisi per ambiti e altri istituti centrali ai quali sono affidate diverse mansioni.

¹⁰ Si veda Tamblè, D., (a cura di), *La teoria archivistica italiana contemporanea. Profilo storico critico (1950-1990)*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1993, p. 22.

c) “tutela”, ogni attività diretta a riconoscere, conservare e proteggere i beni culturali e ambientali; d) “gestione”, ogni attività diretta, mediante l’organizzazione di risorse umane e materiali, ad assicurare la fruizione dei beni culturali e ambientali, concorrendo al perseguimento delle finalità di tutela e di valorizzazione; e) “valorizzazione”, ogni attività diretta a migliorare le condizioni di conoscenza e conservazione dei beni culturali e ambientali e ad incrementarne la fruizione; f) “attività culturali”, quelle rivolte a formare e diffondere espressioni della cultura e dell’arte; g) “promozione”, ogni attività diretta a suscitare e a sostenere le attività culturali.

Il “Testo Unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali” è del 1999 (d. lgs. n. 490) e costituisce il primo vero intervento dopo la legge del 1939 e dopo una serie di provvedimenti privi di unitarietà e chiarezza. Il Testo Unico in quanto attuazione dell’art. 9 della Costituzione assoggetta al demanio pubblico i beni culturali di interesse storico, artistico, archivistico, bibliografico quando appartengono allo Stato e ai suoi enti pubblici. Il decreto, che regola anche l’eventuale circolazione internazionale del bene culturale, si costituisce di 166 articoli e due Titoli, di cui il primo relativo ai beni culturali e il secondo ai beni ambientali. La definizione di bene culturale del Testo Unico comprende diverse categorie di oggetti, per cui non solo le cose mobili e immobili di interesse storico, archeologico, archivistico, bibliografico, artistico (art. 2), ma anche musicali, fotografici, cinematografici, ambientali, scientifici, tecnici e altri oggetti (art. 3) considerati testimonianze aventi valore di civiltà. Nel primo gruppo rientrano le collezioni o serie di oggetti, gli archivi e i documenti archivistici di proprietà dello Stato, di enti pubblici e di enti privati di notevole interesse storico, mentre il secondo gruppo è definito come “Categorie speciali di beni culturali” e include le fotografie e altre forme audiovisive di documentazione. Nell’art. 34 si trova per la prima volta la definizione di restauro e inoltre nel decreto viene evidenziato il carattere di accesso pubblico del bene culturale. Il Testo Unico completa anche le precedenti organizzazioni delle funzioni tra Stato e suoi enti, quindi le regioni. Rimane soggetta all’autorizzazione del Ministero l’alienazione di archivi o documenti che rivestono notevole interesse storico.

Successivamente al Testo Unico, sono stati emanati tre regolamenti: “Regolamento recante disciplina delle alienazioni di beni immobili del demanio storico e artistico” (D.P.R. 7 Settembre 2000 n. 283), “Regolamento recante

norme di organizzazione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali” (D.P.R. 29 Dicembre 2000 n. 441), “Erogazioni liberali per progetti culturali (11 Aprile 2001)”. L’ultimo e importante intervento legislativo è il D.Lgs. 22 gennaio 2004 n. 42 “Codice dei beni culturali e del paesaggio” (legge Urbani) attuale norma di riferimento nella gestione del patrimonio storico e culturale. Il decreto mette in pratica l’art 9 della Costituzione ed è il risultato finale di tutto il processo normativo messo in atto dallo Stato italiano in relazione ai beni culturali, quindi include in sé tutte le leggi precedenti che non siano state abrogate. Il codice comprende 184 articoli divisi in cinque sezioni principali: “Disposizioni generali”, “Beni culturali”, “Beni paesaggistici”, “Sanzioni”, “Disposizioni transitorie”. Il Codice è preciso su ciò che è da considerarsi patrimonio culturale. Nella Parte Prima “Disposizioni generali”, art. 2 sul “Patrimonio culturale”, si legge:

1. Il patrimonio culturale è costituito dai beni culturali e dai beni paesaggistici.

2. Sono beni culturali le cose immobili e mobili che, ai sensi degli articoli 10 e 11, presentano interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, archivistico e bibliografico e le altre cose individuate dalla legge o in base alla legge quali testimonianze aventi valore di civiltà.

3. Sono beni paesaggistici gli immobili e le aree indicati all’articolo 134, costituenti espressione dei valori storici, culturali, naturali, morfologici ed estetici del territorio, e gli altri beni individuati dalla legge o in base alla legge.

4. I beni del patrimonio culturale di appartenenza pubblica sono destinati alla fruizione della collettività, compatibilmente con le esigenze di uso istituzionale e sempre che non vi ostino ragioni di tutela.

La sezione “Beni Culturali” affronta, tra le altre cose, la tutela, protezione, conservazione, valorizzazione, circolazione, fruizione in ambito nazionale e internazionale. In particolare, sono stati ampliati i concetti di tutela e valorizzazione: mentre la tutela è l’operazione di individuazione, protezione e conservazione dei beni culturali (art. 3), la valorizzazione consiste invece nella promozione, diffusione e attuazione di tutte le condizioni che garantiscono la conservazione dei beni (art. 6). La valorizzazione sembra essere subalterna rispetto alla tutela che si realizza con la verifica dell’interesse culturale (art. 12).

Nella seconda parte del codice dedicata ai “Beni culturali”, nel Titolo I “Tutela”, Capo I, “Oggetto della tutela”, art. 10 “Beni culturali”, sono elencate le varie categorie di oggetti che rientrano nella definizione di bene culturale:

1. Sono beni culturali le cose immobili e mobili appartenenti allo Stato, alle regioni, agli altri enti pubblici territoriali, nonché ad ogni altro ente ed istituto pubblico e a persone giuridiche private senza fine di lucro, ivi compresi gli enti ecclesiastici civilmente riconosciuti, che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico.

2. Sono inoltre beni culturali: a) le raccolte di musei, pinacoteche, gallerie e altri luoghi espositivi dello Stato, delle regioni, degli altri enti pubblici territoriali, nonché di ogni altro ente ed istituto pubblico; b) gli archivi e i singoli documenti dello Stato, delle regioni, degli altri enti pubblici territoriali, nonché di ogni altro ente ed istituto pubblico; c) le raccolte librerie delle biblioteche dello Stato, delle regioni, degli altri enti pubblici territoriali, nonché di ogni altro ente e istituto pubblico [...].

3. Sono altresì beni culturali, quando sia intervenuta la dichiarazione prevista dall'articolo 13: a) le cose immobili e mobili che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico particolarmente importante, appartenenti a soggetti diversi da quelli indicati al comma 1; b) gli archivi e i singoli documenti, appartenenti a privati, che rivestono interesse storico particolarmente importante; c) le raccolte librerie, appartenenti a privati, di eccezionale interesse culturale; d) le cose immobili e mobili, a chiunque appartenenti, che rivestono un interesse particolarmente importante a causa del loro riferimento con la storia politica, militare, della letteratura, dell'arte, della scienza, della tecnica, dell'industria e della cultura in genere, ovvero quali testimonianze dell'identità e della storia delle istituzioni pubbliche, collettive o religiose; e) le collezioni o serie di oggetti, a chiunque appartenenti, che non siano ricompense fra quelle indicate al comma 2 e che, per tradizione, fama e particolari caratteristiche ambientali, ovvero per rilevanza artistica, storica, archeologica, numismatica o etnoantropologica rivestano come complesso un eccezionale interesse.

4. Sono comprese tra le cose indicate al comma 1 e al comma 3, lettera a): a) le cose che interessano la paleontologia, la preistoria e le primitive civiltà; b) le cose di interesse numismatico che, in rapporto all'epoca, alle tecniche e ai materiali di produzione, nonché al contesto di riferimento, abbiano carattere di rarità o di pregio; c) i manoscritti, gli autografi, i carteggi, gli incunaboli, nonché i libri, le stampe e le incisioni, con relative matrici, aventi carattere di rarità e di pregio; d) le carte geografiche e gli spartiti musicali aventi carattere di rarità e di pregio; e) le fotografie, con relativi negativi e matrici, le pellicole cinematografiche ed i supporti audiovisivi in genere, aventi carattere di rarità e di pregio; f) le ville, i parchi e i

giardini che abbiano interesse artistico o storico; g) le pubbliche piazze, vie, strade e altri spazi aperti urbani di interesse artistico o storico; h) i siti minerari di interesse storico od etnoantropologico; i) le navi e i galleggianti aventi interesse artistico, storico od etnoantropologico; l) le architetture rurali aventi interesse storico od etnoantropologico quali testimonianze dell'economia rurale tradizionale .

5. Salvo quanto disposto dagli articoli 64 e 178, non sono soggette alla disciplina del presente Titolo le cose indicate al comma 1 e al comma 3, lettere a) ed e), che siano opera di autore vivente o la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquanta anni.

La definizione di bene culturale che emerge è piuttosto ampia nel senso che comprende più categorie di oggetti, ma fa riferimento soprattutto ai beni appartenenti allo Stato, ai suoi enti territoriali e agli enti pubblici, mentre ancora una volta il riferimento è rivolto ai privati solo qualora questi siano stati notificati come di particolare interesse culturale.

Nell'art. 17 del Codice sono contenute disposizioni su un altro fondamentale tema, la catalogazione, processo che deve essere garantito anche dalle regioni. Non vi è una definizione della catalogazione, quanto piuttosto accenni sulle sue modalità di realizzazione: gli organi statali possono collaborare con enti di ricerca per realizzare adeguati metodi di inventariazione che siano però condivisi in modo da creare un'unica banca dati. La catalogazione è parte di un processo più ampio di conservazione «assicurata mediante una coerente, coordinata e programmata attività di studio, prevenzione, manutenzione e restauro» (art. 29¹¹). Nell'art. 48 sono invece descritti i parametri per le mostre e le esposizioni, in particolare la richiesta di autorizzazione. Nell'art. 103 vi sono indicazioni sull'accesso ai luoghi della cultura che, in base alle decisioni ministeriali, possono essere gratuiti o a pagamento. Qui si legge che «l'accesso alle biblioteche ed agli archivi pubblici per finalità di lettura, studio e ricerca è gratuito». Nel “Codice dei beni culturali e del paesaggio” è inoltre affermato il carattere di inalienabilità di alcune categorie

¹¹ L'articolo 29 del “Codice dei beni culturali e del paesaggio” prosegue: «2. Per prevenzione si intende il complesso delle attività idonee a limitare le situazioni di rischio connesse al bene culturale nel suo contesto. 3. Per manutenzione si intende il complesso delle attività e degli interventi destinati al controllo delle condizioni del bene culturale e al mantenimento dell'integrità, dell'efficienza funzionale e dell'identità del bene e delle sue parti. 4. Per restauro si intende l'intervento diretto sul bene attraverso un complesso di operazioni finalizzate all'integrità materiale ed al recupero del bene medesimo, alla protezione ed alla trasmissione dei suoi valori culturali. Nel caso di beni immobili situati nelle zone dichiarate a rischio sismico in base alla normativa vigente, il restauro comprende l'intervento di miglioramento strutturale».

di beni culturali (art. 54) tra cui le raccolte di musei, pinacoteche, gallerie e biblioteche e gli archivi.

La differenza tra beni archivistici e altre tipologie di beni culturali è sancita dal Codice con l'integrazione di alcune parti del D.P.R. 30 settembre 1963 n. 1409 e del Testo Unico del 1999 concernenti gli archivi. Sebbene la legislazione sugli archivi sia antica e inizi con la storia dell'unificazione nazionale¹², la loro valenza di bene culturale è arrivata più tardi decretando anche gli enti territoriali, e non esclusivamente lo Stato, come detentori della gestione del patrimonio culturale. Nella sezione Titolo II "Fruizione e valorizzazione", Capo I "Fruizione dei beni culturali", Sezione I "Principi generali", art. 101 "Istituti e luoghi della cultura" del "Codice dei Beni Culturali", l'archivio è definito come «una struttura permanente che raccoglie, inventaria e conserva documenti originali di interesse storico e ne assicura la consultazione per finalità di studio e di ricerca» (comma 2, lett. c). La legge italiana vieta la circolazione degli archivi o di loro contenuti al di fuori dei confini della Repubblica, mentre può essere data l'autorizzazione per archivi di documenti appartenenti a privati che abbiano interesse culturale (art. 65)¹³. Il Capo III del Titolo II del Codice è interamente dedicato alla consultabilità dei documenti degli archivi di Stato e di archivi storici, correnti e privati. Le norme di consultabilità sono le stesse per archivi statali e non statali¹⁴. Il codice dei Beni culturali non divide più gli archivi per categorie, ma li tratta indistintamente perché sono tutti parte del complesso dei beni culturali, tutti costituiscono insieme «la memoria della comunità nazionale»¹⁵. Il Testo Unico (1999) comprendeva anche un articolo sull'"Accertamento dell'esistenza di beni archivistici" in base al quale i proprietari privati di archivi contenenti documenti più vecchi di 70 anni dovevano denunciare la proprietà alla Soprintendenza archivistica che a sua volta doveva accertare l'esistenza di documenti di particolare interesse storico in collezioni private. La documentazione non statale di particolare interesse storico è gestita da enti non sempre pubblici; non vi sono norme che stabiliscono che la documentazione non statale e di privati debba

¹² Si ricordano il Regio Decreto 27 maggio 1875 n. 2552 sulle regole per l'ordinamento generale degli Archivi di Stato, il Regio Decreto 25 gennaio 1900 n. 35 sul regolamento per gli uffici di registrazione e di archivio delle amministrazioni centrali, il Regio Decreto Legge 22 dicembre 1939 n. 2006 "Nuovo ordinamento degli Archivi del Regno".

¹³ Cfr. Bertini, M. B., *Che cos'è un archivio*, Carocci Editore, Roma 2008, p.18.

¹⁴ Cfr. Zanni Rosiello, I., *Andare in archivio*, Il Mulino, Bologna 1996, p. 63.

¹⁵ Id., *Gli archivi nella società contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2009, p. 97.

essere conservata presso gli archivi di Stato, ma è comunque monitorata dalla Soprintendenza che controlla se vi sia il rispetto delle norme. I privati possono donare, cedere, trasferire, vendere il proprio materiale di interesse storico allo Stato o a istituzioni pubbliche e private. Il materiale di questi archivi risulta spesso eterogeneo e vi è una grossa differenza tra i metodi di gestione e ordinamento.

La legislazione italiana, congiuntamente alla teoria archivistica, ha tentato di creare un unico catalogo che include tutte le varie categorie di beni culturali, lo si vedrà meglio più avanti nella descrizione della metodologia di catalogazione proposta dal Ministero per la fotografia. Il bene culturale non è un oggetto isolato, ma come all'interno di un ecosistema¹⁶, è inserito in un sistema globale in cui è in relazione con gli altri beni culturali necessitando di tale relazione per sopravvivere. Ma il valore culturale di un bene è legato anche alla sua contestualizzazione cronologica e territoriale oltre che alle relazioni che lo collegano ad altri beni¹⁷. Il termine bene culturale ha di certo chiarito e circoscritto un ambito piuttosto vasto. In particolare, il termine "culturale" ha determinato l'assunzione di un qualche valore o significato universale in quanto testimonianza storica e in quanto opera dal valore estetico. Le normative emanate dallo Stato servono a salvaguardare il patrimonio culturale dal degrado fisico¹⁸, ma anche dall'uso improprio a cui può essere soggetto. Anche se non sono previste le medesime attenzioni sulle modalità di gestione dei diversi beni culturali, infatti molti dettagli sono relativi alla documentazione amministrativa che è la produzione primaria dello Stato ed estesi ad altri tipi di documenti. Tuttavia vi è una contraddizione forte: se da un lato la definizione della legge italiana mantiene un certo carattere generale che rende complesso il riconoscimento di ciò che ne fa parte e di ciò che rimane fuori, per cui qualsiasi cosa potrebbe rientrare sotto la definizione di "testimonianza avente valore di civiltà", dall'altro il limite delle normative è che tutto ciò che è al di fuori delle categorie segnalate non è da considerarsi come bene culturale. Per cui, mentre l'archivio e di conseguenza il documento amministrativo nella veste di beni

¹⁶ Cfr. Calvani, A., *Guida alla conservazione dei beni culturali*, UTET, Torino 1995, p. 67.

¹⁷ Cfr. Stasolla, F. R., *La catalogazione e l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (I.C.C.D.)*, in Maniscalco, F., *La tutela dei beni culturali in Italia*, cit., p. 140.

¹⁸ Per una spiegazione dettagliata delle cause di deterioramento o distruzione che hanno portato alla conservazione dei beni culturali (incendio, incuria, abusivismo edilizio, calamità naturali, vandalismo, furti d'arte e altro ancora), si veda Maniscalco, F., *La situazione del patrimonio culturale italiano dal 1945 ai giorni nostri*, in Id., *La tutela dei beni culturali in Italia*, cit., pp. 11-22.

culturali acquisiscono un valore in più oltre a quello burocratico, altri beni culturali, in particolare quelli che di per sé hanno già possibilità di inserirsi nel campo estetico e artistico, è il caso della fotografia, sembrano subire una forzatura nel dover rientrare in questa definizione.

3.1.1 Le Regioni e le leggi sui beni culturali

Il materiale fotografico [...] è profondamente legato al tessuto storico sociale della comunità e dell'ambiente in cui è stato prodotto e al quale si riferisce costituendone una sorta di carta di identità.

È bene quindi che quivi rimanga come testimonianza di una memoria sedimentata.

SAURO LUSINI

Le Regioni hanno il compito di amministrare un determinato territorio. Il loro potere decisionale è limitato e assoggettato alla più ampia legislazione statale, la loro operatività in relazione al patrimonio storico e culturale è sottoposta alle leggi ministeriali a meno che le regioni non abbiano statuto speciale o non abbiano ricevuto il trasferimento della competenza in materia.

La legge 16 maggio 1970, n. 281 “Provvedimenti finanziari per l’attuazione delle Regioni a statuto ordinario” è una delle prime regolamentazioni sulle funzioni regionali. Nell’art. 11, “Beni di demanio e patrimonio regionale sono stabiliti i beni di demanio regionale. Con il D.P.R. 14 gennaio 1972 n. 3 “Trasferimento alle Regioni a statuto ordinario delle funzioni amministrative statali in materia di assistenza scolastica e di musei e biblioteche di enti locali e dei relativi personali ed uffici”, nel Titolo II “Musei e biblioteche di enti locali” si evidenzia come funzione delegata agli enti locali «la manutenzione, la integrità, la sicurezza e il godimento pubblico delle cose raccolte nei musei e nelle biblioteche di enti locali o di interesse locale» (art. 7). Il compito delle regioni sembra essere più quello di una promozione culturale delle raccolte. Il D.P.R. n. 616 del 1977 ha invece una sezione (capo VII) dedicata specificatamente ai beni culturali. L’art. 47 recita:

Le funzioni amministrative relative alla materia “musei e biblioteche di enti locali” concernono tutti i servizi e le attività riguardanti l’esistenza, la conservazione, il funzionamento, il pubblico godimento e lo sviluppo dei musei,

delle raccolte di interesse artistico, storico e bibliografico, delle biblioteche anche popolari, dei centri di lettura appartenenti alla regione o ad altri enti anche non territoriali sottoposti alla sua vigilanza, o comunque di interesse locale, nonché il loro coordinamento reciproco con le altre istituzioni culturali operanti nella regione ed ogni manifestazione culturale e divulgativa organizzata nel loro ambito.

Nel d. lgs. n. 112 “Conferimento di funzioni e compiti amministrativi dello Stato alle regioni ed agli enti locali, in attuazione del capo I della legge 15 marzo 1997, n. 59” del 31 marzo 1998 vi è una suddivisione delle funzioni pubbliche ripartite tra gli enti statali. Nell’art. 149 sono espresse le funzioni appartenenti allo Stato e viene specificato che regioni, province e comuni possono formulare proposte in relazione alla materia di gestione del patrimonio culturale o anche ricevere dallo Stato la facoltà decisionale¹⁹. In particolare, «le regioni provvedono, con proprie norme, alla organizzazione, al funzionamento ed al sostegno dei musei o degli altri beni culturali la cui gestione è stata trasferita ai sensi del presente decreto legislativo» (art. 150, comma 7), ogni ente cura da sé la valorizzazione dei beni culturali (art. 152) e la promozione delle attività culturali (art. 153). Nell’art. 154 è istituita per ogni regione a statuto ordinario la Commissione per i Beni e le Attività Culturali le cui funzioni sono promozione e valorizzazione del patrimonio culturale sul territorio regionale. La Regione e altri enti territoriali garantiscono la vigilanza sui beni di appartenenza eventualmente anche acquisendoli. Ai decreti della fine degli anni Novanta²⁰ seguono una serie di leggi regionali diversificate poiché ogni ente ha operato in modo diverso all’ambito del patrimonio culturale, alcuni con più attenzione di altri.

Nel Testo Unico (1999) vi è una ricca regolamentazione che riguarda le funzioni delle regioni in collaborazione o meno a quelle statali. Si afferma che le regioni, altri enti pubblici e persone giuridiche private senza fine di lucro, cooperando con lo Stato, hanno il compito di individuare la presenza di beni culturali sul territorio, vigilare su di essi e assicurarne la catalogazione (art. 16²¹).

¹⁹ Il comma 3 dell’ art. 149 del d. lgs. 31 marzo 1998 n. 112 riguarda le funzioni riservate allo Stato: «a) apposizione di vincolo, diretto e indiretto, di interesse storico o artistico e vigilanza sui beni vincolati [...] e) espropriazione di beni mobili e immobili di interesse storico o artistico».

²⁰ È il periodo in cui si tenta di attuare un federalismo regionale.

²¹ Nell’articolo 16 comma 3 del Testo Unico si legge che: «la catalogazione è effettuata secondo le procedure e con le modalità stabilite dal regolamento, previa definizione, con la cooperazione delle regioni, di metodologie comuni per la raccolta e l’elaborazione dei dati a livello nazionale e la integrazione in rete delle banche dati regionali o locali».

Il “Codice dei beni culturali e del paesaggio” ha creato un clima più stabile nel rapporto di cooperazione tra Stato e regione regolato secondo le disposizioni dell’art. 5 “Cooperazione delle regioni e degli altri enti pubblici territoriali in materia di tutela del patrimonio culturale”. La loro azione deve essere concordante per garantire la tutela e la sopravvivenza del patrimonio culturale. «Le regioni, nonché i comuni, le città metropolitane e le province [...] cooperano con il Ministero. [...] Le funzioni di tutela previste dal presente codice che abbiano ad oggetto manoscritti, autografi, carteggi, incunaboli, raccolte librerie, nonché libri, stampe e incisioni, non appartenenti allo Stato, sono esercitate dalle regioni» (art. 5, comma 1 e 2). E ancora: «il Ministero, le regioni e gli altri enti pubblici territoriali perseguono il coordinamento, l’armonizzazione e l’integrazione delle attività di valorizzazione dei beni pubblici» (art. 7 comma 2). Nell’art. 40 sono stabilite direttive su interventi conservativi sui beni delle regioni.

Nell’art. 117 della Costituzione viene ribadito come compito dello Stato, e anche dei suoi enti locali, quello di tutelare i beni culturali con particolare attenzione per le mansioni proprie dello Stato e quelle in cui subentra la regione. Anche l’articolo 118 della Costituzione enfatizza la necessità di un coordinamento della tutela dei beni culturali. Questi articoli sono il risultato di una modifica avvenuta con la legge costituzionale 3/2001 in base alla quale allo Stato spetta la tutela dei beni culturali (art. 117, lettera s), mentre la valorizzazione è potestà delle regioni.

L’art. 7 del d. lgs. 20 ottobre 1998, n. 368 “Istituzione del Ministero per i beni e le attività culturali, a norma dell’articolo 11 della legge 15 marzo 1997, n. 59” ha come oggetto le funzioni del soprintendente regionale il cui compito è quello di coordinare l’attività delle soprintendenze e interagire con l’ente Regione. Rappresentanti delle regioni fanno parte del Consiglio nazionale per i beni culturali e ambientali del ministero (art. 4, D.P.R. n. 805 del 3 dicembre 1975). Infine, alcune regioni, non tutte e non tutte allo stesso modo, hanno avviato il lavoro di una Commissione regionale per i beni e le attività culturali.

In conclusione:

- vi sono leggi regionali in materia di tutela dei monumenti [...] e di protezione delle bellezze naturali, panoramiche e paesaggistiche [...], nelle Regioni a statuto speciale, alle quali è stata trasferita per intero la competenza primaria sui beni culturali;

- vi sono leggi regionali in materia di urbanistica e pianificazione territoriale paesaggistica in tutte le Regioni, in quanto a tutte senza alcuna distinzione, Regioni a statuto normale e a speciale, sono state trasferite le relative competenze;
- vi sono leggi regionali in materia di bellezze naturali, riguardanti soltanto i piani di spesa e l'organizzazione dei servizi, in tutte le Regioni a statuto ordinario, in quanto a queste sono state delegate le funzioni amministrative dei beni ambientali [...];
- ancora, vi sono disposizioni provinciali o comunali nella materia in cui al punto precedente quando le regioni abbiano subdelegato a Provincie e Comuni gli effetti della delega ricevuta²².

È necessario tornare per un attimo al tema di questa ricerca, ovvero la documentazione archivistica. Le Regioni, come già detto nate nel 1970, producono documentazione amministrativa da pochi decenni rispetto all'attività amministrativa statale più generale, ecco perché l'attenzione verso questo tipo di documento locale in campo archivistico ha avuto avvio più tardi. Un archivio regionale contiene documentazione più giovane di quella che si trova negli archivi di province e comuni di origine più antica. Gli archivi regionali, secondo la teoria archivistica, sarebbero archivi correnti, proprio perché i documenti contenuti sono ancora attivi²³. Per agevolare la gestione di questo tipo di documentazione, a partire dal 2002 gli enti amministrativi hanno collaborato con l'Associazione Nazionale Archivistica Italiana; sono stati elaborati a tale scopo dei modelli per la gestione della documentazione prodotta²⁴. La Direzione Generale Archivi lavora continuamente in questa direzione per migliorare la gestione della documentazione degli enti locali. A tale proposito Bertini cita la realizzazione del progetto "Archivi delle regioni, delle provincie, dei comuni"²⁵. L'autonomia di cui godono le regioni come enti amministrativi locali fa sì che non vi sia un programma unitario su questo fronte, le esperienze e la metodologia applicata sono diverse da una regione all'altra. L'art. 41 "Obblighi di versamento agli Archivi di Stato dei documenti conservati dalle amministrazioni statali" del "Codice dei beni culturali", stabilisce entro quanto anni i documenti prodotti da amministrazioni pubbliche devono essere versati presso gli archivi di Stato,

²² Calvani, A., *Guida alla conservazione dei beni culturali*, UTET, Torino 1995, p. 72.

²³ Cfr. Zanni Rosiello, I., *Andare in archivio*, cit., pp. 64-71.

²⁴ Bertini, M. B., *Che cos'è un archivio*, cit., p. 30.

²⁵ *Ivi*, p. 33.

stabilisce che si possano creare sul territorio regionale delle sezioni distaccate degli archivi statali.

Il patrimonio storico e culturale di una regione è costituito anche da organi e istituzioni private. Per far sì che queste realtà vengano riconosciute ufficialmente, la regione deve ricorrere alla dichiarazione di interesse culturale tramite la quale gli archivi o i beni privati (persone, famiglie o istituzioni) possono ottenere la stessa tutela giuridica dei beni pubblici. La procedura della dichiarazione è stata istituita ai sensi dell'art. 13 del "Codice dei beni culturali e del paesaggio" e serve per riconoscere legalmente il valore storico di un archivio. La richiesta dell'interesse culturale può avvenire da parte di una pubblica amministrazione oppure direttamente da parte del proprietario del bene. Se la dichiarazione di interesse viene approvata di conseguenza è attivato il vincolo legale per gli oggetti dichiarati di interesse culturale, al contrario se non è accettata i beni non vengono sottoposti alle norme del codice. Mentre per i beni privati è necessaria la dichiarazione di interesse culturale, per i beni pubblici di proprietà di regioni, province, comuni, altri enti pubblici e delle persone giuridiche private senza scopi di lucro è istituita la verifica di interesse culturale (art. 12). La verifica e la dichiarazione sono procedure che hanno luogo attraverso la Soprintendenza, la quale comunica l'avvio della valutazione al proprietario del bene. La verifica serve ad accertare l'interesse culturale dei beni che devono risalire ad oltre cinquant'anni e devono appartenere a un autore non più vivente, mentre la dichiarazione serve a riconoscere tale interesse. La dichiarazione è fondamentale per le realtà private che possono così giustificare interventi conservativi ottenendo contributi statali.

La Calabria è una regione a statuto normale per cui può emanare leggi in modo autonomo solo se ha ottenuto il trasferimento di facoltà in materia dallo Stato. In materia di beni culturali solo le regioni a statuto speciale possono avere piena potestà decisionale²⁶, di conseguenza lo Stato ne rimane il principale e unico responsabile. A partire dal 1972 sono stati emanati alcuni provvedimenti sulle funzioni e i ruoli dei musei locali, sulle biblioteche non statali e sull'urbanistica, evidenziando alcuni aspetti in cui la regione ottiene la delega dallo stato, quindi può agire autonomamente sempre in concordanza alle leggi

²⁶ Cfr. Calvani, A., *Guida alla conservazione dei beni culturali*, cit., pp. 68-69.

statali. Il d. lgs. n. 3 “Riorganizzazione del Ministero per i beni e le attività culturali, ai sensi dell'articolo 1, della legge 6 luglio 2002, n. 137” dell’8 Gennaio 2004 ha istituito le Direzioni Regionali per i Beni Culturali e Paesaggistici (art. 5), ovvero organi periferici ministeriali subentrati in qualche modo al lavoro delle soprintendenze. Il loro compito è quello di gestire e coordinare sul territorio regionale le azioni rivolte alla salvaguardia del patrimonio culturale. La Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Calabria, che ha sede a Catanzaro, il capoluogo regionale, comprende tra i vari settori operativi il “Servizio beni artistici, storici ed etnoantropologici”, il “Servizio beni architettonici”, il “Servizio beni paesaggistici”, il “Servizio beni archeologici”, il “Servizio beni archivistici” e il “Servizio catalogo unico”. Non è chiaro dove si inserisca in una simile struttura il patrimonio fotografico. Tra le attività di tutela sono previste la dichiarazione di interesse culturale e l’autorizzazione alla alienazione²⁷.

Interessante è il progetto “Atlante dei Beni Culturali della Calabria” istituito nel 2013 con lo scopo di creare una mappa territoriale del patrimonio culturale e un catalogo dei principali beni culturali calabresi. I beni presenti al momento sono beni archeologici, architettonici, ecclesiastici e antropologici, quindi per lo più reperti archeologici, chiese, castelli e anche elementi antropologici come rituali popolari. Sembra ancora incompleto perché privo di un accertamento del patrimonio calabrese audiovisivo.

La Calabria ha emanato alcune leggi regionali relative alla salvaguardia del patrimonio culturale. Tra queste è da citare la Legge regionale n. 42 “Modifica alla legge regionale 10 agosto 2011, n. 29 «Delega alla Giunta regionale per la redazione di Testi Unici in materia di Attività produttive, Lavoro e Istruzione - Cultura e Beni culturali»” del 4 novembre 2011. È stata emanata nel 2003 anche la legge regionale n. 15 “Norme per la tutela e la valorizzazione della lingua e del patrimonio culturale delle minoranze linguistiche e storiche di Calabria” il cui art. 2 rimanda alla legge ministeriale n. 482 del 15 Dicembre 1999 denominata “Norme in materia di tutela delle minoranze linguistiche storiche” e quindi alla definizione di bene culturale. L’art. 2 recita:

²⁷ Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Calabria <http://www.beniculturalicalabria.it/categorie.asp?liv=3&padre=10>.

1. In attuazione della legge 15.12.1999, n 482, dell'art. 56, lettera "r" dello Statuto regionale e in armonia con i principi generali stabiliti dagli organismi europei e internazionali costituiscono bene culturale dei Comuni di cui all'articolo 1 della presente legge, la lingua, il patrimonio letterario, storico ed archivistico, il rito religioso, il canto, la musica e la danza popolare, il teatro, le arti figurative e l'arte sacra, le peculiarità urbanistiche, architettoniche e monumentali, gli insediamenti abitativi antichi, le istituzioni educative, formative e religiose storiche, le tradizioni popolari, la cultura materiale, il costume popolare, l'artigianato tipico e artistico, la tipicizzazione dei prodotti agro-alimentari, la gastronomia tipica, e qualsiasi altro aspetto della cultura materiale e sociale.

Nella legge regionale n. 34 "Riordino delle funzioni amministrative regionali e locali", Capo V, art. 143 "Funzioni della Regione" del 12 agosto 2002 si legge che spetta alla Regione la gestione, tutela e valorizzazione dei beni culturali che detiene o possiede, di quelli presenti sul territorio e la loro promozione attraverso attività culturali. È sottolineata la cooperazione con lo Stato per la definizione delle metodologie di catalogazione e di restauro. A seguire sono elencate le funzioni della Provincie e dei Comuni in una sorta di gerarchia in cui le prime si occupano dei beni culturali sul territorio provinciale e coordinano il lavoro tra i Comuni, mentre il Comune, oltre alla tutela dei beni di sua proprietà e di quelli presenti sul proprio territorio, svolge altre funzioni laddove queste non sono già previste per Regione e Provincia.

Il "Codice dei Beni Culturali" prevede che «lo Stato, le regioni, gli altri enti pubblici territoriali nonché ogni altro ente ed istituto pubblico hanno l'obbligo di garantire la sicurezza e la conservazione dei beni culturali di loro appartenenza» (art. 30, "Obblighi conservativi").

In materia di cultura la Regione Calabria ha emanato nel corso degli anni alcune normative in diversi ambiti come promozioni teatrali, associazioni e fondazioni culturali, istituti di istruzione, editoria e altro, ma nulla di specifico per l'ambito fotografico.

3.2 La fotografia come bene culturale nella legislazione italiana

Chi scatta una foto lo può fare per passione, per souvenir, per affetto, ma produce nel contempo un bene culturale, cioè un rettangolo impressionato destinato a documentare uno specchio sociale, un arredo, un abito, un atteggiamento, un paesaggio.

GIANCARLO SUSINI

Gli archivi sono considerati dalla legge italiana beni culturali a tutti gli effetti. La legislazione italiana è stata molto attenta a definire la regolamentazione degli archivi, con particolare riferimento agli archivi amministrativi, ancor prima della loro considerazione come beni culturali. Come bene culturale l'archivio di documenti scritti è la testimonianza dell'attività umana in un ambito pratico e giuridico che è quello dell'amministrazione pubblica, legata a un interesse pubblico collettivo. La tutela per i documenti dell'amministrazione pubblica è automatica perché essi sono già proprietà dello Stato, mentre la tutela si attiva nel caso di documenti prodotti da un'attività privata solo dopo il suo riconoscimento di particolare interesse storico. I documenti amministrativi pubblici sono protetti prima del loro valore storico, mentre quelli privati solo qualora siano riconosciuti con tale valore.

La disattenzione legislativa italiana si è pervasa per molti anni a svantaggio di «quei beni egualmente presenti in biblioteche, musei ed archivi, quei cosiddetti materiali minori tra cui, da sempre, è stata collocata la fotografia»²⁸. Nelle dichiarazioni della Commissione Franceschini la fotografia compare tra i beni librari insieme a «ogni altra opera comunque ottenuta con mezzi grafici o meccanici che presenti particolare importanza ai fini della lettera a) [i volumi manoscritti di particolare importanza per antichità, valore paleografico, storico, letterario, scientifico, artistico] nonché le loro raccolte di particolare rappresentatività» (Titolo VI, Dichiarazione LIV). La fotografia assume definitivamente e ufficialmente la veste di bene culturale nel 1999 con l'emanazione del Testo Unico. In particolare, il rimando alla fotografia come bene culturale si rintraccia nell'art. 2, comma 2, lett. («le fotografie con relativi negativi e matrici, aventi carattere di rarità e di pregio artistico o storico») e nell'art. 3,

²⁸ Benassati, G., *Fotografia e catalogazione: modelli e prospettive di sviluppo a confronto*, in "L'informazione bibliografica. Trimestrale di analisi della produzione libraria italiana", n. 3 (luglio-settembre 1999), pp. 4 - 6, p. 373.

comma 1, lett. d, in cui la fotografia è elencata insieme ad altro materiale audiovisivo tra le “categorie speciali di beni culturali” la cui produzione risalgia oltre i 25 anni. Le caratteristiche fondamentali per cui una fotografia è ritenuta bene culturale sono la rarità e il suo particolare pregio artistico o storico. Nel Testo Unico, nella Sezione “Uso individuale” del Capo VI “Valorizzazione e godimento pubblico”, l’art. 116 è dedicato al “Catalogo di immagini fotografiche e di riprese di beni culturali” in cui stabilendo il deposito del doppio originale di ogni ripresa o fotografia e la restituzione dell’originale, la fotografia è intesa più come documentazione dei beni culturali che come oggetto da custodire in sé.

Insieme al “Testo Unico” [...] vanno ricordati altri importanti atti normativi [che hanno tentato di chiarire la questione della fotografia come bene culturale]. [...]il] Decreto Legislativo 368 del 20 ottobre 1998 che ha istituito il nuovo Ministero per i Beni e le Attività Culturali [...]. I Decreti 300 e 303 del 30 luglio 1999 che [...] assegnano nuove funzioni al Ministero dei Beni Culturali [...]. La legge 237 del 12 luglio 1999 che ha istituito il Centro per la documentazione e la valorizzazione delle arti contemporanee ed altri nuovi musei, tra cui anche il Museo della fotografia; il Regolamento del 26 novembre 1999 che reca disposizioni per la costituzione e la partecipazione del Ministero a fondazioni culturali [...]; il Decreto Ministeriale del 3 agosto 2000 n. 294 sui requisiti di qualificazione dei soggetti esecutori di lavori di restauro; e soprattutto, anche prima di tutti questi [...] il Decreto Legislativo n. 112 del 31 marzo 1998 che, nel conferire funzioni e compiti amministrativi alle Regioni e agli altri enti locali, stabilisce nuove forme di responsabilità e di cooperazione tra questi e lo Stato per la gestione, la valorizzazione e la promozione dell’intero patrimonio culturale²⁹.

Nel Codice dei Beni Culturali la presenza della fotografia tra le categorie di oggetti da considerare beni culturali rimane (art. 10, comma 4, lett. e) con le stesse condizioni di rarità e pregio. Si ritrova anche lo stesso articolo (art. 109) su “Catalogo di immagini fotografiche e di riprese di beni culturali”. Nell’Allegato A tra i beni culturali compare il gruppo “fotografie, film e relativi negativi aventi più di cinquanta anni e non appartenenti all’autore”.

Prima del Testo Unico non esisteva una legge specifica sulla fotografia o sulla gestione del patrimonio fotografico seppur nel 1895 era stato istituito

²⁹ Bonetti, M. F., *La tutela dei beni fotografici nell’ambito della nuova disciplina dei beni culturali*, in Goti, O., Lusini, S., (a cura di), *Strategie per la fotografia. Incontro degli archivi fotografici*, Atti dell’omonimo convegno presso la Biblioteca Comunale Lazzerini, Archivio Fotografico Toscano, Prato 30 novembre 2001, pp. 19-20.

ufficialmente il Gabinetto Fotografico Nazionale³⁰ che riconosceva la fotografia come mezzo per censire il patrimonio artistico italiano esistente sul territorio. Se da un lato la fotografia era ancora solo supporto documentativo per ogni scheda di catalogo dei beni culturali, mero strumento di corredo³¹, dall'altro la presenza del Gabinetto Fotografico Nazionale fu fondamentale per la prima vera e propria organizzazione sistematica di nuclei fotografici sia autoprodotti che raccolti. Inizialmente sotto la responsabilità del Ministero dell'Istruzione, dopo il 1975, con la fondazione del Ministero dei beni culturali, il Gabinetto è stato scisso in tre parti, la Fototeca nazionale, il Laboratorio per la fotografia e l'Aerofototeca, per poi tornare ad essere unicamente Gabinetto Fotografico Nazionale nel 2011 con le sezioni Tutela, Fruizione e Valorizzazione. Il Gabinetto rappresenta il primo tentativo e intervento ministeriale nella catalogazione e ricostruzione del patrimonio fotografico italiano³². Ancora oggi l'ente si impegna nell'aggiornamento dei metodi di catalogazione e inventariazione nel tentativo di raggruppare l'intero patrimonio fotografico.

La normativa attuale prevede che le Soprintendenze archivistiche si occupino di controllare e tutelare gli archivi non statali. Zanni Rosiello scrive che

³⁰ Il Gabinetto Fotografico era già attivo dal 1892 come laboratorio fotografico. La finalità attribuita a tale istituto era quella di riprodurre fotograficamente il patrimonio artistico italiano attraverso una serie di campagne fotografiche che proseguirono anche durante le due guerre mondiali. Anzi, proprio in quegli anni queste imprese erano incentivate dall'esigenza di proteggere il patrimonio culturale e artistico danneggiato dai due conflitti bellici. Le documentazioni fotografiche che ne sono derivate hanno contribuito ad ampliare il contenuto del patrimonio fotografico conservato presso l'archivio fotografico dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione. Prima della seconda guerra mondiale, l'archivio fotografico ministeriale fu annesso all'Istituto Luce per poi tornare ad essere gestito da un Ministero nel 1975 quando la Fototeca Nazionale divenne parte dell'ICCD. Il Gabinetto non è solo un ente conservativo, ma gestisce le fotografie anche per promuoverle, diffonderle, renderle accessibili. Organizzato originariamente secondo un ordine topografico, è al momento attivo un progetto per implementare la consultazione del catalogo online e l'acquisto delle fotografie. Cfr. Callegari, P., *La Fototeca dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione tra divulgazione e e-commerce*, Atti del convegno *Archivi fotografici italiani on-line*, Museo di Fotografia Contemporanea in collaborazione con il Ministero per i Beni e le Attività Culturali/Archivio Fotografico della Soprintendenza PSAE di Bologna, Maggio 2006.

³¹ «Si aggiunga il gabinetto di fotografia [inteso qui non come organo ministeriale ma come un laboratorio specifico per gli oggetti fotografici] per altre riproduzioni e servizi, al quale occorre oltre ad una sala di posa con o senza rotaie e a tutti i molteplici apparecchi perfezionati, una camera oscura opportunamente corredata di armadi, vasche, scaffali e luci, una camera di stampa e d'ingrandimento, un asciugatoio, e un museo o armadio ove raccogliere le negative di tutta l'attività del gabinetto stesso», Casanova, E., *Archivistica*, (2ª Edizione), Stab. Arti Grafiche Lazzeri, Siena 1928, p. 65.

³² Per una discrezione dettagliata che comprenda anche aspetti numerici e tecnici sul Gabinetto Fotografico Nazionale si veda la pagina dedicatagli sul sito dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione <http://www.iccd.beniculturali.it/index.php?it/330/gabinetto-fotografico-nazionale>.

l'interesse verso la conservazione della documentazione non statale è recente ed elenca tre circostanze specifiche per questo interesse, tra cui la nascita delle nuove agenzie regionali che hanno avviato vari provvedimenti di tutela dei beni culturali, la richiesta di utilizzare fonti prima trascurate e la nuova visione culturale della memoria documentaria³³.

Essendo la legislazione poco specifica sulla questione della fotografia come bene culturale, si rischia che molti archivi fotografici non rientrino nelle condizioni di tutela in quanto beni culturali. Per questo motivo, sarebbe necessario costruire una adeguata azione di tutela che consenta di individuare la più corretta conservazione per i diversi beni fotografici; questa azione non deve prendere in considerazione solo i vari provvedimenti giuridici ministeriali, ma anche «l'insieme di tutte le azioni e di tutti gli interventi rivolti alla “conservazione dell'integrità fisica del bene e alla protezione dei suoi valori culturali” [...] nonché alla sua valorizzazione e godimento pubblico»³⁴. Inoltre, nel caso della fotografia è importante pianificare la conservazione tenendo conto tanto della sua qualità storica quanto di quella artistica³⁵. È necessario implementare la possibilità di riconoscere gli archivi fotografici come beni culturali anche se di autori viventi e senza un limite di anni fissati per le opere storico-artistiche³⁶.

A livello internazionale esistono delle normative che sono state introdotte poi anche in Italia. La “Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche”, ad esempio, è un atto internazionale elaborato a partire dal 1886 con diverse revisioni che arrivano fino agli anni 70 dello scorso secolo; essa regola tra diversi paesi del mondo la questione del diritto d'autore delle opere artistiche e quindi anche di quelle fotografiche («alle quali sono assimilate le opere espresse mediante un procedimento analogo alla fotografia», art. 2, comma 1). La regolamentazione ha carattere generale in rispetto alle norme nazionali e infatti nell'art. 7 comma 4 si legge: «è riservata alle legislazioni dei Paesi dell'Unione la facoltà di stabilire la durata della protezione delle opere fotografiche e di quelle delle arti applicate, protette in qualità di opere artistiche;

³³ Cfr. Zanni Rosiello, I., *Archivi e memoria storica*, Il Mulino, Bologna 1987, p. 62.

³⁴ Bonetti, M.F., *La tutela dei beni fotografici nell'ambito della nuova disciplina dei beni culturali* cit., pp. 20-21.

³⁵ Cfr. *Ivi*, p. 21.

³⁶ *Ibidem*.

tuttavia questa durata non potrà essere inferiore a venticinque anni computati dalla data della realizzazione di una tale opera». L'art. 10 bis, comma 2, recita:

è del pari riservato alla legislazione dei Paesi dell'Unione di stabilire le condizioni alle quali, nei resoconti di avvenimenti di attualità mediante la fotografia, la cinematografia, la radiodiffusione o la trasmissione per filo al pubblico, le opere letterarie od artistiche viste o udite durante l'avvenimento possono, nella misura giustificata dalle finalità informative, essere riprodotte e rese accessibili al pubblico.

Altra legge che tutela la fotografia come opera d'arte è la Legge n. 633 "Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio" del 22 aprile 1941. Tra le opere protette la legge sul diritto d'autore inserisce «le opere fotografiche e quelle espresse con procedimento analogo a quello della fotografia sempre che non si tratti di semplice fotografia protetta ai sensi delle norme del Capo V del Titolo II» (art. 2, comma 7). Con la legge sul diritto d'autore³⁷ si introduce dunque la distinzione tra l'opera fotografica e la semplice fotografia e ad esse è riservata una diversa forma di tutela a seconda dei diritti morali e dei diritti economici. La fotografia come opera dell'ingegno è un prodotto creativo e originale, mentre la fotografia semplice è la mera riproduzione di persone, oggetti, fatti, quindi una fotografia di documentazione. Per cui, mentre nell'opera dell'ingegno è riconoscibile l'impronta personale e originale dell'autore, la fotografia semplice è una fotografia che chiunque può scattare quotidianamente. Sul piano pratico questa distinzione non è semplice se si pensa che molte fotografie di un archivio documentano qualcosa, ma hanno anche un valore artistico, antropologico e storico. È il caso di Atget, Sander, Abbott. Per ovviare a questa difficoltà la dottrina e la giurisprudenza hanno stabilito che per capire quando vi è l'impronta personale dell'autore, quindi per rintracciare l'elemento creativo, non bisogna guardare alla perfezione tecnica né al soggetto scelto, ma alla rappresentazione fotografica nel suo complesso che è il prodotto di determinate scelte operative dell'autore (ad esempio il colore, la prospettiva) e di

³⁷ Secondo Mignemi in Italia già «a partire dal 1925, sul piano legislativo la fotografia è considerata tra le opere dell'ingegno ammesse alla protezione del diritto d'autore. A quell'anno, va ricordato, risalgono anche le prime normative che disciplinano e limitano l'uso degli apparecchi fotografici e pertanto la produzione di immagini», Mignemi, A., *Lo sguardo e l'immagine, la fotografia come documento storico*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 151. Mignemi fa riferimento in particolare al R. D 11 Gennaio 1925 n. 356 e al R. D. 11 Luglio 1941 n. 1161, ma nel 1925 la fotografia non è ancora elencata tra le opere di ingegno anche se comunque compare tra le opere da proteggere.

una certa operazione e progettazione concettuale³⁸. Torna dunque l'idea di Rudolf Arnheim per il quale la fotografia è allo stesso tempo un prodotto meccanico e intellettuale. Le opere fotografiche sono tutelate come oggetti di diritto d'autore a partire dall'art. 2 della legge del 1941, mentre l'art. 87 e i successivi riguardano le fotografie semplici le quali non sono tutelate dal diritto d'autore ma da quello che è definito un diritto connesso, un diritto che non rientra nella categoria principale del diritto d'autore. Questa sorta di inferiorità di valore è determinata dal fatto che la fotografia semplice è solo una riproduzione documentaria, è la macchina che fa la foto non il fotografo. La fotografia è declassata al diritto connesso perché non è considerata prodotto della creatività di un individuo ma prodotto di un mero processo meccanico.

Sono protette dal diritto d'autore anche le opere collettive (art. 3) e le eventuali elaborazioni creative delle opere (art. 4). Negli articoli successivi sono definiti i vari casi in cui si è autore dell'opera e sono stabiliti i diritti di utilizzazione e i diritti morali dell'opera. Il fotografo, l'autore della foto, ha diritto di riproduzione, diffusione e spaccio della foto. Questi diritti spettano al committente solo quando gli oggetti ritratti sono di sua proprietà (art. 88), mentre se le foto sono prodotte nel corso di un lavoro i diritti spettano al datore di lavoro. Inoltre, il committente non acquisisce il diritto di utilizzo assoluto perché i soggetti ritratti possono controllare la pubblicazione (art. 98). Affinché l'uso della fotografia sia considerato autorizzato è necessario che la foto contenga alcune indicazioni come il nome del fotografo o della ditta da cui egli dipende e la data (art. 90), se tali informazioni non fossero presenti l'uso della foto può costituire abuso solo se provato il suo uso scorretto. Se una fotografia è individuata come opera dell'ingegno, allora al suo autore spettano sia i diritti morali che quelli di utilizzazione economica dal momento stesso della sua realizzazione. Vi è tra opera fotografica e semplice fotografia una distinzione sul diritto di sfruttamento economico che vale fino a 70 anni dopo la morte dell'autore nel caso dell'opera (art. 32 bis), mentre solo 20 anni a partire dalla produzione nel caso della fotografia semplice. Mentre le opere fotografiche possono essere concesse (art.

³⁸ Cfr Rosini, S., *Diritto d'autore: come si distingue la "fotografia artistica" dalla "fotografia semplice"*, in "Arte e ricerca", <http://www.artericerca.com/Fotografia/Diritto%20d'autore%20come%20si%20distingue%20la%20fotografia%20artistica%20dalla%20fotografia%20semplice%20-%20Sonia%20Rosini.htm>.

109), le fotografie semplici possono essere cedute per cui si acquisiscono tutti i diritti ad esse correlati (art. 89).

Il ritratto, nella legge del diritto d'autore, ha un'attenzione specifica (artt. 96-97-98): il soggetto protagonista del ritratto ha tutti i diritti di riproduzione sulla propria immagine³⁹. Se eseguito su commissione, il ritratto fotografico «può, dalla persona fotografata, o dai suoi successori o aventi causa, essere pubblicato, riprodotto o fatto riprodurre senza il consenso del fotografo, salvo pagamento a favore di quest'ultimo di un equo corrispettivo. Il nome del fotografo, allorché figure sulla fotografia originaria, deve essere indicato» (art. 98). Il ritratto può essere liberamente pubblicato per scopi culturali, scientifici, didattici.

La storia della tutela della fotografia in Italia è stata lenta. Il ritardo di un riconoscimento formale per i beni fotografici deriva probabilmente da una radicata mentalità che non ha immediatamente portato a considerare la fotografia né come prodotto creativo né come parte del patrimonio culturale e storico. Inoltre, rimane tutto poco chiaro. Infatti se la legislazione sulla fotografia come bene culturale è poco specifica, la legge del diritto d'autore pone invece distinzioni non semplici da stabilire concretamente. La legge sul diritto d'autore è poi orientata soprattutto sui diritti commerciali e autoriali più che sulla protezione del prodotto fotografico in sé. Il contributo maggiore in ambito di conservazione e valorizzazione dei beni culturali, tra cui la fotografia, deriva dall'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD) che nel corso degli ultimi trent'anni si è impegnato nell'elaborazione di regole uniformi sulla catalogazione fotografica e nella costruzione della *scheda F* appositamente per i beni fotografici. L'ipotesi di una specifica scheda per la fotografia deriva dal convegno “La fotografia come bene culturale”⁴⁰ tenutosi a Modena nel 1979. Proprio i convegni, gli incontri e i confronti tra quanti lavorano nei luoghi di archiviazione fotografica sono i momenti più importanti in cui si ottengono contributi fondamentali nella definizione di pratiche per la conservazione del bene fotografico.

³⁹ Il diritto all'immagine – che si fonda sull'art. 2 della Costituzione, sull'art. 10 del Codice Civile, e gli artt. 96-97 della legge del diritto d'autore – è un diritto della personalità che limita il diritto d'autore vincolando l'uso del supporto.

⁴⁰ Gli atti del convegno sono diventati quasi introvabili. Il convegno del 1979 si può forse considerare come il primo momento unitario in cui viene proposta la necessità di una catalogazione per la fotografia. È a partire da questo evento che si comprende l'importanza di tutelare la fotografia. Altri convegni simili sono stati organizzati dall'Archivio Fotografico Toscano, ad esempio nel 1992 “Fototeche e Archivi Fotografici. Prospettive di sviluppo e indagini delle raccolte”.

Ricapitolando, la fotografia è assunta come bene culturale quando ha carattere di rarità, pregio artistico o storico, o quando la sua riproduzione sia superiore ai 25 anni. Dal momento in cui gli è riconosciuto questo ruolo, le fotografie diventano beni fotografici e quindi allo stesso tempo oggetto di grande valore storico e artistico per la storia che rappresentano e documento che attesta la vita di una comunità, un paese, una città, quindi strumento della memoria popolare. Per quanto riguarda il diritto d'autore, altra normativa fondamentale che si deve tener presente nella gestione di un archivio fotografico, la fotografia è opera intellettuale se originale, innovativa e creativa – in altre parole, la fotografia deve suscitare una certa sensazione oltre al fatto che deve essere creazione della fantasia di qualcuno – altrimenti è semplice documentazione. In entrambi i casi esiste però una forma di tutela. Possedere l'oggetto non vuol dire possederne anche il copyright. È possibile che l'archivio possiede l'oggetto, ma non la sua proprietà intellettuale che può appartenere a terzi o essere pubblica. Chi possiede il copyright ha il diritto di riprodurre la fotografia, distribuirne copie anche tramite vendita o prestito, progettarne elaborazioni e metterla in mostra⁴¹. Il copyright dipende anche dall'ente che ne è a capo, quindi se è pubblico o privato, ma in entrambi i casi le fotografie conservate devono essere rese disponibili nei giusti termini di utilizzo.

Le tre valenze della fotografia – opera creativa, fotografia semplice, bene culturale – sono compresenti e spesso coincidenti in un ambiente eterogeneo come l'archivio fotografico, è dunque necessario prestare accurata attenzione alla maniera in cui una fotografia può essere utilizzata o deve essere considerata. Nella gestione del patrimonio fotografico è necessario tutelare la foto come bene culturale, ma anche tutelare i diritti di chi ne è autore e di chi è in essa rappresentato. La foto come bene culturale è patrimonio collettivo, ma incappa comunque in alcune limitazioni di utilizzo che il ricercatore, lo storico o chiunque richieda una fotografia e intenda utilizzarla devono rispettare⁴². Lo stesso problema si pone al momento della loro pubblicazione online, le norme sulla privacy impongono di richiedere agli aventi diritto la possibilità di renderle

⁴¹ Per questi casi cfr. Hirtle, P. B., *Archives or Assets*, in "The American Archivist", Vol. 66, n. 2 (2003), in particolare pp. 237-239.

⁴² Cfr. Mignemi, A., *Lo sguardo e l'immagine, la fotografia come documento storico*, cit., p. 153.

visibili⁴³. I soggetti ritratti o loro parenti possono contestare l'uso della foto considerandolo lesivo⁴⁴. La questione è dunque piuttosto delicata ed è necessario valutare caso per caso l'applicazione della legge.

Quali sono gli organi del Ministero che vigilano sulla fotografia come bene culturale? Il Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo è a capo di diverse istituzioni il cui compito è gestire alcune categorie di beni culturali. Tra queste istituzioni le più importanti in relazione alla gestione dei beni fotografici sono gli Archivi dislocati localmente nelle varie regioni, le Soprintendenze, l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione. Attualmente il Ministero ha una struttura complessa e diversificata a seconda delle funzioni dei vari enti. Tra gli organi centrali figurano alcune direzioni che fanno capo a un determinato ambito; una di queste è la Direzione Generale per la Valorizzazione del Patrimonio Culturale che si occupa della valorizzazione, conoscenza, promozione del patrimonio culturale. Non esiste una direzione specifica per il patrimonio fotografico, mentre ne esiste una per il cinema, lo spettacolo dal vivo, le biblioteche. Va citato anche il Consiglio Superiore per i Beni Culturali e Paesaggistici diviso in alcuni comitati tecnico-scientifici tra cui anche uno specifico sugli archivi. Tra gli Istituti Centrali, che in totale sono 7, accanto all'Istituto Centrale per gli Archivi e all'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, figura l'Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi che sembra più afferente a materiale di tipo multimediale. Oltre all'Istituto Centrale del Catalogo Unico delle Biblioteche (ICCU) e all'Istituto Nazionale per la Grafica (ING), l'organo direttamente connesso alla gestione del patrimonio fotografico in Italia è il già citato Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD) il cui compito fondamentale è la catalogazione dei beni culturali. L'ICCD si compone, sempre in relazione al bene culturale fotografia, del Gabinetto Fotografico Nazionale, del Museo di Fotografia Storica costituito nel 1997 e dell'Aerofototeca Nazionale istituita nel 1958. Hanno fatto parte e fanno parte dell'ICCD anche l'Istituto Centrale del Restauro, il Gabinetto Stampe, la Calcografia Nazionale, la Collezione di Stampe e Disegni, la Raccolta Fondo

⁴³ Cfr. Fazzi, A., *Guida all'archivio fotografico*, Maria Pacini Fazzi Editore, Pisa 2006, pp. 33-34.

⁴⁴ È utile in questi casi ricorrere al "Codice di deontologia e di buona condotta per i trattamenti di dati personali per scopi storici" e al "Codice in materia di protezione dei dati personali".

Storico Fotografico⁴⁵. L'ICCD si impegna nell'elaborazione di standard condivisi e di una procedura di catalogazione che sia universalmente adoperata nell'ambito della catalogazione pubblica in Italia. La propria attività è finalizzata alla costituzione di una rete tra enti e di un catalogo unico dei beni culturali. L'ICCD elabora metodi di catalogazione e ne cura il controllo, la diffusione e l'unità. La catalogazione dei beni culturali è diventata così fondamentale per due ragioni: da un lato per dar luogo a un metodo condiviso che faciliti l'identificazione univoca del bene, dall'altro per valorizzare la conoscenza dei beni presenti sul territorio affinché questi siano correttamente tutelati⁴⁶. L'ICCD cura anche l'organizzazione, il deposito, la fruizione, l'accessibilità, la digitalizzazione delle raccolte fotografiche che conserva, le quali superano il milione di immagini. Ad ogni categoria di bene culturale corrisponde una specifica scheda di catalogazione sviluppata secondo le caratteristiche del bene in oggetto e delle informazioni che è necessario registrare. Ogni scheda ha dei campi specifici da compilare ed è corredata da un manuale di compilazione. L'ICCD è il punto di raccolta di tutte le schede provenienti da Soprintendenze, Comuni, Province, Regione e altri enti. Il SIGEC (Sistema Informativo Generale del Catalogo) è il sistema che integra le schede e le connette in un'unica rete. Esistono del SIGEC alcune sedi regionali per facilitare l'integrazione tra il materiale regionale e quello contenuto nell'ICCD. Il limite del lavoro dell'ICCD è quello di privilegiare la funzione di riproduzione di opere d'arte del bene fotografico.

Altre istituzioni pubbliche e statali possono contenere archivi o collezioni fotografiche come le università, le accademie, le istituzioni militari, le biblioteche, gli archivi fotografici regionali e altri ancora. Accanto a tutto ciò vanno considerate le innumerevoli istituzioni private.

[...] ciascuna di queste istituzioni possiede un archivio, una raccolta fotografica, mirate agli scopi istituzionali di documentazione, ricerca e, nel caso di beni culturali, anche di tutela e valorizzazione. Tali raccolte si sono formate da iniziali Fondi di archivio della fine dell'Ottocento, che in molti casi sono state progressivamente arricchite da acquisizioni successive, oppure, e ciò vale per gli archivi dei Musei e delle Soprintendenze oppure delle Università, da campagne

⁴⁵ Cfr. Bonanome, D., *Fotografia e documentazione. Indirizzo archeologico e storico-artistico*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2008, pp. 145-149.

⁴⁶ Cfr. Maniscalco, F., *La tutela dei beni culturali in Italia*, Volume 1, Massa Editore, Napoli 2002, p. 139.

fotografiche promosse ex novo con foto riguardanti ricerche archeologiche, ritrovamenti, opere d'arte, studi di architettura, progetti di documentazione⁴⁷.

3.3 L'archiviazione fotografica nella legislazione italiana

Il passo tra la realtà che viene fotografata
in quanto ci appare bella e la realtà che ci appare bella
in quanto è stata fotografata, è brevissimo. [...] Chi pensa che tutto ciò che non è fotografato è perduto,
che è come se non fosse esistito,
e che quindi per vivere veramente bisogna fotografare quanto più si può,
e per fotografare quanto più si può bisogna:
o vivere in modo quanto più fotografarle possibile,
oppure considerare fotografabile ogni momento della propria vita.
ITALO CALVINO

La scheda F è il sistema di catalogazione del bene culturale fotografia elaborato dall'ICCD in collaborazione con altri enti pubblici – Istituto Nazionale per la Grafica, Istituto Centrale per il Catalogo Unico, Archivio Centrale dello Stato, Museo dell'Immagine fotografica e delle Arti Visuali, ENEA e le soprintendenze⁴⁸ – a partire dal 1999. La scheda F è proposta dal Ministero come modello di riferimento per istituzioni sia pubbliche che private che conservano materiale fotografico. La scheda F è il prodotto finale di un lungo e impegnato percorso di ricerca e progettazione per la creazione di un catalogo unico. Essa ha sostituito la precedente scheda sperimentale denominata FT ideata nel 1995:

il modello diffuso in quell'occasione proponeva, ancora una volta, la ormai desueta e infondata distinzione tra fotografia di documentazione e fotografia tout-court adottando una suddivisione delle informazioni descrittive e contenutistiche in due schede: la "FT", contenente i dati tecnici sulla fotografia e la scheda "DIDA" con i dati relativi all'opera d'arte o, meglio, al bene culturale, rappresentato dalla fotografia. Si trattava di un modello schedografico redatto secondo un criterio

⁴⁷ Bonanome, D., *Fotografia e documentazione. Indirizzo archeologico e storico-artistico*, cit., p. 136.

⁴⁸ «Di cui fanno parte gli Istituti Centrali (ICCU e ICCD) e l'Istituto Nazionale per la Grafica del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, l'Università di Tor Vergata, la Soprintendenza per i Beni Librari e Documentari dell'Istituto per i Beni Culturali della Regione Emilia-Romagna e il Centro Regionale di catalogazione e restauro dei Beni Culturali della regione Friuli-Venezia Giulia». Benassati, G., *Fotografia e catalogazione: modelli e prospettive di sviluppo a confronto*, cit., p. 375.

meramente documentario del patrimonio storico – artistico anche se farcito di definizioni tratte dalla tradizione catalogafica-biblioteconomica⁴⁹.

Il prototipo FT si era rivelato inadeguato e inutilizzabile al di fuori dell'ICCD che intanto aveva compreso la necessità di cooperare insieme alle Regioni, alcune delle quali stavano già formulando propri standard di catalogazione, per la realizzazione di un modello più appropriato.

Realizzata sulla base dello standard di catalogazione descritto da Giuseppina Benassati nel *La Fotografia. Manuale di catalogazione* (1990), la scheda F è stata realizzata grazie ai contributi di diverse discipline: l'ambito storico-artistico, quello archivistico e quello biblioteconomico. La scheda è strutturata sulla base di altre schede ministeriali con campi e paragrafi analoghi, ma si rifà anche ad alcuni essenziali enunciati e standard biblioteconomici come descrizione, soggettazione, intestazione e classificazione⁵⁰. In totale sono presenti 21 paragrafi, ovvero aree principali, 79 campi, ovvero suddivisioni del paragrafo che possono essere semplici o strutturate, e 246 sotto-campi. La scheda F è stata elaborata con l'intento di trovare un metodo di descrizione completo, ma «il risultato è controproducente e anche sottilmente grottesco: per utilizzare la “scheda F” bisogna compilare 269 (duecentosessantatove) voci. Sembrerà strano ma la Library of Congress di Washington ha una scheda che prevede 6 (sei) voci»⁵¹.

Il thesaurus della scheda F è un vocabolario chiuso e la descrizione del bene fotografico include sia caratteri estrinseci che intrinseci. Alcuni campi sono obbligatori per garantire un «livello minimo di catalogazione della fotografia da intendersi come minima quantità di dati utile a descrivere, intestare e indicizzare un bene fotografico, una sorta di soglia minima al di sotto della quale non esiste catalogazione e per la quale vengono indicate pure le rispettive etichette per l'import/export in formato UNIMARC»⁵². Il formato UNIMARC facilita l'integrazione e la condivisione delle informazioni tra banche dati diverse. Altri campi hanno un'obbligatorietà di contesto che è

⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁰ Cfr. *Ivi*, p. 376.

⁵¹ Mutti, R., *Per una fenomenologia della conservazione della fotografia in Italia*, in “AFT. Rivista di Storia e Fotografia”, Anno XIX, n. 37/38 (2003), p. 8.

⁵² Benassati, G., *Fotografia e catalogazione: modelli e prospettive di sviluppo a confronto*, cit., p. 376.

prevista soltanto in alcuni particolari casi (quando, ad esempio, per alcuni paragrafi o per alcuni campi strutturati, ritenuti obbligatori, si dovranno di fatto compilare, a seconda della situazione e delle condizioni dell'oggetto, soltanto alcuni dei relativi campi o sottocampi tra loro alternativi; oppure nel caso di paragrafi o campi che si considerano obbligatori soltanto quando l'oggetto presenti alcune particolari caratteristiche che si è ritenuto necessario rilevare; quando, infine, la compilazione di un sottocampo determini a sua volta la necessità di compilazione di un altro sottocampo strettamente connesso, per la completezza dell'informazione)⁵³.

La scheda F prevede tre livelli di compilazioni. Il primo, quello obbligatorio, è definito *inventariale* e ha a che vedere con le informazioni legate direttamente all'oggetto fotografico. Non è un livello di approfondimento, ma di conoscenza basilare e include dati come la consistenza, il soggetto, la data, l'autore, la localizzazione e così via. I due livelli successivi, definiti *precatalografico* e *catalografico*, si compilano in seguito a uno sguardo più analitico sull'oggetto e comprendono informazioni più specifiche come la tecnica fotografica, la biografia degli autori, le eventuali mostre realizzate, le pubblicazioni in cui le foto sono state inserite e così via. Il livello precatalografico è una sorta di fase di progettazione per quello catalografico perché dall'analisi critica dell'oggetto si stabiliscono quali sono i campi da compilare per fornire una catalogazione completa. Nella compilazione delle schede si possono creare due tipi di gerarchie: una gerarchia verticale quando esiste una scheda madre (ad esempio una serie) e varie schede singole (le fotografie che compongono la serie); una gerarchia orizzontale che si crea nel legame tra due fotografie uguali (ad esempio due foto provenienti dallo stesso negativo). Nel caso di un album, si crea una scheda generica che identifica l'album (es: Vedute d'Italia) e ad essa vengono associate tutte le schede delle fotografie contenute nell'album; se un album è costituito da fotografie di diversi fotografi, possono essere indicati diversi autori. Nel campo SK – RIFERIMENTO ALTRE SCHEDE è possibile associare la scheda di una fotografia ad altre schede del catalogo unico; questa associazione è spiegata nel manuale della scheda F da Maria Francesca Bonetti come la capacità documentativa della fotografia, quindi l'essere riproduzione di altri beni culturali appartenenti al patrimonio culturale nazionale.

⁵³ *Strutturazione dei dati delle schede di catalogo. Beni artistici e storici Scheda F*, Prima parte, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, 1999, p. 48.

La scheda F si caratterizza per una certa ridondanza delle informazioni e per la ripetizione di alcuni campi. Ad esempio il titolo si mostra in tre versioni: il “Titolo proprio” è quello scritto sulla fotografia dato dall’autore o dalla tradizione, il “Titolo parallelo” è quello in un’altra lingua, il “Titolo attribuito” è quello che si aggiunge in mancanza di quello originale. La triade “proprio”, “parallelo” e “attribuito” esiste anche per le voci Serie ed Edizione. Tra i campi obbligatori della scheda F vi sono: Codice Regione; Ente schedatore (l’ente che compila la scheda); Ente competente (l’ente che si occupa della tutela del bene fotografico); Localizzazione geografico-amministrativa (l’appartenenza territoriale, il bene è proprietà di quale provincia, di quale comune, di quale località); Collocazione specifica (luogo in cui è conservato il bene fotografico); Denominazione spazio viabilistico (indirizzo del luogo di archiviazione); Denominazione raccolta (nome completo della raccolta o collezione); Oggetto (informazioni che identificano in modo preciso il bene); Definizione dell’oggetto (positivo, negativo, diapositiva, ecc.); Natura biblioteconomica dell’oggetto (l’oggetto, che sia semplice o composto, può essere trattato monograficamente o unitariamente); Quantità (consistenza della catalogazione); Numero oggetti/elementi («quantità, in cifre, delle opere *uguali* schedate unitariamente con l’indicazione, in caso di oggetto complesso o composto, del numero degli elementi componenti»⁵⁴); Soggetto (contenuto figurativo della foto); Identificazione (individuazione del soggetto raffigurato); Titolo, Cronologia generica (indicazione del secolo o della frazione del secolo corrispondente); Cronologia specifica (datazione precisa in anni); Motivazione cronologica («indicazioni sulle motivazioni e sulle fonti della datazione sopra riportata»⁵⁵); Autore della fotografia («ogni autore fotografo responsabile, a diverso titolo, del processo creativo dell’opera che si sta catalogando»⁵⁶), con una serie di sottocampi specifici (nome, dati anagrafici e cronologici, altro autore se è la foto di un’opera d’arte con tutte le informazioni che la contestualizzano); Produzione e diffusione (tutti i dati relativi alla pubblicazione, divulgazione, commercializzazione della foto con riferimenti alle professionalità che hanno dato il loro contributo in queste operazioni); Dati tecnici (tecnica, colore, formato e altre informazioni fisiche); Condizione giuridica e

⁵⁴ *Ivi*, p. 76.

⁵⁵ *Ivi*, p. 90.

⁵⁶ *Ivi*, p. 94.

vincoli (dati relativi alla tutela e ad altre eventuali particolari condizioni giuridiche); Compilazione (dati e informazioni sulla compilazione della scheda nel tempo).

Un capitolo speciale della Scheda F è dedicato alla fotografia digitale perché la catalogazione deve tener conto delle evoluzioni artistiche e comunicative. La sezione relativa alla definizione della fotografia digitale comprende campi sui dati sensibili dell'opera quindi tipo di memoria di massa, formato, il programma di memorizzazione, profondità di colore, misure in pixel. In questo caso sono i metadati le informazioni che vengono associate alla foto.

L'attuale versione in uso della scheda F è la 3.00, ma è già in sperimentazione la versione 4.00. Al suo esordio, la scheda F aveva suscitato grandi aspettative perché emanata da un organo centrale che coordinava molti enti statali territoriali. Oltre che essere una precisa descrizione del bene fotografico, la scheda F si propone come modello di standardizzazione delle informazioni in grado di facilitare la condivisione e lo scambio delle stesse tra i vari enti di conservazione. Il tentativo di standardizzazione e uniformità, del tutto necessario in una pratica ancora inesistente, è cruciale, tuttavia è relativo ad una sola fase dell'intero processo di archiviazione fotografica. Fornire protocolli ministeriali e un metodo di catalogazione unico non basta. Non è sufficiente pensare esclusivamente alla progettazione della catalogazione tralasciando altre fasi e procedure che la precedono e la seguono e che sono altrettanto importanti⁵⁷. È più opportuno pensare a un programma che sia coordinato in tutti gli aspetti. Inoltre, essendo la scheda F troppo complessa e poco flessibile, essa non costituisce esattamente un modello ideale da utilizzare perché gli archivi non sono tutti uguali, ognuno ha le proprie esigenze e caratteristiche ed è più facile quindi ricorrere a metodi personalizzati. Va riconosciuto come merito della scheda F quello di costituire il primo tentativo ufficiale di catalogazione della fotografia elaborato con rigore scientifico, ma la sua non diffusa utilizzazione si spiega in base all'inadeguatezza di alcuni punti⁵⁸. Le critiche più comuni riguardano

⁵⁷ Cfr. Serena, T., *Il posto della fotografia (e dei calzini) nel villaggio della memoria iconica totale. Uno sguardo sulle raccolte fotografiche oggi*, Intervento al congresso Atti della giornata di Studio 'Archivi fotografici italiani on-line' presso il Museo della fotografia contemporanea, Cinisello Balsamo 2007, p. 10.

⁵⁸ Non vi è stata occasione di usare personalmente la scheda F. Tuttavia, a Firenze durante il corso di formazione presso la Fratelli Alinari è stato possibile seguire una lezione di Maria Francesca Bonetti, studiosa di fotografia, storica dell'arte presso il Ministero dei Beni e della attività culturali

l'estrema complessità; l'inutile ridondanza di alcuni campi; una maggiore attenzione alla tutela e alla conservazione del bene fotografico, quindi alle sue caratteristiche fisiche e meno alla corretta descrizione del suo contenuto rappresentativo; poco agile in generale e soprattutto nella descrizione iconografica; pochi campi per la ricostruzione del contesto produttivo e archivistico dal quale la singola foto proviene, non si dà priorità alla conoscenza della storia del patrimonio fotografico favorendone invece l'uso come fonte, come mezzo. Una fotografia ha anche un significato in base all'intenzione dell'autore e alle interpretazioni che gli sono attribuite socialmente e culturalmente.

Pierangelo Cavanna – docente di fotografia e collaboratore di ricerca sull'archiviazione di fondi fotografici per grandi istituzioni e fondazioni – elenca una serie di punti deboli della scheda F nella catalogazione del bene fotografico. Per cominciare la definizione dell'oggetto nella sezione OG-OGGETTO: è difficile definire una fotografia se si pensa che non vi è solo la distinzione tra positivi e negativi, ma esiste una più vasta varietà di tipologie di oggetto fotografico. La scheda F è accompagnata da linee guide all'interno di un manuale, ma secondo Cavanna la definizione di fotografia riportata è poco chiara poiché generalizza l'appartenenza della fotografia inserendola all'interno di un insieme indistinto di oggetti analoghi sulla base della comune produzione attraverso la luce⁵⁹. I confini semantici per la definizione dell'oggetto fotografico sono troppo ampi e rendono l'operazione di definizione eccessivamente vaga. Altra questione poco condivisibile è l'identificazione del bene fotografico che avviene sempre in chiave esclusivamente orientata all'estetica, per cui non si riconosce la specifica storia dell'oggetto, ma si guarda alla sua artisticità che il più delle volte è determinata dall'autorialità e dall'essere riproduzione di opere d'arte. «Nemmeno troppo nascostamente l'idea e la definizione di autorialità proposte dalla scheda F implicano la coincidenza tra autore e artista e l'identificazione della fotografia come opera (d'arte)»⁶⁰. La catalogazione della scheda F sembra proprio fondarsi su un criterio estetico e di conseguenza su di esso si basano anche l'attività di

e a lungo Direttrice delle Collezioni fotografiche presso l'Istituto Nazionale per la Grafica, nonché collaboratrice alla formulazione della scheda F.

⁵⁹ Cfr. Cavanna, P., *Oggetti, autori, cataloghi*, in Goti, O., Lusini, S., (a cura di), *Strategie per la fotografia. Incontro degli archivi fotografici*, cit., pp. 37-41.

⁶⁰ *Ivi*, p. 39.

conservazione e tutela. Il ruolo di bene culturale dovrebbe implicare uno sguardo sia al valore estetico che al valore storico e documentario della foto.

Per queste ragioni avrei preferito che nello strutturare la scheda F si fosse tenuto conto di un'idea di fotografia, di produzione fotografica per cui quella connotata autorialmente non rappresenta che una delle tante tipologie possibili, tutte, per definizione e per principio riconoscibili quali beni culturali e quindi possibili tutte di essere oggetto di catalogazione a partire da considerazioni e politiche di intervento che non possono che essere storicamente determinate⁶¹.

Secondo Cavanna la questione dell'autore nella scheda F è molto complessa perché non si possono considerare autori tutte le persone che hanno contribuito al suo valore culturale, alla sua produzione e diffusione, ma bisogna distinguere tra chi l'ha realizzata, chi ha contribuito al valore culturale (in AU DEFINIZIONE CULTURALE) e chi ha partecipato alla sua produzione (PD-PRODUZIONE E DIFFUSIONE).

Al contrario, secondo Marina Miraglia – che ha diretto a lungo il settore delle Collezioni fotografiche dell'Istituto Nazionale per la Grafica – non è vero che la scheda F si fonda su un giudizio estetico⁶². La definizione in cui dovrebbe rientrare la foto nella scheda F è tale, suggerisce Miraglia, perché si rifà alla tradizione dei beni artistici e storici e alle regole della biblioteconomia. La scheda F non va valutata sulla qualità o meno dei singoli campi, ma va guardata nel complesso, nella descrizione complessiva del bene.

In Italia, la scheda F figura come uno dei principali metodi di catalogazione insieme allo standard biblioteconomico ISBD (NBM) e al *Manuale di catalogazione*. Si vedranno i tratti prevalenti di queste metodologie nel quinto capitolo quando si parlerà della più corretta pratica di catalogazione per la fotografia. Si anticipa solamente che il *Manuale della catalogazione* unisce a sua volta lo standard ISBD (NBM) con altre regole internazionali e nazionali e mostra alcuni limiti. In particolare, è quasi assente un'attenzione verso la storia della fotografia e l'attribuzione forzata di un titolo anche se non presente

⁶¹ *Ivi*, p. 41.

⁶² Miraglia, M., *Osservazioni finali*, in Goti, O., Lusini, S., (a cura di), *Strategie per la fotografia. Incontro degli archivi fotografici*, cit., pp. 45-46.

originariamente compromette il carattere polisemico della foto⁶³. Accanto a tali procedure catalografiche, ne esistono alcune alternative.

Tra i privati è un esempio interessante il metodo dell'archivio Alinari. Il sistema di catalogazione elaborato presso la fondazione fiorentina considera la foto come oggetto e non solo come documento, e quindi vi è una maggiore attenzione verso la storia della singola foto. Sono stati appositamente formulati alcuni thesauri sia per descrivere la foto come oggetto che le opere d'arte di cui essa è riproduzione. La presenza di un thesaurus controllato consente di eliminare qualsiasi vaghezza e ambiguità dalla descrizione dell'oggetto fotografico e di rendere più precisa la ricerca nel catalogo.

Esistono anche prodotti e software commerciali elaborati da aziende e strutturati su standard internazionali e nazionali. Tra questi, molto diffuso è xDams, una piattaforma che opera in formato XML completamente su internet e consente di gestire fondi archivistici. L'istituto Luce è uno degli enti di archiviazione che ne fa uso per la propria collezione fotografica. La piattaforma xDams per rendere più flessibile la descrizione fa riferimento agli standard dell'ICCD, alla scheda F e all'EAD (Encoded Archival Description). L'EAD è lo standard utilizzato dalla Library of Congress⁶⁴.

Molti enti e istituti pubblici hanno acquisito la scheda F, ma hanno apportato importanti modifiche rivolte soprattutto alla semplificazione di alcuni punti. La scheda è stata resa più flessibile e il numero di campi è stato notevolmente ridotto lasciando quelli davvero necessari all'identificazione del bene fotografico. Il sistema Guarini più che alternativo è in realtà una specifica elaborazione realizzata dalla Regione Piemonte. La struttura base è del tutto simile alla scheda F (divisione in paragrafi, campi simili), ma sono stati aggiunti alcuni campi più specifici⁶⁵. La Regione Friuli Venezia Giulia, con la collaborazione del Centro Catalogazione e Restauro Beni Culturali e dell'Università degli Studi di Udine ha elaborato il SICaPweb (Sistema Informativo di Catalogazione di Partecipata delle Fotografie e Stampe) in accordo agli standard dell'ICCD e alla scheda F. Il software funziona totalmente su una

⁶³ Cfr. Zannier, I., Tartaglia, D., *La fotografia in archivio*, Comunicazione e Cultura Sansoni, Milano 2000, p. 100.

⁶⁴ Altri software sono Canto Cumulus, Extensis Portfolio, Mmapix, Ajaris.

⁶⁵ Cfr. Serratrice, G., *L'elaborazione della scheda F in ambito piemontese*, in Goti, O., Lusini, S., (a cura di), *Strategie per la fotografia. Incontro degli archivi fotografici*, cit., pp. 64-66.

piattaforma web. SICaPweb è utilizzato anche dal Comune di Roma. La Regione Lombardia adopera il SIRBeC (Sistema Informativo Regionale Beni Culturali). L'utilità di questi software è quella di connettere i vari enti sul territorio e quindi mettere in collegamento i vari beni che costituiscono il patrimonio culturale regionale. Altri software utilizzati negli enti pubblici italiani sono Sebina Open Library (usata anche dal Polo Bibliotecario della Regione Calabria), Samira, Archivit.

La presenza di questi software di catalogazione rende secondaria l'operazione di costruzione di nuovo un software. Tuttavia, nel momento in cui si costruisce un archivio fotografico è bene valutare i vari programmi al fine di scegliere quello più adatto alle esigenze del proprio archivio. I fattori chiave sono la semplicità nella compilazione e nella lettura dei dati, chiarezza e precisione dei campi, essenzialità delle informazioni, thesauri progettato secondo i criteri di archiviazione stabiliti dell'archivio stesso (quindi non un vocabolario imposto), flessibilità nella descrizione. Enorme ostacolo può essere caratterizzato dai costi, ma a volte questi possono essere sormontati anche tramite metodi fai da te. Infatti, un software di catalogazione semplice e leggero può essere costruito anche con il programma Access di Microsoft Office, con l'utilizzo di maschere e query e l'aggiunta di campi e voci poco numerosi e molto specifici sulle caratteristiche della foto.

3.4 Archiviabilità e criteri di valore: rarità, pregio e interesse storico

*Che salvi dall'oblio le rovine cadenti, i libri,
le stampe e i manoscritti che il tempo divora,
le cose preziose di cui va sparendo la forma e
che chiedono un posto negli archivi della nostra memoria,
essa sarà ringraziata e applaudita.
Ma se le si permette di invadere il dominio
dell'impalpabile e dell'immaginario,
soprattutto ciò che vale perché l'uomo
vi ha aggiunto qualcosa della sua anima,
allora sventurati noi!*
CHARLES BAUDELAIRE

Analizzando con attenzione la definizione di bene culturale che la legge italiana esprime nell'articolo 10 del "Codice dei beni culturali e del paesaggio" è possibile riconoscere un percorso a inclusione all'interno del quale la fotografia risulta una categoria specifica di alcune categorie superiori e più ampie di bene culturale. Tale processo può essere compreso meglio attraverso una rappresentazione di questo tipo:

LA FOTOGRAFIA COME BENE CULTURALE

Sono beni culturali le cose immobili e mobili appartenenti allo Stato, alle regioni, agli altri enti pubblici territoriali, nonché ad ogni altro ente ed istituto pubblico	e	a persone giuridiche private senza fine di lucro, ivi compresi gli enti ecclesiastici civilmente riconosciuti, che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico
ovvero		ovvero
le raccolte di musei, pinacoteche, gallerie e altri luoghi espositivi, gli archivi e i singoli documenti dello Stato, dei suoi enti territoriali e di enti pubblici.		gli archivi e i singoli documenti, le collezioni o serie di oggetti, le cose immobili e mobili appartenenti a privati che rivestono particolare interesse storico, artistico, antropologico, numismatico, archeologico, quindi testimonianza dell'identità, della storia e della cultura.
quindi		quindi
le fotografie, con relativi negativi e matrici, le pellicole cinematografiche ed i supporti audiovisivi in genere, aventi carattere di rarità e di pregio		le fotografie, con relativi negativi e matrici, le pellicole cinematografiche ed i supporti audiovisivi in genere, aventi carattere di rarità e di pregio

Figura 3.1: La fotografia come bene culturale.

La definizione generale di bene culturale si divide in due parti: la prima relativa a ciò che deve essere considerato come bene culturale di proprietà statale, la seconda in cui si delineano invece i beni culturali non statali, ma comunque possibili soggetti di tutela in seguito all'avvenuto riconoscimento del loro valore

storico. Questo processo di riconoscimento avviene con la dichiarazione di interesse storico di cui si è già discusso. Questa bipartizione della definizione generale di bene culturale porta all'individuazione di due categorie. Prima categoria: tra i beni culturali statali sono compresi gli archivi e altre tipologie di raccolte di documenti e, di conseguenza, i documenti che sono conservati in queste forme di archiviazione. Seconda categoria: allo stesso modo sono beni culturali gli archivi non pubblici e altre tipologie di raccolte private di documenti e, di conseguenza, i documenti che sono conservati in essi che però hanno ottenuto il riconoscimento di interesse storico, quindi non per loro stessa natura. Infine, si presume possa far parte di entrambe queste categorie la fotografia che si presenta dunque come un bene culturale che può far parte di altri beni culturali.

Alla luce di quanto detto, nell'ambito dell'amministrazione pubblica emergono come i principali criteri di archiviabilità della fotografia la proprietà da parte dello Stato e in mancanza di questa il suo particolare e importante interesse storico. Ciò che appartiene allo Stato è di per sé bene culturale e quindi gode di una sorta di tutela automatica, al contrario ciò che non appartiene allo Stato per poter ottenere la giusta tutela sotto il nome di bene culturale necessita di riconoscimento ufficiale. In entrambi i casi valgono altri due sottocriteri di archiviabilità della fotografia, se così possono essere definiti, e cioè il *carattere di rarità e di pregio*. Si tenterà di chiarire il significato di tali termini la cui applicazione non viene specificata e rimane poco chiara; allo stesso tempo si tenterà di capire se queste due condizioni sono le uniche valide e quali eventuali altri criteri vi potrebbero essere alla base della costruzione di un archivio fotografico.

Pregio. L'origine etimologica della parola "pregio" rimanda alla lingua latina nel significato di "prezzo" (*pretium*). Nell'utilizzo comune il termine pregio indica soprattutto una qualità, un motivo di apprezzamento, un valore di considerazione più che un valore economico. Essendo la fotografia un oggetto solitamente primo di valore d'uso ed essendo il processo di archiviazione un'operazione rivolta alla conservazione storica più che alla diffusione commerciale, sarebbe illegittimo ritenere come criterio di archiviabilità un valore di mercato. Non può essere esclusivamente il pregio monetario la condizione per la tutela della fotografia come parte del patrimonio culturale. Si può presupporre, allora, che il termine pregio faccia riferimento a una particolare caratteristica o

merito che la fotografia deve avere per poter essere riconosciuta, rispetto ad altre o insieme ad altre, come bene culturale. Questa preziosità della fotografia può derivare dalla fama del suo autore, dal soggetto che essa ritrae, dall'evento di cui è testimonianza oppure dall'importanza che essa ricopre nella ricostruzione di una storia culturale e antropologica. Inoltre, si può pensare il pregio come valore artistico ed estetico già ribadito tra le caratteristiche essenziali nella prima definizione più generale di bene culturale. Nella legislazione e nella teoria archivistica italiana il valore di testimonianza storica sembra prevalere sul valore artistico. Ciò è dovuto al fatto che, a differenza del valore artistico, quello di testimonianza è al di sopra di quel soggettivismo che può caratterizzare la formulazione di valutazioni di carattere estetico⁶⁶ notoriamente lasciate ad altri contesti come i musei e le gallerie. La foto da museo è generalmente singola e decontestualizzata da un discorso o ambito a cui originariamente appartiene. La collocazione della fotografia in archivio si oppone alla musealizzazione perché l'oggetto rimane nel suo contesto di senso originario⁶⁷. Tuttavia, la fotografia d'archivio non è da considerarsi esteticamente inferiore rispetto alla fotografia museale, questa convinzione si è erroneamente originata a causa dell'eterno ruolo di supporto documentale attribuito alla foto. Per lo stesso motivo nel diritto d'autore si usa il termine opera dell'ingegno anziché opera d'arte; il termine opera dell'ingegno risulta meno insidioso anche se il riferimento è sempre a un prodotto creativo, originale, risultato di un'elaborazione intellettuale.

Rarità. Si intende con il termine rarità qualcosa fuori dal comune o presente in un numero ridotto, di scarsa quantità, difficile da reperire e allo stesso tempo estremamente ricercata. Si pensi a tecniche fotografiche molto antiche e a tipologie di fotografie ormai "estinte". Fra tutti, ad esempio, il dagherrotipo la cui rarità è duplice: è la prima forma ufficiale di procedimento fotografico e costituisce, per la sua particolare tecnica, un pezzo unico di cui non è possibile dar riproduzione. È una rarità un esemplare di fotografia singolare ed eccezionale, quindi la rarità potrebbe intendersi come l'aura benjaminiana, ovvero quell'evento o momento unico e irripetibile, quell'*hic et nunc* originale e autentico che si è

⁶⁶ Cfr. Miraglia, M., *Premessa*, in Goti, O., Lusini, S., (a cura di), *Strategie per la fotografia. Incontro degli archivi fotografici*, cit., p. 34.

⁶⁷ La questione della musealizzazione ed estetizzazione della fotografia può essere approfondita in Leonardi, N., *La fotografia nei musei d'arte*, in Goti, O., Lusini, S., (a cura di), *Strategie per la fotografia. Incontro degli archivi fotografici*, cit., pp. 28 sgg.

perso con la riproducibilità tecnica. Tuttavia, la categoria di rarità è difficile da interpretare in fotografia perché la varietà di materiali, dei supporti e delle tecniche rende ogni oggetto diverso dall'altro. Non esistono omologhi assoluti, non esistono copie che possono considerarsi superflue come nel caso dei documenti scritti. E dunque, tutte le fotografie che devono essere acquisite da un archivio andrebbero considerate come elementi rari, quindi beni culturali, oggetti da tutelare.

Interesse storico. Questo criterio è fondamentale per le istituzioni private affinché ricevano riconoscimento e tutela statale attraverso la normativa espressa nel "Codice dei beni culturali" del 2004, in questo modo però l'archivio si sottopone ai vincoli della normativa. Gli archivi sono fonte di costruzione della storia, anzi la loro organizzazione dipende spesso dal modo in cui la storia viene raccontata. Questa storia di cui sono custodi consente di fissare e riconoscere l'identità⁶⁸ di una persona, un'istituzione, una comunità, una nazione. Il valore storico del bene culturale si inserisce proprio nella possibilità di questa ricostruzione. È così anche per l'archivio fotografico che non si configura solo come strumento per i processi di ricordo e memoria, ma anche per la narrazione visiva della storia di un'area geografica e della comunità che vive e ha vissuto in essa. L'immagine fotografica e l'archivio sono anche spazi antropologici tramite i quali studiare e osservare il modo in cui si riflettono le azioni di membri e istituzioni di una società. «È l'immagine fotografica a dare identità alla realtà. È essa il raccordo tra la persona e le sue esperienze esistenziali [...]. La sua capacità di evocare, di essere una *memoria organica* più forte di qualsiasi sforzo dell'intelletto»⁶⁹.

La fotografia come bene culturale ingloba contemporaneamente tanto un valore storico-antropologico quanto un valore artistico-estetico. Da sempre esiste una contrapposizione tra il museo che valorizzerebbe il valore espositivo ed estetico della fotografia e l'archivio nel quale prevarrebbe il suo valore culturale e documentale. In realtà, la classificazione degli oggetti si mostra talvolta come un'operazione convenzionale per cui il luogo e l'ufficialità del riconoscimento secondo certe finalità stabiliscono il suo destino e il suo ruolo. «Se l'oggetto

⁶⁸ Cfr. Cross, K., Peck, J., *Special Issue on Photography, Archive and Memory*, in "Photographies", Vol. 3, n. 2 (2010), p. 131.

⁶⁹ Mignemi, A., *Lo sguardo e l'immagine, la fotografia come documento storico*, cit., p. 80.

assurge a creazione artistica perché gli viene attribuito un valore simbolico, perché diventa metafora di un processo creativo, nel momento in cui non si è in grado di riconoscere questo valore, l'opera d'arte torna oggetto comune»⁷⁰. Olivier Lugon delineando la duplice tendenza del genere documentario, una più impersonale e oggettiva, quella di Sander, e l'altra più narrativa e sociale, come il caso della FSA, si interroga sulla relazione (paradossale) tra documentario e arte⁷¹. Lugon si interroga anche sul molteplice valore che può assumere un medesimo scatto realizzato da fotografi diversi, per finalità diverse e acquisite da diversi tipi di istituzioni. Lugon riporta l'esempio della fotografia di una porta newyorkese fotografata in tre diversi momenti da tre diversi fotografi: Walker Evans nel 1931, Arnold Moses nel 1936, Berenice Abbott nel 1937. La prima è conservata presso il Museo di Arte Moderna di New York, la seconda è conservata presso l'archivio dell'Historie American Buildings Survey, la terza è conservata presso il museo di storia Museum of the City of New York. Lugon spiega la diversa collocazione di questa immagine secondo due possibilità: Walker Evans aveva un'ottima rete di relazioni che gli hanno permesso una migliore collocazione oppure il suo scatto è stato giudicato di maggiore qualità rispetto a quella del non professionista Moses. A differenza delle prime due, la fotografia di Abbott, inserita in un più ampia opera di archiviazione, è stata considerata materiale storico da preservare. L'esempio è di supporto all'idea che il significato e il valore di una fotografia deriva dall'interpretazione che gli viene data, ma anche dal contesto in cui essa è ufficialmente inserita. Il documento d'archivio ha un valore intermedio tra pura documentazione (prova obiettiva) e valore estetico (arte). Infatti la fotografia intesa come prodotto squisitamente artistico dal valore prevalentemente estetico è conservata in un museo d'arte (quella di Evans), la fotografia dal valore di documento storico (quella di Moses) è conservata presso l'archivio di una società che si impegna nella tutela del patrimonio culturale, infine una fotografia che ha sia valore artistico che documentale (quella di Abbott) è destinata ad essere conservata in un museo di storia.

⁷⁰ Grazi, M. L., *Comunicare i beni culturali: i servizi educativi dei musei*, in Zerbini, L., (a cura di), *Comunicare i beni culturali*, Aracne Editrice, Roma 2008, p. 23.

⁷¹ Si veda Lugon, O., *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, tr. it., Mondadori Electa, Milano 2008, p. 20.

L'istituzione, come già detto, conferisce al documento una certa autorità e lo stesso accade per la fotografia a seconda dell'archivio in cui è conservata. Affinché una fotografia sia archiviabile secondo la legge italiana essa deve essere riconosciuta come bene culturale. Per essere un bene culturale la fotografia deve presentare i requisiti dell'art. 10 del "Codice dei beni culturali e del paesaggio", in particolare deve essere di pregio e unica, deve avere una qualche caratteristica straordinaria almeno in ambito storico, artistico, antropologico. L'applicazione di questi criteri risulta piuttosto ampia per cui è difficile sapere con certezza qual è la giusta sfera d'azione in cui applicarli. Se probabilmente è più semplice riconoscere la rarità, su quale base invece si può stabilire che una fotografia ha pregio? Quali sono i canoni entro cui si può dire che una fotografia ha un merito e un'altra no? E ancora, qual è il tipo di pregio che deve essere considerato? Pregio e rarità sono due criteri estremamente vaghi per stabilire l'entrata della fotografia in un unico grande catalogo in cui essa non è l'unico bene culturale presente. Il bene fotografico meriterebbe una più specifica descrizione.

Per queste ragioni, i criteri di pregio, rarità e interesse storico non possono essere gli unici, o almeno non possono essere quelli obbligatori che stabiliscono l'entrata della fotografia in archivio. In ambito di archiviazione fotografica non esiste alcuna teorizzazione sui criteri che devono essere alla base della selezione del materiale in archivio e ciò almeno per due ragioni. Da un lato, come si è già detto, sarebbe inopportuno forzare l'inserimento della fotografia all'interno di griglie di valori prestabiliti, dall'altro è l'archivio fotografico che decide tali criteri sulla base delle finalità e degli scopi per cui esso è stato costituito. L'Associazione *Memoriav - Preservazione del patrimonio audiovisivo svizzero* nel documento *Memoriav Raccomandazioni Foto - Conservazione delle Fotografie* ha stabilito dei possibili criteri di valutazione del patrimonio fotografico:

- unicità, rarità, esemplarità (i dagherrotipi di G. Eynard-Lullin per esempio).
- valore estetico: qualità dello sguardo del fotografo, qualità o originalità dei processi fotografici, stato di conservazione delle fotografie.
- valore documentario/tematico: i documenti della raccolta sono portatori d'informazioni che conferiscono loro un valore culturale e/o storico a diversi livelli (regionale o nazionale).

– valore globale, di origine (rappresentatività): la raccolta costituisce un'entità coerente, rappresentativa di un collezionista, di un autore, di un tema⁷².

Questi criteri indubbiamente sono utili nella valutazione del materiale che arriva in archivio, ma appunto sono criteri di valutazione così come lo sono pregio, rarità e storicità, che non stabiliscono perentoriamente una linea di demarcazione tra ciò che può essere archiviato in un sistema di raccolta di fotografie e cosa invece ne resta fuori. Si ritiene che l'unico criterio che realmente stabilisce ciò è il cosiddetto *criterio di selezione* che non va inteso come un'operazione di scarto, ma di progettazione iniziale di quello che dovrà essere il contenuto dell'archivio fotografico. Tale criterio si basa sul rispetto del contenuto dell'archivio fotografico, sulla coerenza tematica o tipologica sulla base della quale l'archivio è stato costruito. Il criterio di selezione determina la vita dell'archivio che non è un sistema chiuso, ma trova fondamento su una perenne politica di acquisizioni.

⁷² *Memoriav Raccomandazioni Foto - Conservazione delle Fotografie*, Associazione Memoriav-Preservazione del patrimonio audiovisivo svizzero, Febbraio 2007, p 8.

CAPITOLO IV

METODI DI ARCHIVIAZIONE FOTOGRAFICA IN ITALIA E ALL'ESTERO

Parte fondamentale di questa ricerca è da considerarsi l'esperienza di formazione diretta in ambienti di archiviazione fotografica senza la quale non sarebbe stato possibile far procedere parallelamente la dimensione teorica a quella pratica, né tantomeno ottenere dei risultati validi da poter assumere come criteri per la costruzione di una pratica di archiviazione fotografica. L'obiettivo della attività empirica è stato quello di indagare da vicino i modelli di gestione di quelle realtà concrete che sono definite e riconosciute come forme e luoghi di archiviazione fotografica. In particolare, si è ritenuto importante verificare in che modo gli archivi e le raccolte fotografiche convivono o si adeguano alle disposizioni della teoria archivistica non pensate specificatamente per la conservazione della fotografia. Dall'indagine empirica è emerso un panorama variegato in cui i metodi si distinguono a seconda della strutturazione dell'archivio e della tipologia di fotografie che esso contiene. È stato anche possibile comprendere le modalità attraverso cui sono decisi, applicati e stabiliti i criteri di selezione di un archivio fotografico. La differenza di metodologie non esiste solo su un piano diacronico, quindi in relazione all'evoluzione storica delle pratiche di conservazione, ma anche su un piano sincronico perché gli archivi fotografici contemporaneamente ideano e mettono in atto metodi distinti. Sono stati presi in esame tre archivi fotografici la cui analisi è stata realizzata su precisi parametri comparativi. Nel corso di questo capitolo si mostrerà la storia, la struttura e la modalità di organizzazione del loro materiale fotografico. L'eterogeneità dei risultati consentirà di avere una visione globale su ciò che caratterizza l'archiviazione del documento fotografico.

4.1 Per un'archivistica fotografica comparata

*Archives, the small subset of records
selected for permanent preservation,
provide individuals with a sense of identity and
preserve the culture and history of a people.*
CAROLINE WILLIAMS

Il quarto capitolo è il risultato di una ricerca empirica realizzata nel corso di tre anni in Italia e all'estero. Sono state cruciali le esperienze formative presso la Fratelli Alinari Fondazione per la Fotografia a Firenze e il periodo trascorso presso il centro di ricerca londinese Photography and Archive Research Centre (PARC) con sede al London College of Communication (LCC), University of the Arts London (UAL). A Firenze durante il corso Gestione Archivi Fotografici 2011 sono state apprese competenze relative ai metodi di archiviazione, catalogazione, digitalizzazione, gestione di contenuti digitali, legislazione, storia della fotografia e delle tecniche fotografiche. Presso il PARC la ricerca teorica è proseguita sulla relazione tra fotografia e archivio contemporaneamente a una ricerca sul campo tramite corsi di formazione e visite a diverse collezioni fotografiche tra cui il Victoria and Albert Museum, la Magnum Photos, il Royal Anthropological Institute, The Weiner Library, il London Metropolitan Archives, il Warburg Institute e il Lambeth Archives. Inoltre, il lavoro di volontaria per molti mesi nello Stanley Kubrick Archive (SKA), conservato presso l'Archives and Special Collection Centre (ASCC) del London College of Communication, è stato fondamentale per acquisire ulteriori competenze, eseguire in prima persona il lavoro di gestione e conservazione delle fotografie e riportarlo nella ricerca attraverso una serie di esempi di realizzazione. La tesi è sintesi tra la ricostruzione di una prospettiva teorica di riferimento, le esperienze vissute e i dati rilevati. Di seguito sono chiarite la metodologia adottata e i casi empirici scelti.

Quali sono gli archivi presi in considerazione?

Sono stati scelti come casi da esaminare nel dettaglio tre diverse forme di archiviazione di fotografie: l'archivio fotografico Fratelli Alinari a Firenze, l'archivio fotografico Saverio Marra a San Giovanni in Fiore (CS), la collezione fotografica del Lambeth Archives a Londra. Questi tre esempi presentano grosse differenze su più fronti nella gestione del patrimonio che conservano, ma è

proprio questa differenza che si intende evidenziare e che è una conferma di due importanti fattori:

1. ogni raccolta fotografica è una realtà a sé stante con tratti particolareggiati che si distinguono dalle altre raccolte;

2. la metodologia di gestione si genera dalle esigenze e dalle necessità interne di uno specifico ambiente di archiviazione fotografica.

La prima distinzione si ha già nel significato di archivio che caratterizza tali istituzioni. L'archivio Fratelli Alinari è archivio nei tre sensi ministeriali, quindi come sistema di accumulazione, istituzione ed edificio. Di sicuro costituisce un caso esemplare di istituzione dedicata esclusivamente all'archiviazione fotografica: la fotografia non è secondaria, supporto o accessorio di nessun'altra cosa, la sua donazione è avvenuta direttamente come archivio fotografico. Nel caso delle fotografie del calabrese Saverio Marra, l'archivio può essere inteso come sinonimo di fondo così emerge dal primo significato della definizione ministeriale – come complesso di documenti prodotti o acquisiti da un ente nel corso della sua attività e legati dal vincolo archivistico – e quindi anche nel senso dell'archivistica di lingua inglese come insieme di documenti raccolti sotto il nome di un unico autore. Le fotografie di Marra trovano il proprio “vincolo”, da non intendere in senso stretto, nell'essere il prodotto di un medesimo produttore nel corso della sua attività (non amministrativa). L'archivio di fotografie è inserito all'interno di un contesto di conservazione più ampio che è quello museale. Infine, il Lambeth Archives è anch'esso archivio nei tre sensi della definizione ministeriale italiana, ma è una struttura che a differenza dell'archivio Alinari comprende anche altre tipologie di oggetti d'archivio, i *record* dell'amministrazione locale. Sempre nella teoria inglese trova spiegazione l'appellativo *Archives*, al plurale proprio perché indica un'istituzione che al suo interno contiene vari gruppi di documenti insieme che possono essere collezioni e archivi (si ricorda che la collezione è un insieme miscelaneo, mentre l'archivio fa capo ad un unico soggetto produttore).

Perché la scelta di questi tre particolari archivi fotografici?

L'archivio fotografico Fratelli Alinari è stato scelto perché costituisce nel panorama italiano un raro esempio di archivio fotografico debitamente organizzato e funzionale. La sua particolarità è quella di riconoscere piena autonomia alla fotografia nel ruolo di documento storico e bene culturale con una

specificata e pianificata conservazione. Si tratta di un archivio fotografico autonomo e autosufficiente anche sul piano gestionale dal momento che non è correlato o sottoposto a un archivio superiore o a una qualsiasi altra istituzione più grande e di altro tipo. La fotografia è protagonista assoluta. È una realtà che opera separatamente e indipendentemente dagli archivi di Stato sia perché fa capo ad un'azienda privata, sia perché non gestisce documentazione amministrativa. Il fatto di essere una società privata, consente alla Fondazione Alinari di operare in modo indipendente da qualsiasi vincolo relativo all'ambito dell'amministrazione pubblica. L'archivio fotografico Saverio Marra è stato scelto come esempio di archivio fotografico calabrese¹. Considerate le risposte – scarse di informazioni sulla presenza di raccolte fotografiche nella Regione Calabria – ricevute dalle sedi locali degli archivi di Stato e dalla Soprintendenza regionale, l'archivio Marra è sembrato il caso migliore da menzionare non solo perché è discretamente sistematizzato e tutelato, ma perché lo è sulla base di una metodologia appositamente pensata per le fotografie che conserva e quindi pur appartenendo ad un museo pubblico la gestione delle foto non è stata adattata alla pratica tipica della documentazione scritta. L'archivio Marra è un esempio di come un fondo fotografico sia stato organizzato dalle sole forze di chi ne è venuto a conoscenza e rimane ancora quasi sconosciuto alle agenzie di amministrazione territoriale. Infine, la collezione fotografica del Lambeth Archives è stata selezionata tra le varie raccolte disponibili nel contesto londinese perché più affine al tema di questa ricerca che è fornire un punto di partenza per la costituzione del patrimonio fotografico regionale. Il Lambeth Archives è infatti un archivio dal carattere istituzionale in quanto raccoglie e conserva tutti i record prodotti dall'amministrazione che governa il quartiere (il Lambeth Council), ma anche locale, quindi una collezione fotografica che ritrae un territorio circoscritto. Queste caratteristiche di istituzionalità e località fanno del Lambeth Archives un esempio perfetto. Si vedrà che il Lambeth Archives è un archivio vasto che comprende al suo interno archivi e collezioni; le fotografie sono conservate in una sezione denominata *photo collection*. Il termine collezione indica la profonda eterogeneità dell'insieme fotografico. Cosa accomuna la loro scelta? Tutti e tre custodiscono un patrimonio fotografico storico e culturale. In particolare,

¹ Non sono state scelte la Soprintendenza calabrese o le sedi locali degli archivi di Stato per dare spazio a un metodo diverso da quello ufficiale.

l'archivio sangiovese e quello londinese sono insiemi di fotografie che documentano, testimoniano e preservano la storia e l'identità di un territorio e di una comunità. Mentre nel caso dell'archivio fiorentino la questione è più complessa e ampia poiché le fotografie sono testimonianza della storia italiana (e non solo) ma anche della storia della fotografia. In qualche modo i tre archivi si inseriscono in quella forma di documentazione fotografica descritta nel secondo capitolo, ovvero documenti storici (eventi storici e sociali) e documentazione di beni culturali (elementi architettonici, paesaggistici, antropologici).

Che metodo è stato utilizzato nella comparazione tra archivi?

Gli archivi sono stati analizzati in ogni aspetto e fase di gestione. La ricerca si caratterizza per un metodo empirico comparativo e di osservazione diretta sul campo. L'osservazione è stata condotta su un livello più generale relativo alla gestione dell'ambiente archivistico e su un livello più particolare in cui sono stati presi in considerazione alcune precise procedure:

- criteri di selezione;
- contenuto dell'archivio fotografico: tipologia degli oggetti fotografici e quantità;
- suddivisione e organizzazione delle fotografie;
- metodi di catalogazione: procedura, scelta del codice di riferimento, organizzazione del catalogo, software;
- materiale di conservazione: scatole, incarti, cartelle e altro;
- eventuali altre procedure: prestito, accesso al materiale, copyright, digitalizzazione.

L'osservazione non prescinde ovviamente dalla storia dell'archivio (come, quando e da chi è stato costituito), dalla sua collocazione e dalla sua strutturazione. Anzi, la finalità e la storia dell'archivio sono spesso i criteri in base ai quali si sceglie di gestire il materiale fotografico. Il materiale fotografico non può essere considerato isolatamente dal contesto archivistico e culturale in cui è inserito. Si ricorrerà anche all'uso di fotografie scattate negli archivi per dar prova delle procedure descritte². Utili e importanti sono state le interviste ai responsabili

² Le uniche fotografie illustrative che mancano sono quelle relative all'archivio di Firenze perché all'epoca del corso di formazione non è stata concessa la possibilità di scattare fotografie. Tuttavia, sono presenti due immagini dell'interno dei locali ricevute a Novembre 2013 direttamente dall'Archivio Alinari.

e agli archivisti per individuare i criteri messi in pratica e capire se questi sono relativi alle pratiche d'uso o alle specificità dell'archivio stesso.

La comparazione tra i tre archivi sembrerebbe poco coerente se si pensa al fatto che sono così diversi da non presentare le medesime caratteristiche. In particolar modo l'archivio fotografico Saverio Marra risulterà piuttosto carente rispetto agli altri due, sono assenti molte fasi di gestione. Tuttavia, come già detto, la ricerca punta a una comparazione della differenza. La descrizione degli archivi fotografici verterà su aspetti tecnici ma anche sulle idee alla base dell'organizzazione dell'archivio. Dopo aver descritto per ogni archivio le principali procedure di gestione, in un paragrafo conclusivo sarà possibile valutare le differenze tracciate. Non si intende decretare un vincitore, ma piuttosto guardare nel complesso alle azioni più corrette nel trattamento delle fotografie in archivio.

Se la pratica dell'archiviazione fotografica è un saper fare che nasce direttamente sul campo, allora è ovvio che non esiste un unico *modus operandi*. Nella diversità di approccio vi è comunque un punto di partenza comune perché se è vero che in concreto le metodologie applicate, quindi il modo pratico attraverso il quale è costruito un archivio, sono diverse, tuttavia il lavoro di progettazione che ne sta alla base sembra fondarsi su domande condivise, criteri generali si possono astrarre dalla pratica. La comparazione tra i tre archivi è necessaria per dare tanto una risposta teorica sulla nozione di archivio fotografico quanto una risposta tecnica sulla sua gestione e costituzione. Chi gestisce un archivio in base a quale criterio lo fa? Come lo forma e come lo organizza? La comparazione non mette in evidenza esclusivamente la metodologia organizzativa, ma anche il modo in cui si realizza un'altra cruciale funzione ovvero la valorizzazione e la comunicazione del patrimonio fotografico. Conservare, valorizzare, trasmettere e comunicare dovrebbero essere la parole-chiave dell'attività di archiviazione della fotografia.

4.2 L'archivio fotografico Saverio Marra di San Giovanni in Fiore

Il rapporto tra mio padre e gli abitanti di San Giovanni in Fiore, i suoi clienti, sono stati molto buoni perché veniva considerato uno di loro, infatti mio padre aveva la stessa cultura [...]. veniva considerato un evocatore di immagini.
DONATO MARRA

4.2.1 Storia del fotografo

La storia dell'archivio del fotografo Saverio Marra inizia negli anni '80 dello scorso secolo quando l'insieme delle sue fotografie fu donato dalla famiglia al Municipio della città di San Giovanni in Fiore in provincia di Cosenza. La conservazione sotto la responsabilità di un ente istituzionale ha ufficializzato lo statuto di questo fondo fotografico al rango di archivio. Tuttavia, il lavoro del fotografo Marra, seppur non fosse stato realizzato volontariamente in questo senso, poteva essere considerato una forma di archiviazione ancora prima del suo riconoscimento ufficiale in quanto produzione di uno studio fotografico (un unico soggetto produttore che genera e conserva i documenti). Il fondo costituisce una preziosa documentazione³ che ritrae una comunità in un circoscritto territorio e per un determinato periodo di tempo.

Saverio Marra nasce a San Giovanni in Fiore nel 1894. Personaggio dall'estro creativo, è ricordato per la sua propensione nell'inventare strumenti che potessero facilitargli il lavoro di carpentiere e poi anche quello di fotografo. Forse solo una personalità di questo tipo poteva avvicinarsi alla fotografia in un'epoca in cui questa era ancora una sorta di mistero per i più e in un paese come San Giovanni in Fiore la cui cultura era piuttosto chiusa viste le particolari condizioni geografiche della cittadina. Pare che Marra praticasse la fotografia sin da ragazzo. Durante il servizio militare presso il Genio militare (1912-1913) in Libia Marra ha modo di convalidare le sue conoscenze del mezzo e apprendere ulteriori dettagli. La consacrazione avviene però durante la prima guerra mondiale sotto il comando

³ A lungo le fotografie di Saverio Marra sono state considerate unica testimonianza visiva della gente sangiovese. Ciò è avvenuto perché esse sono state ufficialmente archiviate. Tuttavia, sono esistiti altri fotografi precedenti e coevi il lavoro di Marra dei quali però ancora si conosce poco.

di tale capitano Caputo presso il Servizio Sanitario nell'ospedale da campo di Latisana (Udine), qui fotografa soldati, feriti e interventi chirurgici. È da allora che quella per la fotografia diventa una vera e propria passione che decide di proseguire una volta tornato nel 1919 a San Giovanni in Fiore. Dopo aver lavorato come agricoltore, inizia l'attività di carpentiere e parallelamente quella di fotografo. Diventato un mestiere a tutti gli effetti, Marra decide di aprire uno studio fotografico⁴, *la stanza della memoria*, nella sua abitazione di via Florense.

Completamente autodidatta, Marra si forma anche grazie all'abbonamento alla rivista fotografica torinese "Il Progresso fotografico", una sorta di formazione per corrispondenza, e probabilmente anche grazie al contatto con fotografi incontrati durante la guerra⁵. Non solo progetta alcuni strumenti che gli rendano più semplice il trasporto dell'apparecchio fotografico nel suo lavoro itinerante, ma organizza secondo una precisa struttura lo studio di posa. Innanzitutto, Marra sceglie accuratamente nella sua abitazione la stanza più adeguata che, grazie a grandi vetrate, consente la migliore esposizione alla luce del sole. Inoltre, traccia sul pavimento dei segni – una circonferenza divisa in più parti – per indicare le varie posizioni da cui fotografare il soggetto in base alle diverse ore della giornata e alla luce solare diversa da una stagione all'altra. Successivamente aggiunge all'ambiente anche delle lampade (una principale e una secondaria) per migliorare l'effetto con l'ausilio di una luce artificiale. Lo sfondo dello studio rimane lo stesso per tutti gli anni della sua attività, un paesaggio esotico⁶ che è una costante nelle sue fotografie rispetto al cambiamento storico e sociale che invece si legge nella comunità sangiovese.

Marra decide di terminare l'attività di fotografo in seguito alla seconda guerra mondiale per diverse ragioni: la stanchezza fisica dell'età che avanzava, la stanchezza morale dovuta alle recenti tragedie belliche, ma anche i nuovi studi fotografici e la diffusione del mezzo fotografico anche tra chi prima si faceva fotografare. Piuttosto che adattarsi alle nuove tendenze della fotografia, preferisce dedicarsi ad altri tipi di attività ritornando raramente e solo in contesti familiari a

⁴ Pare che lo studio sia rimasto intatto.

⁵ Il suo stile è davvero particolare per l'epoca, probabilmente Marra conosceva ed era più affine alla fotografia documentaria cosentina. Cfr. *La stanza della memoria* (Fusco, 1984).

⁶ Acquisito «in dono da un commilitone, pittore dilettante, un fondale dipinto su tela, con paesaggio coloniale, che userà nel suo studio [...] negli anni a venire». Faeta, F., *Gente di San Giovanni in Fiore. Sessanta ritratti di Saverio Marra*, Alinari IDEA, Firenze 2007, p. 88.

scattare fotografie. Secondo il registro che compilava con i nomi dei propri clienti l'ultima fotografia risale al 1946. Morto nell'Ottobre del 1978, Saverio Marra ha prodotto lastre fotografiche per un periodo compreso tra gli anni Dieci e gli anni Cinquanta dello scorso secolo. Ha fotografato anche territori del crotonese, molte fotografie sono infatti di Castelsilano, Caccuri e Isola Capo Rizzuto. L'opera fotografica di Marra è da considerarsi una produzione commerciale poiché le fotografie sono state tutte commissionate dai clienti dello studio, da istituzioni pubbliche e private o da proprietari terrieri. Raramente fotografava per interesse personale o per propria curiosità. Marra vendeva i positivi ai propri clienti, ecco perché essi non figurano nella collezione, il fondo è infatti costituito interamente da negativi.

Lo stile di Marra, non professionale – i suoi ritratti mostrano oggi molte imperfezioni – è in qualche modo preciso e studiato, se non altro per la ricorrente struttura compositiva. Le sue fotografie rimandano per certi versi a quella forma di fotografia esatta⁷ e diretta a lui contemporanea. Marra offre un punto di vista chiaro con cui guardare ad aspetti più culturali e simbolici. Riesce, consapevolmente o meno, ad assumere quella giusta distanza da prendere se si vuole cogliere la vera essenza della comunità pur facendone pienamente parte. Solo chi davvero conosceva la comunità e sapeva assumere questo sguardo distaccato poteva ritrarla in modo così autentico. La tecnica utilizzata era quella del bromuro d'argento, mentre la macchina fotografica era una Lamperti & Garbagnati, obiettivo Voigtlander con otturatore incorporato, ma Marra preferiva usare l'otturatore a tendina anche se questo richiedeva far star fermi i soggetti. La camera oscura molto piccola era collocata al piano inferiore. La stampa dei positivi avveniva con il sistema del torchietto e l'esposizione alla luce artificiale. Marra a volte utilizzava un ingranditore per ottenere stampe più grandi e soleva spesso ritoccare l'immagine con una matita direttamente sulla lastra di vetro⁸. Per

⁷ È a dir poco sorprendente come alcune foto di Saverio Marra ricordino quelle di un suo contemporaneo tedesco, August Sander. I ritratti sono piuttosto simili, in particolare quelli in cui i soggetti sono accompagnati dallo strumento di lavoro. Il progetto fotografico di Sander è da sempre inquadrato in una dimensione di classificazione dei tipi sociali ed è noto che egli aveva volontariamente progettato questa documentazione fotografica, mentre non vi è nessuna motivazione simile nel lavoro di Marra. Tuttavia, il paragone si pone oltre che per lo stile simile anche perché Sander è stato a lungo il fotografo della regione tedesca del Reno ritraendo persone ed eventi di quel territorio. Questa esperienza lo avvicina molto al lavoro di Marra nel territorio dell'altopiano silano.

⁸ Tutte le informazioni tecniche sono state acquisite da *La stanza della memoria* (Fusco, 1984).

le fotografie all'aperto, quindi per il lavoro itinerante, Saverio Marra si serviva di una macchina fotografica portatile.

Quella di Marra è una fotografia esatta, reale senza effetti artistici⁹, che può leggersi però anche come fotografia sociale e antropologica che immortalava i più salienti momenti ed eventi storici e sociali del paese: feste patronali, processioni religiose, comizi politici (molte sono le adunate fasciste riprese, si racconta che il suo studio fosse luogo di incontri antifascisti e che gli fu spesso impedito di partecipare a certi incontri pubblici mentre era costretto a registrarne altri con la sua macchina fotografica), lavori di miglioramento del territorio, l'emigrazione in America (passaporti, immagini di chi partiva e per chi partiva), momenti familiari e personali (matrimoni, battesimi, comunioni, morti). Egli è stato *narratore della memoria*¹⁰ della comunità. Marra ha fotografato soprattutto in ambienti a lui noti, in particolare nel suo studio. Meno numerose sono le fotografie in esterno e laddove queste costituiscono dei ritratti lo sfondo risulta sempre coperto con un telo. Il genere prevalente nella sua produzione fotografica è il ritratto; la posa studiata accuratamente è sempre la stessa: ripresa frontale, campo mai profondo, attenzione sui dettagli.

«Insofferente di ogni autoritarismo, razionalista e sagace, ironico e distaccato, laborioso e riservato, egli è colui al quale un'umanità varia e socialmente stratificata [...] si rivolge in occasioni e per esigenze diverse per fabbricare la propria immagine»¹¹. Si pensi all'immane valore che può assumere l'immagine in una società quasi completamente analfabeta. L'accettazione da parte dei cittadini sangiovesi di concedere la propria immagine e farsi ritrarre si unisce a una sorta di momento rituale dalla profonda significanza: tracciare la propria identità e la propria condizione per mostrarla a se stessi e agli altri (si pensi a tutte le fotografie inviate agli emigrati), oppure immortalare un momento importante della propria vita, un cambiamento, una novità. Il tutto tramite la messa in vetrina di regole sociali implicite e codificate nella stessa comunità¹². Si dà fiducia al fotografo, visto come uno di famiglia, e quindi gli si consente di

⁹ Persino la morte: un fatto normale che si fotografa come qualsiasi altro evento della vita. Posizione verticale del defunto per via della rigidità dello strumento, la famiglia al completo intorno, nessuna luce artificiale.

¹⁰ Cfr. Faeta, F., (a cura di), *Saverio Marra fotografo. Immagini del mondo popolare silano nei primi decenni del secolo*, Electa Editrice, Milano 1984.

¹¹ *Ivi*, p. 9.

¹² Cfr. *Ivi*, p. 15.

essere immortalati. La fotografia diventa uno strumento attraverso cui poter comunicare qualcosa.

Fotografo della vita di tutti i giorni e creatore di una memoria visiva oggettiva, le fotografie di Marra mostrano una comunità che non esiste più e tradizioni che hanno ormai il sapore di credenze lontane. Esse mantengono viva a distanza di tanti anni la rappresentazione microstorica di un contesto che fondava la propria cultura su regole simboliche non scritte che Marra conosceva. Seppur di piccole dimensioni e preservato in modo non esattamente rigoroso secondo le norme di conservazione fotografica, l'archivio Saverio Marra meriterebbe una maggiore attenzione per via del suo valore storico e antropologico.



Figura 4.1: La macchina fotografica nello studio di Saverio Marra, dal documentario *La stanza della memoria*.



Figura 4.2: Lo studio fotografico di Saverio Marra,
dal documentario *La stanza della memoria*.

4.2.2 L'edificio e l'archivio

L'archivio Saverio Marra è conservato presso il Museo Demologico dell'economia, del lavoro e della storia sociale silana che ha sede nell'Abbazia Florense di San Giovanni in Fiore. Il museo è stato istituito nel 1984 in seguito alla donazione, senza atti ufficiali, del ritrovato materiale fotografico che ne costituisce dunque il nucleo fondante. In realtà si è verificata una duplice azione: con le fotografie di Marra è stato istituito il museo e con il museo le fotografie di Marra sono diventate un archivio fotografico. L'esordiente fotografo sangiovese Mario Iaquina venne a conoscenza del fatto che le lastre del fotografo Saverio Marra erano ancora conservate nel suo studio, decise allora di chiedere al figlio del fotografo, l'ingegnere Donato Marra, di poterle visionare e stampare. Donato Marra, consapevole del fatto che così trascurate le lastre rischiavano di deteriorarsi, accettò immediatamente e introdusse Iaquina nel laboratorio fotografico del padre rimasto intatto. Iaquina scelse solo alcune delle fotografie e, dopo averle stampate a contatto, nell'Agosto del 1980 organizzò una mostra sponsorizzata dall'allora Centro Servizi Culturali di San Giovanni in Fiore. In seguito a tale evento e allo straordinario interesse che le fotografie avevano suscitato, Donato Marra comprese l'importanza di dover riservare alle lastre

un'adeguata tutela e conservazione per cui, su suggerimento anche dello stesso Iaquina, decise di donarle all'amministrazione comunale attraverso il Centro Servizi Culturali¹³. Da qui l'avvio del progetto museale.

Le fotografie di Marra si inseriscono in un ambiente il cui scopo è quello di raccogliere e valorizzare vari aspetti legati alla storia economica e sociale del territorio sangiovese e dei dintorni afferenti all'altopiano silano. Il museo comprende una biblioteca sul tema della storia locale, un'esposizione permanente di oggetti relativi alla storia della produzione e della storia del lavoro sangiovese, un archivio di documenti, un archivio audiovisivo e l'archivio fotografico Marra. Nel museo sono in perenne esposizione 190 fotografie, stampate a contatto, selezionate per una mostra fotografica del 1984 dal titolo "Saverio Marra fotografo" in cui le immagini sono state selezionate tra tante e suddivise in sette categorie tematiche: campagna e paese, lavoro, famiglia, emblemi, costumi e divise, socialità e amicizia, vita cerimoniale e religiosa, eventi. Queste categorie offrono una panoramica sulla vita sangiovese dell'epoca sia da un punto di vista di vita quotidiana (bisogni e condizioni di vita) che di caratteri culturali (credenze e tradizioni). Il museo conserva anche una parte delle attrezzature usate da Marra, ad esempio l'ingranditore, la sedia di posa, il fondale, la macchina fotografica da studio e alcuni oggetti adoperati per adornare la scena dello scatto. Nel corso degli anni è stata creata una rete culturale intorno alla figura di Marra al fine di contestualizzare la sua produzione fotografica, per cui è possibile trovare presso il museo una ricca rassegna stampa sulle vicende del fondo fotografico e molti altri documenti che ricostruiscono la storia personale del fotografo, come ad esempio lo stato di famiglia.

4.2.3 Suddivisione e organizzazione del materiale fotografico

La maggior parte del fondo è costituito da ritratti, ma vi sono anche fotografie di paesaggio, di architettura, di attività quotidiane, di eventi e cerimonie. Le stampe di grande formato che si possono ammirare nella mostra permanente sono state realizzate a contatto tra gli anni 80 e 90. Nell'archivio vero

¹³ La ricostruzione della vicenda del ritrovamento delle lastre è avvenuta attraverso il racconto di Mario Iaquina.

e proprio si trovano invece più di 2.500¹⁴ negativi su lastra e pellicola di formato 10x15 (soprattutto) e 13x18¹⁵ e i corrispettivi positivi realizzati solo qualche decennio fa.

L'attuale organizzazione e disposizione delle lastre è stata decisa dall'allora dirigente del Museo demologico, il dott. Pietro Mario Marra¹⁶, in collaborazione con il prof. Francesco Faeta. Il dott. Marra di aver voluto appositamente realizzare una sistematizzazione intuitiva e chiara e un meccanismo semplice di individuazione e riconoscimento delle foto. Il materiale fotografico è stato suddiviso in base ai luoghi in cui sono state scattate, ma più che in relazione alla località la suddivisione procede tra ambienti esterni e ambienti interni. A loro volta tali categorie sono state suddivise in base al numero di soggetti che compaiono nella foto: quindi 1, 2, 3, 4, 5, superiore al cinque si ha un gruppo.

In base a questa tipologia di ordinamento, il materiale fotografico è organizzato secondo questa classificazione:

- esterno panorama/interno senza soggetti fotografati;
- esterno/interno 1, ovvero un soggetto fotografato;
- esterno/interno 2, ovvero due soggetti fotografati;
- esterno/interno 3, ovvero tre soggetti fotografati;
- esterno/interno 4, ovvero quattro soggetti fotografati;
- esterno/interno 5, ovvero cinque soggetti fotografati;
- esterno/interno gruppo.

¹⁴ Per l'esattezza, secondo una nota fornitami dal museo, questa sarebbe la quantità esatta: 511 Interno 1, 409 Interno 2, 191 Interno 3, 94 Interno 4, 69 Interno 5, 36 Interno gruppi, 17 Interni 10x15 cm, 17 Interni 13x18 cm, 97 Film, 278 Esterno 1, 259 Esterno 2, 108 Esterno 3, 55 Esterno 4, 20 Esterno 5, 127 Esterno gruppi, 47 Esterno Panorama, 103 Lastre deteriorate, 117 Pacchi lastre 13x18 cm. Per un totale di 2555 fotografie.

¹⁵ Marra aveva realizzato moltissime fotografie formato tessere, 6x9 cm, ma queste non si trovano nel patrimonio conservate presso il museo. Allo stesso modo anche altre foto di Marra non sono presenti tra le lastre del museo, ad esempio fotografie personali (rimaste nell'archivio di famiglia) o gli scatti realizzati durante il servizio militare in Libia (mai rese pubbliche forse per la crudezza essendo immagini di un ospedale da campo). Allo stesso modo sono irreperibili i bollettari menzionati dal figlio nel film *La stanza della memoria* nei quali Saverio Marra segnava il nome dei propri clienti. In generale, la dinamica della scomparsa di molte altre lastre fotografiche non è chiara.

¹⁶ Nipote del fotografo Saverio Marra, ha avuto la possibilità di occuparsi delle sue fotografie perché dirigente del museo.

4.2.4 Catalogazione delle fotografie

Non esiste una catalogazione vera e propria delle fotografie, di conseguenza non è presente nel museo un catalogo da consultare, né cartaceo né digitale. Esiste invece un file Excel che rappresenta l'inventario del fondo; in esso vi è una suddivisione ordinata delle fotografie a seconda delle scatole, del soggetto e a ognuna è associata un numero di inventario. Il file di riordino che risale 2010 si presenta diviso in base al numero di scatole che risultano in totale 93. Per ogni scatola è definito il contenuto sulla base della progettazione esterno/interno e del numero di soggetti, poi è indicato il numero di inventario, il numero dell'armadio e la posizione nei ripiani nella teca. Quindi si legge ad esempio:

scatola	riordino	n° inv.	armadio	ripiano
60	esterno 2	da 1920 a 1949	2	quarto

Tabella 4.1: Dati dell'inventario dell'archivio Marra.

Nel file sono segnalate anche la presenza di lastre rotte o deteriorate ed è presente un campo denominato “n° inv. rimandi” nel quale sono segnalati eventuali collegamenti tra scatole.

Un'attenta operazione di schedatura delle fotografie, sia dal punto di vista tecnico che culturale, è stata realizzata da Roberto Bossaglia e altri studiosi a Roma. A riguardo, nella nuova edizione del catalogo *Gente di San Giovanni in Fiore*, ristampato da Alinari nel 2007, Francesco Faeta scrive:

la schedatura scientifica di questo fondo è stata quasi ultimata: una prima raccolta di informazioni è stata effettuata, dal 1982 al 1984, sotto la mia direzione [...]; un successivo ampliamento della ricerca è stato eseguito poi, negli anni 1997-1999, ancora con la mia supervisione [...]; un'ulteriore indagine è stata, infine, portata a termine da Mariolina Bitonti, nel 2005-2006¹⁷.

Il lavoro di schedatura è durato alcuni anni, ma non è stato completato per tutte le immagini. Esso è fruibile attraverso il CD “Le parole, le immagini e le cose” che raccoglie solo una parte delle fotografie. Nel catalogo *Saverio Marra fotografo* Faeta parla di un lavoro di inventariazione iniziato nel 1984 sulla base di una scheda che si adeguava in modo soddisfacente alle disposizioni dell'Istituto

¹⁷ Faeta, F., *Gente di San Giovanni in Fiore. Sessanta ritratti di Saverio Marra*, cit., nota 1, p. 15.

Centrale per il Catalogo e la Documentazione¹⁸. Per cui, l'operazione di raccolta dei dati sui soggetti fotografati (nomi, soprannomi di famiglia, condizione sociale, relazioni interpersonali e altro) risulta essere stata effettuata secondo una metodologia precisa, mentre l'inventario presente attualmente si dimostra piuttosto rudimentale.

4.2.5 Materiale di conservazione

Le lastre sono conservate al primo piano del museo all'interno di una stanza non controllata secondo i canoni di conservazione per la fotografia. Le teche sono appoggiate contro un muro e lontane dalla luce del sole, coperte da alcuni armadi sono riparate in uno spazio di penombra. Le lastre sono conservate in tre bacheche di acciaio. Su ogni armadietto è applicata un'etichetta che indica il numero dello scaffale (Fondo Fotografico "Saverio Marra 1-2-3"). All'interno delle teche si trovano le scatole contenenti le lastre disposte su quattro piani. Ogni scatola contiene un certo numero di lastre disposte verticalmente; ogni lastra è avvolta in un foglio di conservazione di carta aperto su tutti i lati per facilitarne la visione senza toccare direttamente l'emulsione. I materiali di conservazione sono tutti *acid-free*. Su ogni scatola è applicata un'etichetta sulla quale è possibile leggere il numero che identifica la scatola e il numero di inventario associato alle fotografie in essa contenute. Si leggere ad esempio:

SC. 71 F. MARRA da 2253 a 2282

Quindi, la scatola numero 71 del Fondo Saverio Marra comprende le fotografie numerate in inventario dal numero 2253 a 2282. Nella scatola si trova un foglio di carta sul quale è ripetuto il contenuto dell'etichetta ed è aggiunto anche il criterio di suddivisione, ad esempio:

SC. 67 Esterno 2 Fondo Marra da 2133 a 2162

I positivi di questi negativi, realizzati come copie e numerati nello stesso identico modo, sono conservati nella stessa stanza all'interno di un altro scaffale metallico più grande insieme ad altri oggetti.

Il fatto che la numerazione sia identica tra positivi e negativi fa sì che vi sia una corrispondenza diretta tra la matrice e la sua stampa rendendo semplice

¹⁸ Faeta, F., (a cura di), *Saverio Marra fotografo. Immagini del mondo popolare silano nei primi decenni del secolo*, cit., p. 19.

l'operazione di riferimento tra le due cose. Ad esempio, la sigla su un pacchetto di positivi è: INTERNO 2/227 – 238. Interno 2 sta per ambiente interno con due soggetti fotografati. I numeri da 227 a 238 indicano la successione delle fotografie presenti nel pacchetto, per cui dalla numero 227 alla numero 238. Tutto è scritto a matita sul retro di ogni positivo, quindi si avrà ad esempio 2/227, 2/227 bis, 2/228, 2/228 bis e così via. La dicitura “bis” indica che si è davanti a un doppione del positivo. In base alla corrispondenza descritta precedentemente, vi sarà nelle teche una lastra numerato 2/227 che è proprio il negativo del positivo 2/227.



Figura 4.3: Le teche d'acciaio in cui è custodito l'archivio Saverio Marra.



Figura 4.4: La disposizione delle scatole nelle teche del museo.



Figura 4.5: Una delle scatole di conservazione.

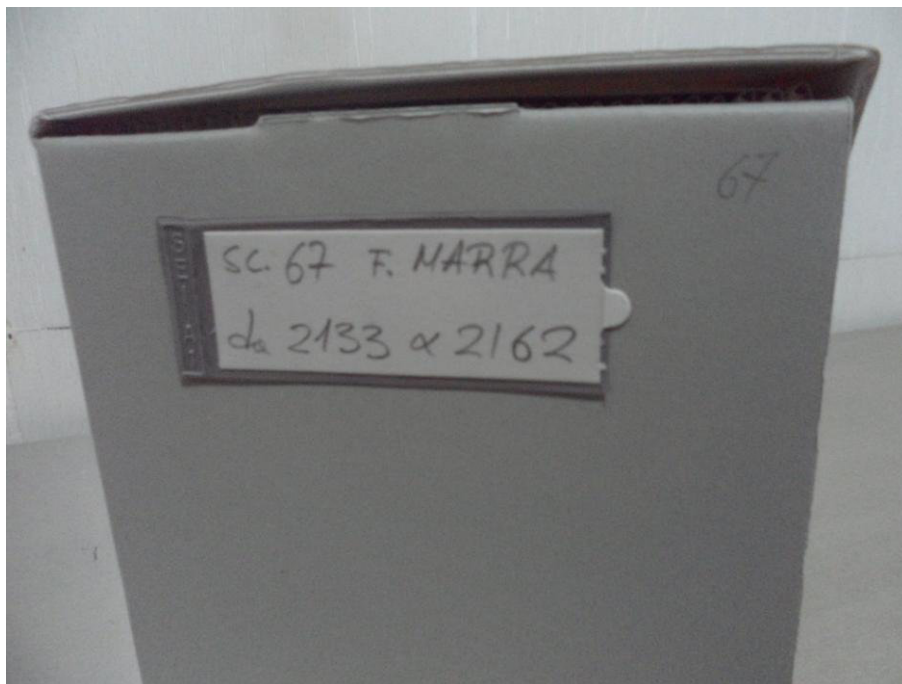


Figura 4.6: L'etichetta con il numero di inventario.



Figura 4.7: L'interno di una scatola.

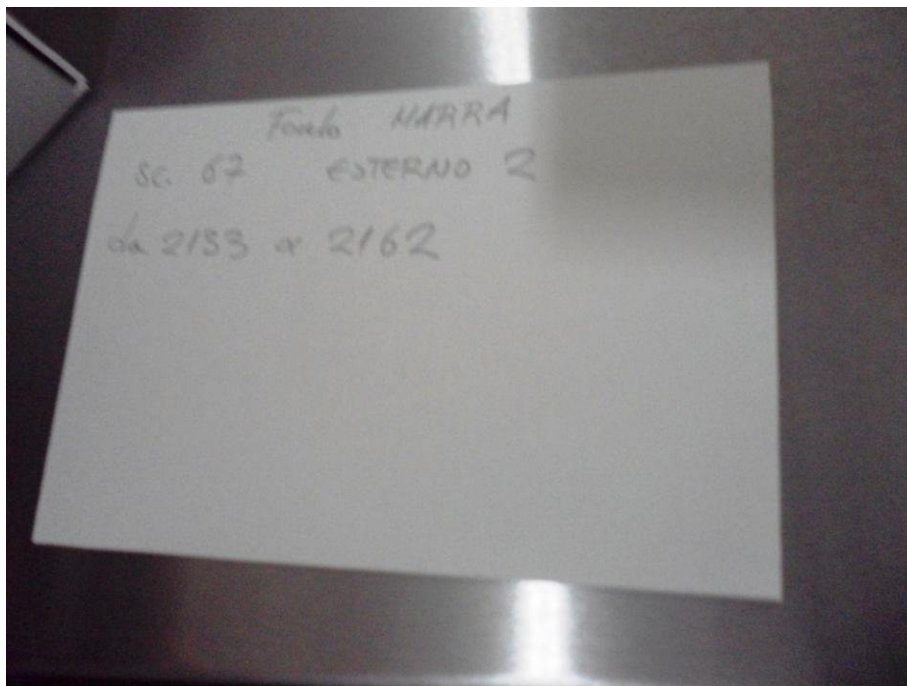


Figura 4.8: Uno dei fogli che si trova all'interno delle scatole.



Figura 4.9: Una lastra all'interno dell'incarto conservativo.

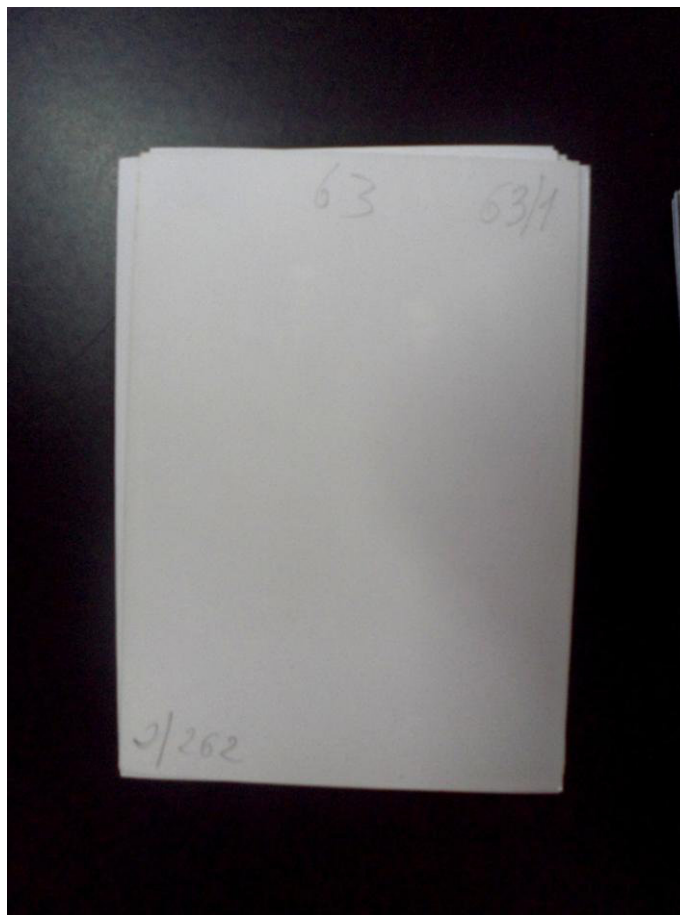


Figura 4.10: Il retro di un positivo con il numero di inventario.

4.2.6 Altre procedure

Tra il 2008 e il 2009 le lastre fotografiche sono state inviate a Roma presso una ditta specializzata per essere restaurate in seguito ad alcuni danni causati dal tempo. Le fotografie sono state spedite dal museo nei pacchetti originali e sono ritornate al museo direttamente all'interno di nuovi materiali di conservazione (scatole, buste e incarti) con tanto di numero di inventario etichettato sulle scatole. Il restauro e l'inventariazione sono avvenuti nel rispetto dell'organizzazione e della sistematizzazione per ambiente e numero di soggetti pensata dal personale del museo. A Roma le lastre sono state pulite, ma anche digitalizzate e conservate in formato digitale in un hard-disk presente nel museo e conservato nei medesimi scaffali delle lastre. Inoltre, è in questa sede che è stato compilato l'inventario più come elenco che in forma di database.

Come già detto, le fotografie originali non riportavano alcuna informazione, ma quelle visibili sui cataloghi sono accompagnate da ricche didascalie realizzate

attraverso un intenso lavoro di ricerca e di identificazione di persone, di luoghi e in alcuni casi della motivazione dello scatto. La didascalia «consente di leggere l'immagine in un duplice modo: come documento esemplare di realtà più generali e come tessera nel mosaico particolare della ricostruzione microstorica»¹⁹. Questo lavoro di ricerca è stato in un certo senso più semplice da effettuare in un'epoca (gli anni 80) in cui i soggetti fotografati erano ancora viventi o lo erano parenti e persone in grado di riconoscerle. Le didascalie sono state ricostruite da Faeta e altri collaboratori, anche sangiovesi, con un attento lavoro di ricostruzione della memoria popolare, della memoria della famiglia Marra e dell'archivio comunale e parrocchiale. In questo modo è stato possibile restituire la temporalità delle immagini, con date precise, e i soggetti fotografati, con nomi e altri dati anagrafici²⁰.

Essendo parte del museo, l'archivio fotografico di Saverio Marra è proprietà del Comune di San Giovanni in Fiore che ne detiene di conseguenza anche il copyright. La vita dell'archivio e la sua valorizzazione dipendono dalla sensibilità e soprattutto dai finanziamenti da parte dell'amministrazione pubblica che lo gestisce e tutela. La mancanza di un ambiente controllato e adeguato alla conservazione di un patrimonio fotografico, ma anche la mancanza di servizi e di un personale altamente qualificato, rende impossibile l'erogazione di prestazioni normalmente tipiche di un archivio, come l'accesso al pubblico e il prestito per esposizioni. Le lastre, dopo il restauro, sono state severamente rinchiusi negli scaffali ed è impossibile visualizzarle. Non esiste un sistema di consultazione né tantomeno personale in grado di maneggiare le lastre, per cui gli utenti che intendono ammirare le fotografie di Marra possono esclusivamente guardare la mostra permanente presente nel museo. Allo stesso modo, difficile è la questione del prestito qualora le foto fossero richieste per mostre o esposizioni, anche in questo caso manca una regolamentazione specifica, inoltre l'assenza di responsabili diretti rende complicata l'effettuazione della richiesta.

¹⁹ *Ivi.*, p. 9.

²⁰ Cfr. *Ivi.*, p. 19.

4.3 L'archivio fotografico Fratelli Alinari di Firenze

*Leopoldo, Romualdo e Giuseppe Alinari
hanno inventato un sistema di produzione
che associa grande capacità tecnica e qualità della fotografia,
al servizio della gestione razionale
di un patrimonio arricchitosi incessantemente.*
ANNE CARTIER-BRESSON

4.3.1 Storia dell'archivio

Nel 1852 Leopoldo Alinari fonda nel cuore di Firenze un laboratorio fotografico, uno dei primi in assoluto sul territorio italiano²¹. L'interesse per la fotografia nasce lavorando nell'atelier calcografico fiorentino di Luigi e Giuseppe Bardi specializzato nella riproduzione d'arte. È a questo periodo che risalgono le prime stampe fotografiche del laboratorio Alinari che portano il marchio "Fratelli Alinari presso Luigi Bardi"²². I Bardi intuiscono e riconoscono il talento del giovane Alinari, il quale comprende che un certo tipo di lettura dell'opera d'arte tipica della stamperia artigianale (fatta di prospettiva e chiaroscuro) si adatta bene anche alla fotografia di architettura. Leopoldo – che aveva intrapreso questa strada in un periodo in cui la fotografia ancora non costituiva una garanzia, ma una forma di sperimentazione – intravede le potenzialità del mezzo fotografico che risulta di gran lunga più adatto rispetto alla calcografia e alla litografia per una riproduzione fedele e verosimile. Il laboratorio Alinari, avviatosi nella fortunata epoca del collodio, si perfeziona nel corso del tempo fino a diventare nel 1854 una vera e propria azienda a conduzione familiare con il coinvolgimento anche dei fratelli Giuseppe e Romualdo. Agli inizi la produzione è costituita prevalentemente da cataloghi di riproduzione di opere d'arte, paesaggi, architettura urbanistica e monumenti a livello nazionale e internazionale. Gli Alinari, seguendo l'esempio d'oltralpe della missione eliografica iniziano a fotografare l'Italia dando luogo a un'immagine organica e unitaria di un territorio che non era ancora nazionalmente unificato.

²¹ I Fratelli Alinari sembrano rappresentare un'altro dei primati di Firenze in ambito fotografico dopo la prima dagherrotipia mai realizzata in Italia (ad opera di Tito Puliti, sperimentatore di fisica) e la presentazione delle prime immagini calotipiche di William Henry Fox Talbot inviate all'amico Giovanni Battista Amici. Cfr. Cartier-Bresson, A., Maffioli, M., (a cura di), *Una storia della fotografia italiana nelle collezioni Alinari 1841-1941*, Alinari IDEA, Firenze 2006, p. 5.

²² Cfr. Bonanome, D., *Fotografia e documentazione. Indirizzo archeologico e storico-artistico*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2008, p. 113.

Nel 1863 l'azienda si sposta in Via Nazionale, sede attuale. Alla morte di Leopoldo nel 1865, l'azienda passa alla gestione del fratello Giuseppe che introduce l'utilizzo di lastre di grande formato (fino a 105x76 cm) e promuove la sperimentazione di nuove tecniche fotografiche con le quali si cerca di rifotografare tutto in una sorta di aggiornamento del catalogo. Alle campagne fotografiche si aggiungono man mano produzioni di altri generi fotografici – soprattutto il ritratto nella sala di posa – per arrivare poi, nei primi anni del Novecento quando l'azienda vede l'entrata di Vittorio figlio di Leopoldo, anche a temi più vicini alla vita sociale. Vittorio, subentrato nel 1890 alla morte degli zii Giuseppe e Romualdo, si dimostra un grande imprenditore: non solo la sua amministrazione riesce a portare l'azienda ad alti livelli, quelli che le sono riconosciuti ancora oggi, ma col suo mecenatismo è interessato a nuove attività²³. Nell'Aprile del 1920 Vittorio fonda la società I.D.E.A. (Istituto di Edizioni Artistiche) il cui compito è quello di realizzare riproduzioni artistiche a nero o a colori con metodi propri e di pubblicarle in propria edizione come oggetto singolo o come illustrazione di opere. L'azienda prevede anche la possibilità di acquisire, gestire o associarsi con altre aziende che lavorano nello stesso ambito e hanno le stesse finalità. Nel Luglio dello stesso anno la società I.D.E.A., che possiede i mezzi finanziari necessari, acquista lo storico Stabilimento Fotografico Fratelli Alinari dando vita ad un'unica società denominata Fratelli Alinari Istituto di Edizioni Artistiche - I.D.E.A. – Società Anonima²⁴. Il programma della nuova società prevede una serie di attività che le sono riconoscibili tutt'ora: edizione di opere artistiche, letterarie e scientifiche; riproduzioni di facsimili di documenti e manoscritti; fotografie a colori; realizzazioni di negativi, positivi e diapositive; ricerca di metodi e tecniche sempre più efficienti e infine la perenne attività di archiviazione del materiale fotografico, sia quello prodotto dagli Stabilimenti

²³ Ad esempio, nel 1900 Vittorio fonda a Firenze un'altra società, lo Stabilimento Fotomeccanico e Fotochimico il cui obiettivo, oltre a produrre materiali tramite un processo fotomeccanico e fotochimico, è anche quello di occuparsi della sensibilizzazione della carta per la stampa e delle fotografie a colori (delle quali diventa grande esperto suo cugino Arturo, figlio di Romualdo e uno dei suoi soci nell'impresa). La società si scioglie nel 1907, ma la cooperazione tra questo stabilimento e la sede originaria della Fratelli Alinari dà vita a un'importante progetto rivolto a coniugare fotografia ed editoria: usare processi meccanici per facilitare la riproduzione di arti grafiche e dei libri che contengono immagini e testo. Cfr. Ragazzini, S., *I Fratelli Alinari. Note d'archivio per la ricostruzione delle vicende di una grande famiglia di fotografi*, in "AFT. Rivista di Storia e Fotografia", Anno IV, n. 39/40 (Giugno/Dicembre 2004), p. 61.

²⁴ Tutte le informazioni storiche della nascita della società sono descritte e documentate attraverso documenti originali contenuti in *Ivi*, pp. 61 sgg.

Fratelli Alinari che quello proveniente da altri stabilimenti italiani e stranieri²⁵. Questa ricca operatività prosegue nella seconda metà del Novecento durante la quale la Fratelli Alinari continua ad avvalersi della collaborazione di importanti fotografi e di altri archivi. Ad oggi si sono aggiunte anche la gestione online del materiale fotografico e una serie di corsi di formazione relativi al restauro e alla gestione di archivi fotografici.

I fattori che hanno agevolato il lavoro di raccolta degli Alinari sono principalmente due. Il primo è dovuto al fatto che, soprattutto agli inizi della loro storia, gli Alinari operano in un contesto culturale, sociale e storico particolarmente ricco vivendo avvenimenti come il granducato, il Regno d'Italia (numerosi i ritratti per la famiglia reale) e Firenze capitale (1865-1870). Il secondo è legato al fatto che la gestione dell'azienda trae la propria forza dal suo essere tramandata e amministrata per lungo tempo da una generazione all'altra. È con Vittorio Alinari che la tradizione familiare si rompe: sebbene egli lasci la gestione dell'azienda ai figli Piero e Giorgio, la società Fratelli Alinari si apre alla collaborazione di altri artisti e fotografi non solo nelle campagne fotografiche ma anche riguardo a ruoli di amministrazione e all'acquisizione di nuovi archivi esterni da gestire. Il carattere fortemente artigianale si perde per acquisire il valore di azienda internazionale.

La modalità attraverso cui gli Alinari censiscono negli anni il patrimonio artistico italiano si sviluppa come una sorta di modello fotografico che avrà delle influenze sul modo di fare fotografia in Italia, ma che a sua volta prende qualcosa dalle esperienze fotografiche realizzate oltre i confini nazionali (si pensi alla già citata *Mission héliographique*). Lo stile documentativo – con una precisa scelta prospettica centrata e una visione assiale²⁶ – e l'intenzione quasi enciclopedica del censimento fotografico sono stati messi al servizio della registrazione dell'arte, della cultura e dei monumenti italiani e non solo. Questo stile «si è realizzato in concreto attraverso una serie di apporti diversificati di più operatori, molto qualificati e dotati di professionalità, cultura e esperienza del tutto personali e individuali; ma nel contempo anche sulla base della necessità di fornire un

²⁵ *Ivi*, p. 62.

²⁶ Cfr. Bonanome, D., *Fotografia e documentazione. Indirizzo archeologico e storico-artistico*, cit., p. 115.

prodotto omogeneo che corrispondesse e determinati standard informativi»²⁷. Il successo degli Alinari è dovuto oltre che alle scelte stilistiche, anche alla selezione delle opere da pubblicare nelle proprie edizioni. Non si fotografa tutto il patrimonio disponibile, ma si sceglie un oggetto sulla base di precise tendenze culturali ed economiche. Non bisogna dimenticare, infatti, che il modello fotografico Alinari è fortemente condizionato dal fattore economico poiché la Fratelli Alinari è sempre stata prima di tutto un'impresa²⁸.

La storia dell'archivio Alinari procede parallelamente alla storia della fotografia. L'archivio risiede ancora nella sua sede storica, nel centro di Firenze, e raccoglie un ingente patrimonio fotografico che ritrae la cultura, il paesaggio, la società, l'arte italiana, europea e mondiale. In Italia costituisce un esempio quasi raro per la sua valenza documentativa ed estetica, ma anche per la sua attività duratura nel tempo. Il corpus fotografico è caratterizzato da materiale che può essere considerato di alto artigianato con valore artistico e creativo²⁹. Divenuta una Fondazione per la Fotografia, l'azienda Alinari comprende oggi il Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari (MNAF) e la casa editrice Fratelli Alinari. La fondazione offre una serie di servizi di gestione e rappresentanza di altri archivi che si realizzano in termini di progetti editoriali e multimediali, campagne fotografiche su committenza, mostre fotografiche, analisi del patrimonio, restauro fotografico, catalogazione, digitalizzazione e marchiatura delle fotografie. L'azienda è molto attiva nella partecipazione di progetti europei legati all'uso delle nuove tecnologie, in particolare per quanto riguarda la gestione e la protezione delle immagini. Inoltre, è disponibile ad accordi commerciali con altri enti e società della comunicazione. Da una di queste collaborazioni, una *joint venture* tra il gruppo Sole 24 Ore e la Fratelli Alinari Istituto di Edizioni Artistiche Spa, nel 2007 è nata la Fratelli Alinari 24 ORE, attualmente sciolta, con lo scopo di gestire e valorizzare insieme l'ampio patrimonio fotografico. Il GRUPPO 24 ORE si è occupato soprattutto dell'amministrazione finanziaria.

²⁷ Tomassini, L., *Per una storia dei Fratelli Alinari fra economia e cultura*, in "AFT. Rivista di Storia e Fotografia", Anno IV, n. 39/40 (Giugno/Dicembre 2004), p. 56.

²⁸ Cfr. *Ivi*.

²⁹ Cfr. Cartier-Bresson, A., Maffioli, M., (a cura di), *Una storia della fotografia italiana nelle collezioni Alinari 1841-1941*, cit., p. 5.

4.3.2 L'edificio e l'archivio

L'archivio Alinari è in continua espansione per via delle sempre nuove acquisizioni. Al 2011 l'archivio Alinari constava di più di 5 milioni³⁰ fotografie compresi anche altri fondi fotografici: Anderson, Brogi, Chauffourier, Fiorentini, Mannelli, Wulz, Michetti, Nunes Vais, Bombelli, Mollino, Betti-Borra, Zannier, Pozzar, Balocchi, Vannucci-Zauli, Unterveger, Tuminello, Muzzani, Miniati, Trombetta, Panatta e l'archivio Villani di Bologna. Il materiale fotografico include tecniche più antiche come i dagherrotipi e tecniche più moderne. Il continuo assorbimento di altri archivi ha consentito di ottenere un enorme quantità di materiale documentativo dando vita a un circuito privilegiato per la diffusione delle immagini. Le riproduzioni positive dei fotografi fiorentini hanno facilitato lo studio delle opere d'arte creando una sorta di museo virtuale e visivo di facile circolazione³¹.

La struttura dell'edificio sede dell'archivio comprende una serie di sezioni che rispondono alle esigenze stesse dell'archivio ancora fortemente attivo: la stamperia d'arte, l'asciugatoio, il laboratorio di restauro (in cui ci si occupa di tutte le problematiche relative alla conservazione e al restauro dei materiali fotografico), l'area della digitalizzazione, l'area della catalogazione, la biblioteca e i luoghi di conservazione del materiale d'archivio, ovvero la *vintage room* e la sala lastre. La stamperia d'arte realizza anche riproduzioni nell'originale tecnica della collotipia su carta e su lastra d'argento, quindi riproduzioni limitate per via della delicatezza dell'emulsione che dopo un certo numero di stampe tende a deteriorarsi e a perdere la sua qualità iniziale. Il metodo attuale di stampa è identico a quello artigianale utilizzato dagli Alinari nell'Ottocento, quindi stampa a contatto diretto utilizzando le originali lastre di vetro. Tramite lo strumento di ingrandimento è possibile anche ottenere formati più grandi rispetto a quello tipico della lastra usata dagli Alinari che è 21x27 cm. Le immagini sono di solito stampate in bianco e nero (o virate nel colore seppia) e poi portate ad asciugare in

³⁰ «Le nuove campagne fotografiche vanno ad incrementare l'archivio che ad oggi conserva oltre 2.350.000 acquisizioni di negativi storici, su lastra e pellicola, di vario formato, in bianco e nero e a colori, 400.000 fotocolors, 350.000 altre stampe fotografiche moderne cui si sommano 900.000 vintage prints che portano a un totale di 4.000.000 immagini di proprietà», <http://www.alinari.it/it/archivi-fotografici.asp>.

³¹ Cfr. Bonanome, D., *Fotografia e documentazione. Indirizzo archeologico e storico-artistico*, cit., p. 115.

un'apposita stanza. La sala vintage raccoglie tutte le collezioni dei positivi (la collezione degli album è una delle più grandi esistenti, circa seimila); la lastroteca raccoglie invece la grande quantità di negativi su lastra tra cui anche le lastre storiche prodotte dagli Alinari. Ognuna di questa sezione è gestita da archivisti che ne curano le specifiche caratteristiche, la lastroteca è gestita da un solo archivist. La biblioteca è parte integrante dell'archivio. Oltre a testi sulla fotografia, vi si ritrovano collezioni originali di alcune importanti riviste della storia della fotografia come "Bullettino della Società Fotografica italiana" (Firenze, 1889-1912), "Fotografica artistica" (Torino, 1904-1916), "Camera Work" (New York, 1903-1917). L'archivio Fratelli Alinari costituisce nel corso di questa ricerca un modello esemplare da prendere in considerazione. Tutte le informazioni contenute in queste pagine sono state raccolte durante il corso di Gestione Archivi Fotografici 2011 seguito presso la Fratelli Alinari - Fondazione per la Storia della Fotografia. Nel 1980 l'archivio Alinari ha ottenuto il riconoscimento di notevole interesse storico, di conseguenza esso è ufficialmente tutelato dal Ministero³².

4.3.3 I negativi: contenuti e conservazione

Per una corretta conservazione, positivi e negativi sono separati e destinati a diversi ambienti, ma ogni archivio o fondo è mantenuto nella sua interezza.

Le lastre sono diverse a seconda dell'autore, dell'epoca e della provenienza. Uno dei trucchi utilizzati per scoprire, ad esempio, la loro provenienza è osservare la finitura laterale del vetro: perfetta se si tratta di prodotto industriale, grossolana e non lavorata se prodotto artigianale. Sebbene nella lastroteca siano conservate lastre di vario formato, alcune delle quali molto grandi fino 115x85 cm, le lastre utilizzate dagli Alinari presentano in gran parte un formato standard e quello più frequente è di 21x27 cm circa.

Nelle fasi iniziali del proprio lavoro i fratelli Alinari riutilizzavano il vetro per più impressioni fotografiche. Ecco perché non è possibile identificare quello

³² La Fratelli Alinari e il Ministero hanno stilato un vero e proprio contratto nel quale sono stabiliti i ruoli delle due parti. Tra i vari punti stabiliti vi è quello in cui il Ministero afferma di consentire alla Fratelli Alinari l'utilizzo delle fotografie che riproducono il patrimonio culturale appartenente allo Stato, mentre la Fratelli Alinari consente al Ministero libero accesso ai fini della consultazione delle fotografie e uno sconto sul prezzo d'acquisto delle fotografie. Per gli altri punti si veda Cesareo Grillo, V., *L'utilizzazione commerciale delle riprese fotografiche: l'accordo con Alinari*, in "Notiziario", n. 53 (Gennaio - Aprile 1997), pp. 29-30.

che può essere definito il numero uno in assoluto, il primissimo scatto, della loro collezione. La catalogazione del numero uno non corrisponde dunque al primo scatto. Le lastre possono presentare diversi interventi successivi all'impressione: alcuni protettivi (come la laccatura), altri dettati semplicemente dal risultato che si intendeva ottenere dalla stampa (ritocchi, viraggi, verniciature, uso del colore, eliminazione di parti dell'emulsione per escludere degli oggetti o delle figure dalla stampa positiva, e così via). I negativi su lastra prodotti dagli Alinari sono conservati tutti nei loro incarti originali. La prassi corretta vorrebbe che i contenitori fossero rinnovati e adeguati alle pratiche di protezione per le foto, tuttavia la scelta dell'archivio è quella di non apportare modifiche che potrebbero in qualche modo alterare le lastre, i quali da più di un secolo si sono adattati a queste condizioni e si mantengono in buone condizioni. Nella parte della lastroteca che conserva gli scatti Alinari sono presenti ancora gli stessi scaffali di legno costruiti agli inizi del Novecento durante un primo rinnovamento degli archivi nonostante il legno è sconsigliato in un ambiente di conservazione, le lastre sembrano essersi ormai assuefatte alle condizioni in cui si trovano. I negativi su pellicola sono soprattutto nitrati (non molti), acetati e poliestere, negativi in bianco e nero e negativi a colore e sono conservati in un'altra sala più fredda.

La numerazione delle lastre non è mai stata cambiata, per cui la catalogazione è identica a quella operata da Vittorio Alinari negli anni 20 dello scorso secolo. Sulla base di questa numerazione si continua a inventariare il nuovo materiale in entrata. A partire dal 1893 tutti gli scatti realizzati sono stati annotati su due registri esistenti ancora oggi e ricchi di informazioni perché compilati con precisione. Un registro divide le fotografie in un ordine cronologico, quindi in base alla data di realizzazione, l'altro invece organizza il materiale fotografico in ordine alfabetico. È proprio il numero di inventario che determina l'ordinamento nell'archivio Alinari, ogni collezione e ogni fondo ha il proprio inventario. Tuttavia in alcuni archivi le stampe fotografiche sono state organizzate anche per autore o per tema (geografico, iconografico o altro).

Escludendo gli altri fotografi, la produzione fotografica da parte degli Alinari è costituita prevalentemente da lastre che risultano essere circa 70.000. La tecnica più utilizzata è stata il collodio sostituita poi dal bromuro d'argento. I

negativi su pellicola che sono conservati nell'archivio sono produzioni soprattutto di altri fotografi.



Figura 4.11: Una parte della lastroteca, Archivi Alinari, Firenze.

4.3.4 I positivi: contenuti e conservazione

La scelta del materiale conservativo in cui riporre i positivi è operata con estrema accuratezza; i positivi, a differenza dei negativi, raramente sono tenuti nelle scatole originali. La scelta delle scatole è ritenuta di estrema importanza nell'archivio Alinari: dare luogo a un archivio significa costruire un ambiente e per tanto è opportuno anche deciderne l'aspetto. Il risultato ideale è un ambiente che sia uniforme, ordinato, preciso, coerente sia da un punto di vista organizzativo che da un punto di vista estetico e di ricognizione visiva. La strutturazione dell'archivio dipende ovviamente dallo spazio che si ha a disposizione. Negli archivi Alinari pare prevalere una suddivisione tematica piuttosto che cronologica. L'organizzazione è data dalla suddivisione del materiale in archivi e fondi. Nella sala vintage il materiale è distinto in base a quello anonimo e a quello legato a fotografi identificati. Il materiale anonimo è a sua volta diviso per argomenti.

Nei moderni scaffali della *sala vintage* gli album sono disposti in verticale, mentre le fotografie sfuse sono catalogate e racchiuse nelle scatole orizzontalmente. Gli oggetti più grossi e pesanti sono disposti nei ripiani alti dello scaffale. Le dimensioni delle scatole di conservazione sono grande, medio,

piccolo. Le fotografie sono suddivise al loro interno in base alla propria grandezza, questo vuol dire che non si adegua la scatola alla grandezza del materiale, ma è il contrario, il materiale fotografico è suddiviso in base allo spazio offerto dalle scatole. Per convenzione interna le foto inferiori a 13x18 cm sono considerate piccole e quindi custodite in scatole piccole. Le foto sono organizzate in base alla loro uguale dimensione e all'interno delle scatole sono avvolte singolarmente da buste protettive e possono essere divise da separatori in cartoncino. Su ogni scatola è appuntato a matita il nome del fotografo (se noto), il numero di inventario e la data di acquisizione. Il numero di inventario è di solito segnalato anche sulla fotografia. Gli album sono separati tra di loro da eventuali carte trasparenti o cartoncini, soprattutto se la copertina è ricamata, disegnata o presenta elementi che potrebbero deteriorarsi a contatto con altro. I dagherrotipi sono oggetti delicati posizionati anch'essi verticalmente all'interno di scatole. Tutti gli oggetti sono disposti in modo tale che non risultino troppo stretti altrimenti la pressione potrebbe lasciare impronte o creare altri danni. Le buste originali dell'archivio che riportano notazioni importanti e le buste originali dei fotografi che possono presentare annotazioni originali vengono comunque conservate all'interno dell'archivio, ma in un luogo separato. Mentre tutte le buste non pertinenti all'archivio originale o comunque di "servizio" sono eliminate.



Figura 4.12: *La sala vintage, Archivi Alinari, Firenze.*

4.3.5 Catalogazione delle fotografie

L'inventario è la prima operazione da realizzare nella catalogazione del materiale fotografico ed è fondamentale per monitorare continuamente l'archivio. Il processo di inventariazione seguito dalla Fratelli Alinari si fonda su dati precisi: numero progressivo in alfanumerico, data dell'inventario, autore dell'inventario, riferimento all'archivio, indicazione sommaria del contenuto se possibile, indicazione della tipologia d'oggetto: stampa o negativo e infine il valore assicurativo. Come già detto, la numerazione prosegue da quella originale, per cui semplicemente si continua ad aggiornare la successione numerica. Il numero di inventario è così costituito: sigla di tre lettere indicante la collocazione fisica dell'oggetto, numero di inventario unico, numero di inventario seriale per album, per serie o per pellicole.

Il numero di inventario è costituito dunque dall'acronimo dell'archivio o del fondo di appartenenza, la lettera F indica l'oggetto singolo, la lettera A indica un album, la lettera S indica una serie (come ad esempio il rullo). Alla lettera A sono affiancate quattro cifre che indicano la singola fotografia appartenente all'album, nel caso della S le cifre fanno riferimento alla singola fotografia che è inserita nella serie oppure al singolo fotogramma del rullo.

Un esempio:

AVQ – A1011/1-27 – 001011 – 0022

AVQ indica la tipologia dell'oggetto e la sua provenienza, in questo caso Album Varie Acquisti;

A è indicativo dell'oggetto d'archivio Album;

1-27 è la quantità delle foto contenute nell'album;

001011 indica il numero assegnato all'oggetto nell'archivio, in questo caso il numero di inventario dell'album;

0022 indica il numero della fotografia all'interno dell'album.

Le scatole di conservazione mostrano le sigle appena descritte, nonché brevi indicazioni sul contenuto. Es.: WSA 3400-3438 Ritratti Carlo Wulz. Altri esempi di sigle rintracciabili nell'archivio sono: CMD dove D sta per donazione, MFC dove C sta per collezione.

Il numero di inventario viene sempre scritto rigorosamente a matita sulla scatola in cui è conservato un oggetto, sui cartoncini separatori all'interno delle

scatole, su un cartoncino inserito negli album insieme al numero delle foto contenute (come se fosse un segnalibro), su un etichetta di cartone legata all'oggetto da un filo (ad esempio nei dagherrotipi), sulle buste, oppure nel caso di un singolo positivo il numero è apposto sul verso in basso a sinistra, quindi in un punto non invasivo o invisibile.

Quando si acquisiscono nuovi fondi fotografici che possiedono già una propria inventariazione, questa viene mantenuta senza stravolgimenti. Se l'inventariazione del materiale è parziale si continua a inventariare il materiale rispettando la stessa modalità di numerazione.

Il numero di inventario deve essere riportato nella trasposizione digitale dell'oggetto fotografico d'archivio. L'inventariazione oltre che cartacea è salvata in un file Excel aggiornato costantemente unicamente dal responsabile della digitalizzazione. Nel file sono contenuti la sigla, il nome dell'archivio o del fondo a cui afferisce, la referenza fotografica obbligatoria. Quest'ultima è fondamentale per evidenziare la provenienza dall'archivio, ma anche per protezione del diritto d'autore con l'utilizzo del simbolo del copyright ©, la segnalazione dell'autore e della data. Quindi si avrà ad esempio: Folco Quilici, 2008 © Fratelli Alinari.

Il responsabile della catalogazione deve occuparsi dell'assegnazione di informazioni amministrative e d'archivio (copyright, report amministrativi), deve controllare le informazioni catalografiche e storico-fotografiche (autore, denominazione archivio, data scatto, tecnica, informazioni sull'oggetto), deve stabilire la priorità della catalogazione e controllare successivamente le immagini digitali. Il responsabile deve supervisionare il personale specializzato che si occupa della catalogazione e può autorizzare l'aggiornamento del thesaurus.

La Fratelli Alinari si avvale di un sistema di catalogazione intranet personale, in quanto azienda privata può anche non attenersi allo standard ministeriale. Il sistema catalografico è stato progettato ed elaborato ancor prima della realizzazione della scheda F sotto la supervisione del direttore dell'epoca, l'architetto Polichetti³³. La realizzazione della scheda di catalogazione è avvenuta in collaborazione con l'Università di Venezia e con Italo Zannier che allora vi insegnava. Il software di catalogazione è stato dunque progettato direttamente dall'archivio e anche i thesauri: stile artistico, tipo opera d'arte, geografico e

³³ Informazioni recepite da Emanuela Sesti, Dirigente Responsabile Corsi di Formazione, Fratelli Alinari. Fondazione per la Storia per la Storia della Fotografia.

iconografico (con oltre 8000 termini e realizzato in collaborazione con l'Università di Firenze). Chi è addetto alla catalogazione deve compilare la scheda inserendo almeno le principali e necessarie informazioni sull'oggetto fotografico. nel caso del file digitale, questa operazione è cronologicamente successiva alla digitalizzazione dell'immagine. Ecco le principali sezioni che caratterizzano la scheda di catalogazione:

1. Scheda foto: numero di inventario (es: APA-S-011953-0014), Fondo (nome del fondo fotografico cui appartiene), Gruppi (una sorta di suddivisione tematica in cui far rientrare le immagini), Business/Educational/Edotto (l'ambito in cui rientra la fotografia secondo anche l'accesso degli utenti online), Esportabilità, Catalogazione (lo stato, se validato o meno), Importanza per le ricerche (è associabile un valore numerico).

2. Dati contenutistici per lingua: Italiano: Stato della traduzione (se esiste una traduzione, se è stata fatta ed è visibile), Didascalia, Titolo originale, Altri titoli, Specifica luogo scatto, Specifica località raffigurata, Referenze fotografiche speciali, Diritti speciali, Committente, Commenti, Keywords libere, Inglese: Stato della traduzione (se esiste una traduzione, se è stata fatta ed è visibile) per il quale si ripetono gli stessi campi della sezione riguardante l'italiano.

3. Scheda tecnica: Colore, Positivo/Negativo, Tipo oggetto, Tecniche, Dimensioni, Dimensioni duplicato chimico, Formato, Stampa da negativo originale, Alta risoluzione, Duplicato chimico, Orientamento, Copyright, Data digitalizzazione, Numero negativo originale, Numero inventario vintage.

4. Attributi fotografia: Movimento stilistico, Data scatto, Data scatto ISO inizio, Data scatto ISO fine, Luogo scatto, Località raffigurata, Parole chiave.

5. Authority Files: Personaggio, Fotografo, Evento.

6. Schede Opera collegate: qui vi è il riferimento ad altre schede in particolare quelle che fanno riferimento all'opera d'arte di cui solitamente la fotografia è riproduzione.

7. Scheda completa: Data di acquisizione, Tipo di acquisizione, Pubblicazione di provenienza, Monogramma, Firma, Iscrizione, Testo, Dimensione contenitore, Descrizione contenitore, Posizione, Stato di conservazione, Danni, Valore assicurativo, Etichette.

4.3.6 Procedure di prestito

La Fratelli Alinari segue una serie di precise e rigorose procedure in materia di prestito delle fotografie del proprio archivio. Il richiedente deve presentare una domanda di prestito, una richiesta formale indirizzata al direttore dell'ente o al proprietario del materiale fotografico compilando due documenti in cui annuncia le caratteristiche dei locali in cui avverrà l'esposizione (documento detto *facility report*) e uno in cui si descrivono le informazioni relative alle opere a cui è interessato (una sorta di scheda informativa). Il prestatore risponde inviando e rendendo note le proprie condizioni di prestito e pretendendo dal richiedente alcune condizioni, in particolare una polizza assicurativa stabilita dallo stesso prestatore, le modalità di trasporto ed eventuali altre spese. Definito e approvato l'accordo, il prestatore deve provvedere a tutte le autorizzazioni necessarie che generalmente dipendono da due fattori: a seconda che il proprietario della fotografia sia pubblico o privato e a seconda che la mostra sia collocata in territorio nazionale o estero. Essendo sotto tutela ministeriale, l'archivio Alinari deve tener conto di alcune normative, il vincolo maggiore si ha riguardo alle fotografie che sono riproduzione del patrimonio culturale. Per le mostre che si realizzano in Italia si deve far riferimento alla normativa ministeriale espressa nell'articolo 48 del "Codice dei beni culturali e ambientali" che prevede la richiesta di un'autorizzazione al Ministero. Se la mostra è invece destinata a un paese estero, allora l'autorizzazione è valutata sulla base del fatto che l'evento avvenga entro i confini della Comunità Europea o meno. Un aspetto molto curato dall'archivio Alinari è quello dell'assicurazione che deve essere garantita per qualsiasi oggetto che lascia l'archivio. La Fratelli Alinari preferisce affidarsi a un'assicurazione di tipo "chiodo a chiodo" che copre tutta la durata dell'assenza del bene fotografico dall'archivio.

4.3.7 Digitalizzazione e catalogo online

La Fratelli Alinari è socia dell'International Standard Association, un'associazione americana che fornisce una guida per il mondo delle immagini, ma in generale la fondazione collabora con vari progetti legati alla ricerca di standard. Per la digitalizzazione del materiale d'archivio (positivi e negativi di ogni tipologia e dimensione) la Fratelli Alinari dispone di strumenti professionali

e di personale esperto. È utilizzato sia uno scanner piano che un dorso digitale. La procedura di digitalizzazione è molto semplice. Per creare un sottovuoto di solito sullo scanner è spalmato un composto liquido mentre nel caso delle lastre di vetro, affinché queste non siano danneggiate, si utilizza un foglio acetato. La scansione deve essere effettuata velocemente altrimenti il liquido evapora. Dei talloncini di gomma sono posizionati tra il coperto dello scanner e l'oggetto fotografico che sta per essere scansionato così da impedire pressioni su di esso. Le lastre sono scansionate sempre in bianco e nero. Per l'acquisizione si utilizza il software dello scanner; il processo avviene in RGB a 8 bit e in 300 dpi di risoluzione e la scansione genera file in formato TIFF non compresso. Photoshop è invece il software utilizzato per l'elaborazione successiva delle foto e per il loro controllo cromatico. Il colore è stabilizzato indicando il punto più nero della foto e quello più chiaro. Il salvataggio avviene in JPEG in qualità massima, l'immagine viene poi salvata sul server e catalogata. I metadati devono sempre accompagnare l'immagine. Le principali fasi della digitalizzazione sono la selezione del materiale, il controllo della qualità dell'immagine, l'annotazione su apposito file dell'acquisizione digitale con numero di inventario e la creazione di un backup su DVD o hard-disk. Tutte gli oggetti digitali sono poi immagazzinati in ambiente Windows. Gli Alinari nel 2011 possedevano un archivio di circa 15 TB.

Le immagini online si trovano al sito www.alinariarchives.it. Nel sistema di consultazione online il pubblico che fruisce dell'immagine è circoscritto a diversi gruppi perché sono previsti diversi canali di diffusione ognuno con un finalità diversa dall'altra (ad esempio per la didattica e la ricerca). L'utente può accedere autenticandosi o come anonimo, da utente autenticato vede solo le immagini che gli sono concesse a seconda delle condizioni di iscrizione al sito. Se l'utente dispone dei diritti di download, l'immagine prima di essere scaricata viene copiata in un'area temporanea e solo in seguito al riconoscimento dell'utente è reso disponibile il download. Per proteggere le immagini pubblicate online è utilizzato un *watermark*. Le fotografie sono marchiate con il logo dell'azienda così da non poter essere utilizzate impropriamente.

4.4 La collezione fotografica di Lambeth Archives di Londra

*To amass an archive is a leap of faith,
not in preservation but in the belief that
there will be someone to use it,
that the accumulation of these histories
will continue to live, that will have listeners.*

CHARLES MEREWETHER

4.4.1 Storia dell'archivio

Il Lambeth Archives ha sede presso la Minet Library nel Camberwell district a Londra. L'archivio si è costituito contemporaneamente all'apertura della biblioteca nel 1890 la quale, amministrata in precedenza da giurisdizioni di tipo ecclesiastico³⁴, passò nel 1965 sotto la responsabilità del Lambeth Council, ovvero l'organo istituzionale di amministrazione locale. Il più grande fondo che l'archivio oggi possiede è anche quello che è stato alla base della sua formazione e cioè la collezione di libri, stampe e manoscritti sulla storia locale precedente al 1888 e sulla storia di alcuni territori della Contea del Surrey che circondano Londra. La collezione, nota come "Surrey Collection", è stata raccolta per interesse storico personale da William Minet, antiquario e filantropo appartenente alla ricca famiglia Minet di origine francese che aveva dei possedimenti nella zona dove ora sorge la biblioteca. Minet donò la sua collezione alla biblioteca che era stata aperta come nuova ala della sua proprietà in regalo alle autorità ecclesiastiche legali che a quel tempo governavano i territori di Lambeth e Camberwell. All'epoca della donazione, la collezione costituiva l'unico nucleo archivistico mentre ad oggi il Lambeth Archives rappresenta nella città inglese uno degli archivi locali³⁵ più importanti e ricchi di informazioni. Meta di

³⁴ A partire dal XVI secolo Lambeth fu governato per oltre due secoli dal vestry di St Marys con mansioni riguardanti tutta l'amministrazione locale. Nel 1899 i vestry furono sostituiti da una nuova autorità, le amministrazioni locali chiamate Councils. Il primo Metropolitan Borough of Lambeth comprendeva oltre a Lambeth anche una parte della zona di Camberwell. Solo nel 1965 fu costituito quello che oggi si conosce come borough di Lambeth con l'annessione di due zone del borough di Wandsworth, ovvero Clapham e Streatham. Cfr. *A Guide to Lambeth Archives*, a cura di Sue Mckenzie, p. 4.

³⁵ Un altro archivio locale importante è il London Metropolitan Archives che raccoglie e conserva record fotografici, e non solo, relativi alla capitale inglese. Il 13 Febbraio 2013 è stato possibile visitarne la collezione fotografica. La struttura è molto più grande rispetto a quella del Lambeth Archives anche perché questo archivio raccoglie documenti da più borough. La collezione fotografica è più ampia e ben gestita. Gli ambienti sono controllati e sono rispettati tutti i principali

ricercatori e cittadini – più di mille visitatori l'anno – che intendono conoscere la storia del quartiere, l'archivio contiene documenti di raro valore e di antica datazione.

L'archivio si compone di due sezioni, gli *Archives* e la *Local History Library*. Quello che è conservato nell'archivio (*Archives*) è essenzialmente una vasta quantità di documenti, antichi e contemporanei, prodotti e legati alle attività svolte sul territorio, quindi i record prodotti dall'amministrazione del Lambeth Council, ma anche i record di associazioni, aziende, famiglie o singoli individui. La biblioteca (*Local History Library*) contiene libri, mappe, illustrazioni, stampe e altri elementi della storia del *borough* di Lambeth. Fa parte di questa ricca documentazione anche una consistente sezione fotografica, fonte attraverso cui è possibile ricostruire e conoscere i tratti e i luoghi costitutivi del quartiere: strade, case, aree, ma anche eventi, persone e comunità che hanno fatto la storia del *borough*.

Lambeth Archives è proprietario di quasi tutto il contenuto dell'archivio, di alcuni oggetti è solo curatore fornendo una sorta di servizio di gestione, di molti altri non possiede il copyright. L'archivio di Lambeth conserva i record non più correnti e utilizzati. La finalità primaria dell'archivio di Lambeth, che trae forma di finanziamento dal Lambeth Council e a volte da alcuni progetti che l'archivio realizza autonomamente, è quella di raccogliere, collezionare, preservare e rendere accessibile a tutti la storia locale in forma di documenti.

4.4.2 L'edificio e l'archivio

La Minet Library è l'edificio – posizionato in una zona residenziale vicino Brixton non direttamente raggiungibile con i mezzi di trasporto pubblico – in cui ha sede l'archivio. Lo stabile è molto antico e presenta una forma particolare. Infatti, la parte più vecchia dell'edificio ha una forma ottagonale con mura oblique; questa struttura è stata ampliata in seguito alla seconda guerra mondiale e ha assunto la forma allungata che si può vedere oggi. L'edificio si presenta subito diviso in due zone, entrambe aperte al pubblico ma di contenuto distinto. La sala più ampia è sede della biblioteca generica a utilizzo del quartiere, mentre la sala più piccola è la biblioteca a tema circoscritto sulla storia locale. L'archivio vero e

standard. Anche qui il catalogo è ancora in forma analogica, in quaderni simili a quelli del Lambeth Archives.

proprio, quindi il locale in cui sono custoditi e conservati i documenti e le fotografie, è invece al piano inferiore accessibile esclusivamente a chi lavora in archivio. Il piano aperto al pubblico è caratterizzato dunque da due sale di studio dallo stile *open space*, mentre il piano sottostante dove è custodito fisicamente l'archivio è stretto e diviso in più stanze. Gli oggetti conservati in archivio sono collocati in più punti ai quali si accede attraverso porte e gradini che danno la sensazione di una sorta di labirinto. Alcune di queste stanze sono molto piccole e alcuni scaffali si possono spostare manualmente attraverso delle manovelle. Gli archivisti affermano che l'ambiente può risultare non molto entusiasmante per chi vi si trova la prima volta, ma quello che considerano importante è l'organizzazione concettuale con cui hanno pensato la disposizione e la strutturazione del patrimonio conservato. In realtà, l'archivio è a suo modo affascinante tanto per l'atmosfera storica che evoca, quanto per la strana conformazione del locale di conservazione fatto di corridoi simili a cunicoli in cui sembra che solo gli archivisti siano capaci di districarsi.

Gli archivisti che si occupano sia dei documenti che delle fotografie sono Jon Newman e Len Reilly; entrambi sono Archivist Manager, ma è Jon Newman il responsabile della collezione fotografica. Il contenuto dell'archivio è in continua crescita dal momento che sono in atto continue acquisizioni: non solo si ricevono nuovi fondi di diverso tipo e da fonti disparate, ma molto del contenuto conservato è autoprodotta o prodotta su commissione dallo stesso Lambeth Council. Gli archivisti operano una selezione affermando che viene conservato tutto ciò che si ritiene valga la pena conservare nel rispetto del criterio principale che è raccogliere informazioni sulla storia locale.

L'archivio sembra contenere una vasta documentazione. Alla domanda su come poter far fronte ad un'eventuale mancanza di spazio, l'archivista Reilly afferma che potrebbero essere utilizzati altri spazi dell'edificio che al momento sono liberi (come l'ampia entrata principale). In ogni caso, sono sicuri che il problema non si porrà mai per le fotografie le quali sono comunque in minoranza rispetto al resto dei documenti e che secondo l'archivista non occupano enorme spazio nella maniera in cui possono essere organizzate.

4.4.3 Suddivisione e organizzazione del materiale fotografico

Gli archivisti non sono in grado di dire con precisione quante siano nel complesso le fotografie conservate. Le stampe potrebbero essere più di 20.000; esse sono di diverso formato e tecnica, dal metodo più antico a quello più moderno. I negativi sono circa 2.000. Anche se le fotografie provengono da fonti diverse, gli archivisti ritengono che in generale esse siano sempre pervenute tutte in buone condizioni. Qualora si rendesse necessario un restauro o un trattamento speciale è chiamato in aiuto un esperto esterno.

Il contenuto della collezione fotografica è profondamente eterogeneo. Inoltre, essendo l'archivio depositario di fondi di diversa natura, è probabile che vi siano documenti fotografici anche singoli o sporadici in raccolte che non sono fotografiche. Gli unici due archivi interamente fotografici sono l'archivio del fotografo Harry Jacobs e il progetto di documentazione fotografica dello spazio urbano denominato "Conservation Area".

Le fotografie sono divise in due sezioni, se così possono essere definite:

1. Photo library;
2. Archives.

La *photo library* è la collezione fotografica generale che contiene immagini provenienti da diversi autori e con diverse modalità di acquisizione. Questo gruppo di immagini è relativo alla storia locale soprattutto in termini di strade, monumenti, luoghi. Gli *archives* invece corrispondono a tutti quei fondi che sono raccolti sotto il nome di un unico autore o istituzione (un unico soggetto produttore). Gli archivi che non sono esclusivamente archivi di fotografie (come nel caso di Harry Jacobs), possono includerne qualcuna. Le due sezioni sono catalogate secondo due diverse metodologie che si vedranno poco più avanti. Il criterio ritenuto fondamentale nell'intera organizzazione del materiale è che il soggetto è più importante della provenienza. La suddivisione del materiale risulta incomprensibile per chi non vi lavora nell'archivio tutti i giorni perché le fotografie sono posizionate in stanze diverse e suddivise in base a una suddivisione per formato e luogo raffigurato.

Mentre gli archivi si distinguono in base all'autore, la *photo library* si divide in due gruppi geografici, le fotografie raffiguranti il territorio di Lambeth e le fotografie relative ad altri quartieri di Londra e ai dintorni della città; questi

gruppi geografici sono a loro volta divisi a seconda del formato delle fotografie. La parte della photo library che riguarda esclusivamente il territorio di Lambeth si trova al piano inferiore in una stanza che è anche l'ufficio degli archivisti (ed è la stanza più calda). Qui le fotografie sono divise in *small print* (raccolte in alcuni cassettei metallici verticalmente) e in *large print* (raccolte in cassettei di legno insieme ad altri tipi di illustrazioni e organizzate orizzontalmente una sopra l'altra). La *photo library* di *small print* che riguarda altre aree di Londra o altre città del Surrey sono conservate sempre al piano inferiore ma in un'altra stanza all'interno di un armadio metallico chiuso a chiave. Mentre le *large print* raffiguranti altre aree di Londra o del Surrey sono collocate al piano superiore orizzontalmente all'interno di grandi cassetteiere di legno.



Figura 4.13: Alcune delle teche in cui è conservata la *photo library* del borough di Lambeth.



Figura 4.14: *Small print* della *photo library* relativa al territorio di Lambeth.



Figura 4.15: *Large print* della *photo library* relativa al territorio di Lambeth.



Figura 4.16: *Small print* relative ad altre aree di Londra e dei territori circostanti.



Figura 4.17: Cassettiere per le *large print* relative ad altre aree di Londra e dei territori circostanti.

Le fotografie che appartengono agli *archives* sono in altre stanze del piano inferiore e sono conservate insieme agli altri documenti del fondo archivistico di cui fanno parte. Gli unici due archivi fotografici, Harry Jacobs e “Conservation Area”, sono conservati nello stesso locale insieme ad altri *archive* di documenti. Le fotografie di Harry Jacobs sono conservate in una serie di scatole su circa tre ripiani di uno scaffale metallico. Lo stesso vale per l’archivio “Conservation Area” la cui quantità di fotografie è maggiore.



Figura 4.18: Le scatole dell’archivio fotografico Harry Jacobs.



Figura 4.19: Le scatole dell'archivio fotografico "Conservation Area".



Figura 4.20: L'interno di una scatola dell'archivio Harry Jacobs.



Figura 4.21: L'interno di una scatola dell'archivio "Conservation Area".

La questione della relazione tra positivi e negativi è piuttosto particolare. Per quanto riguarda gli archivi, positivi e negativi di una foto (se entrambi presenti) vengono generalmente – ma non è detto che sia sempre così – conservati insieme perché appartenenti allo stesso *archive*. Mentre nella *photo library* positivi e negativi sono separati perché destinati ad essere conservati in scatole e locali diversi. I negativi della photo collection sono conservati in piccole scatole in una stanza a sé stante; la motivazione di questa scelta non è dettata, come si potrebbe pensare nella normale gestione di un archivio con materiale speciale, dalla necessità di una diversa temperatura, ma da semplici questioni di spazio e comodità.

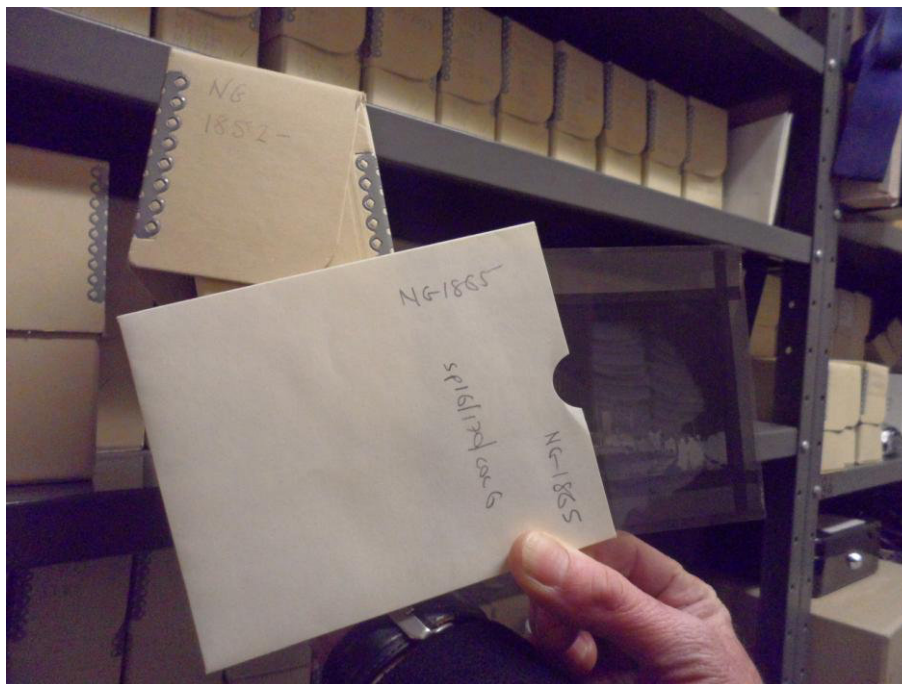


Figura 4.22: Modalità di conservazione di un negativo.

Per quanto la suddivisione dei materiali sembri chiara e netta, in realtà vi sono casi in cui è possibile trovare una fotografia appartenente a un *archive* nella collezione generica e questo accade se si condividono le categorie di luogo e soggetto. Vi è una sorta di interattività tra le fotografie della collezione fotografica che rischia però di far disperdere e confondere chi non è esperto nel ricercare le immagini all'interno dell'archivio. Non è una metodologia rigorosa e scientifica, ma sembra piuttosto adeguata al tipo di patrimonio fotografico che gli archivisti gestiscono ogni giorno. L'interattività è fondamentale per creare un collegamento tra documenti diversi ma che fanno riferimento ad una medesima area geografica o a un medesimo soggetto. Una simile metodologia organizzativa richiede un'enorme accuratezza. Ogni volta che bisogna trovare una fotografia è necessario scoprire la sua esatta collocazione, ma per far ciò oltre all'ambiente è necessario conoscere e riconoscere la suddivisione degli oggetti e la sigla di catalogazione associata. La stessa accuratezza è necessaria quando bisogna conservare l'oggetto: sbagliare posizione significa mandare in tilt tutto il meccanismo e non trovare la fotografia la volta successiva.

Non essendo il Lambeth Archives nello specifico un archivio fotografico, gli archivisti affermano di tentare ogni giorno di dare alle fotografie la migliore organizzazione possibile e quella più adatta alla loro conservazione.

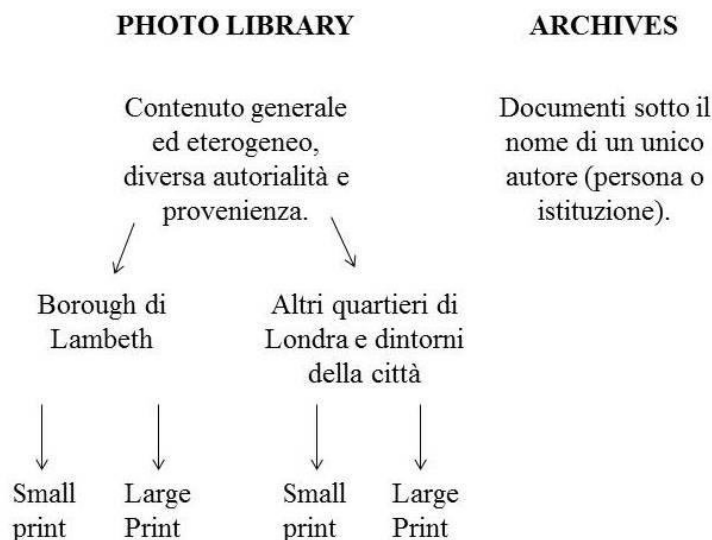


Figura 4.23: Sintesi grafica della suddivisione delle fotografie nel Lambeth Archives.

4.4.4 Catalogazione delle fotografie

Come già accennato, i due gruppi di fotografie precedentemente descritti (*archives* e *photo library*) sono organizzati secondo regole di catalogazione distinte. Ciò è dovuto alla distinzione teorica della teoria archivistica inglese tra la collezione (eterogenea) e l'archivio (riconducibile a un unico autore). Ne consegue che il materiale fotografico presente in quelli che vengono definiti *archives* viene catalogato secondo precise regole afferenti allo standard internazionale ISAD (G) che vale appunto per gli archivi. La collezione fotografica è invece catalogata secondo un metodo pensato e ideato dagli archivisti stessi del Lambeth Archives. Tale metodo, definito *homemade* da Jen Reilly, organizza gli oggetti fotografici in base alle categorie di soggetto e luogo. Per cui il codice di catalogazione (*reference code*) delle fotografie presenta dei numeri e delle lettere che indicano il posto (*place*) e il contenuto (*subject*) raffigurato.

Il catalogo è completamente analogico per l'intero archivio. Nel caso della *photo library* il catalogo consiste in una serie di piccoli fogli contenuti e ordinati in sequenza in piccoli cassetti di legno. Questa sorta di schedario è ubicato in un angolo della sala della *Local History Library* e si divide in due parti, i cassetti sulla destra (si veda la figura in basso) corrispondono al catalogo della *photo library*, mentre gli altri costituiscono un indice con cui ricercare persone e luoghi

menzionati nell'archivio. Su ogni cassetto è presente un'etichetta con indicazioni sul contenuto³⁶. L'utilizzo di questo catalogo è simile a una ricerca in un dizionario. I cataloghi degli *archives*, invece, corrispondono a dei quaderni ad anelli che contengono tutte le informazioni e i dettagli sui vari archivi.



Figura 4.24: I cassetti che contengono le schede di catalogo.

Per mostrare come funziona la ricerca nel catalogo della *photo library* si riporterà un esempio. Si consideri come elemento di ricerca una strada di Londra: Wincott Street, SE11 4NR, Kennington. Il cassetto del catalogo da considerare sono quelli che contengono notizie sulle strade, quindi quelli che portano la denominazione *VISUAL COLLECTION INDEX Lambeth Streets*. I cassetti sono organizzati in ordine alfabetico; è necessario fare riferimento alla lettera con cui inizia il nome della strada, quindi il cassetto da aprire è quello con su scritto “S-W”. Il cassetto contiene moltissime schede, è necessario scorrere le lettere fino alla W e trovare in ordine alfabetico il nome della strada.

³⁶ Ad esempio “Religion”, “Health”, “Parks & Gardens”, “Education”, ecc.



Figura 4.25: Cassetto VISUAL COLLECTION INDEX *Lambeth Streets S-W*.

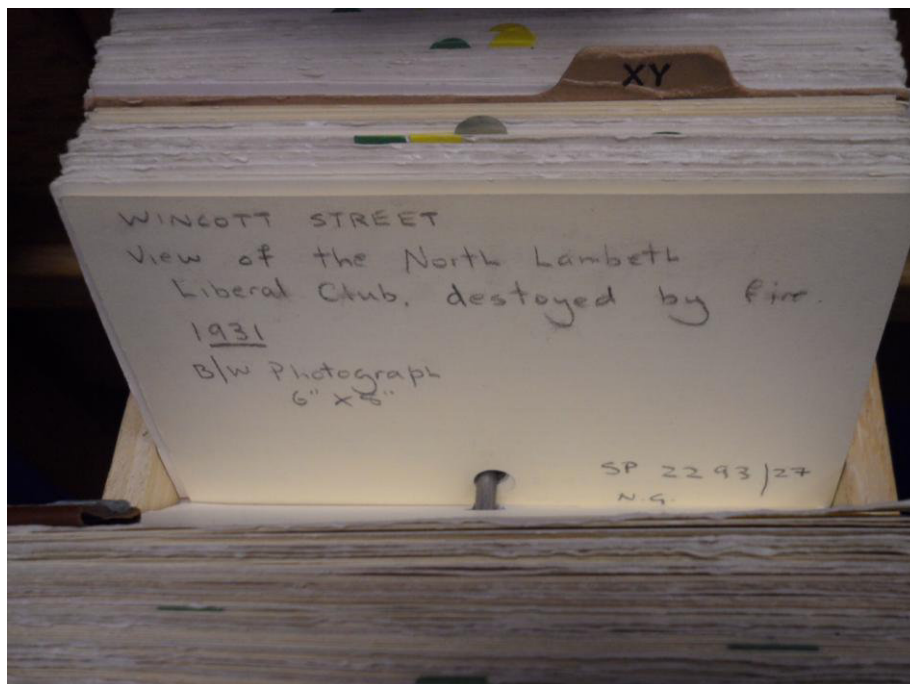


Figura 4.26: Scheda di catalogo alla voce Wincott Street.

Sul foglietto di riferimento si leggono i seguenti dati :

- Nome della strada: WINCOTT STREET;
- Breve descrizione del contenuto della fotografia: "View of the North Lambeth. Liberal Club destroyed by fire";
- Data: 1931;
- Tipologia dell'oggetto fotografico: B/W photography;
- Dimensione dell'oggetto fotografico (in inches): 6"x5";
- Il numero di catalogazione (*reference number*): SP 2293/27
- La presenza del negativo: N.G.

Sono queste le informazioni che si possono trovare nelle schede di catalogo per tutte le fotografie e a questi dettagli a volte è possibile aggiungere il nome dell'autore se noto e l'utilizzo del copyright.

Le informazioni presenti su questa scheda corrispondono al moderno sistema di catalogazione che viene applicato in archivio. Negli ultimi dieci anni, infatti, la metodologia di catalogazione è stata leggermente modificata allo scopo di rendere più semplice la ricerca in archivio da parte degli utenti. Se in precedenza nella formazione del codice di catalogazione prevaleva la segnalazione del soggetto e del luogo, ora le sigle comprendono il numero di riferimento della fotografia in base al suo arrivo in archivio e la sua posizione in archivio. Le fotografie sono numerate in sequenza man mano che entrano a far parte del patrimonio fotografico custodito. Una sigla di catalogazione troppo lunga e piena di segni alfanumerici si è rivelata complicata nella comprensione e quindi è stata sostituita con qualcosa di più intuitivo. I vecchi codici risultano complessi se non si conosce il valore a cui è associato ogni elemento che li compone. Ogni numero da cui è composto ha un significato preciso che rimanda a determinate aree e temi. È possibile comprendere queste sigle e giungere al significato dei numeri e delle lettere solo facendo riferimento al manuale di indicizzazione denominato *Book Classification and cuttings index*. Al suo interno di può leggere che ad ogni area del *borough* di Lambeth o di altre zone di Londra è associato un numero, ad esempio Kennington è il numero 13, Southwark è il numero 3. Secondo la stessa logica, un numero è associato ad ogni categoria di soggetto che è stata fino ad ora introdotta in archivio, ad esempio Abbeys corrispondono al numero 719, Gardens al 592, Music al 260, Wind al 309 e così

via. I due metodi di catalogazione convivono nell'archivio, di seguito si mostreranno alcuni esempi.

La sigla descritta precedentemente, SP 2293/27, è una nuova sigla di catalogazione. Eccone il significato:

SP: small print.

2293: la foto numero 2293 arrivata in archivio.

27: la posizione della foto nel gruppo di fotografie con cui è conservata.

Il vecchio metodo di catalogazione invece era del tipo SP 16/170/WIL.1, il cui significato è:

SP: Small print

16: Brixton

170: Roads, Streets

WIL.1: iniziali della strada (Wilson Street) seguito dal numero in sequenza della fotografia

Altro esempio del vecchio metodo è 24/188/OAK.II, ovvero:

24: Streatham

188: Houses

OAK.II: iniziali della strada (Oakclands Road) seguito dal numero in sequenza della fotografia.

Per quanto riguarda gli *archives*, la sigla di catalogazione segue una costruzione diversa. Si prenda in considerazione il caso particolare dei due archivi fotografici citati, Harry Jacobs e Conservation Area. La sigla dell'archivio Harry Jacobs è IV/233. Nella vecchia gestione dell'archivio i numeri romani erano associati con diverso significato a grandi accumuli di materiale. Il numero IV era relativo ad organizzazioni di persone indipendenti dal Lambeth Council ma che comunque hanno operato nel borough o prodotto qualcosa per esso. Mentre il numero 233 indica il numero dell'archivio, per cui l'archivio Harry Jacobs è il 233esimo ad essere arrivato presso il Lambeth Archives. Il catalogo dell'archivio Harry Jacobs, denominato "Harry Jacobs's Studio Photographs", contiene molte informazioni sulle fotografie. Vi è una pagina introduttiva con le principali informazioni: chi ha depositato il materiale (Harry Jacobs), in che data ("October 1999"), a che periodo risalgono le foto, come sono state acquisite ("Purchase"), accesso ed eventuali restrizioni, questione del copyright. Nelle pagine successive

è possibile leggere una breve storia del fotografo e dell'archivio e poi nel dettaglio è descritto il suo contenuto. Harry Jacobs avviò la propria attività di fotografo aprendo uno studio negli anni 50 a Brixton. Divenne subito fotografo del quartiere e in particolare della comunità locale di immigrati afrocaribici. La collezione di circa 5000 stampe³⁷ fu acquistata dal Lambeth Archives nel 1999 dopo la fine dell'attività del fotografo. La sua collezione è stata organizzata in base al formato delle fotografie e suddivisa tra fotografie a colori e fotografie in bianco e nero; fotografie incorniciate o attaccate a un cartoncino (*mounted*) e fotografie sfuse (*unmounted*). Nella descrizione del catalogo si legge:

- Black and white photographs, mounted
- Colour photographs, unmounted
- Black and white photographs, unmounted
- Colour photographs, mounted

Attualmente vi sono 5 scatole di positivi e una piccola scatola di negativi su vetro non ancora catalogata.

La sigla dell'archivio "Conservation Area" ha invece un formato simile al vecchio metodo di catalogazione perché include il soggetto: LBL/DTP/UD/7. Studiando accuratamente le pagine del catalogo dell'archivio è possibile comprendere le sigle che compongono tale codice di catalogazione.

LBL: London borough of Lambeth;

DTP: Directorate of Town Planning;

UD: Urban Design;

7: il numero del file, ovvero l'archivio è la settima parte di un fondo che comprende anche altre sezioni³⁸.

Pur essendo un archivio, il fondo "Conservation Area" non è organizzato secondo lo standard ISAD(G), ma secondo il metodo *homemade* ideato dagli archivisti. Il catalogo è scritto a macchina, questo è un ulteriore indizio della sua più vecchia datazione rispetto a quello di Harry Jacobs. Le pagine contengono dettagli sulle fotografie, la loro sigla di catalogazione e la loro descrizione. L'archivio "Conservation Area" contiene 1601 fotografie numerate dal numero 1

³⁷ I negativi furono venduti dallo stesso fotografo a un compratore privato.

³⁸ I record dello Urban Design Group comprendono un'altra vasta sezione fotografica definita Study Area divisa in due parti LBL/DTP/UD/2/1 e LBL/DTP/UD/2/2. Le fotografie in questione sono numerosissime e suddivise in più sezioni geografiche. Ognuna riporta una sigla di catalogazione che inizia sempre con le lettere SA, appunto Study Area.

al numero 1601 e suddivise secondo il luogo. Ad esempio, da 927 a 1248 i luoghi di riferimento sono Brixton e Clapham, da 1532 a 1546 il luogo è Waterloo e così via. Il catalogo di questo archivio comprende una pagina con una brevissima descrizione del progetto e della sua produzione fotografica e poi numerose pagine con i numeri di catalogazione per ogni singola fotografia. Lo Urban Design Group³⁹, abolito nel 1989, fu una parte del programma Directorate of Town Planning del borough di Lambeth il cui compito fu realizzare studi dei luoghi e delle aree di conservazione dello spazio urbano, quindi zone di particolare interesse storico e architettonico. Le fotografie della Conservation Area comprendono un periodo di tempo che va dal 1930 circa al 1987.

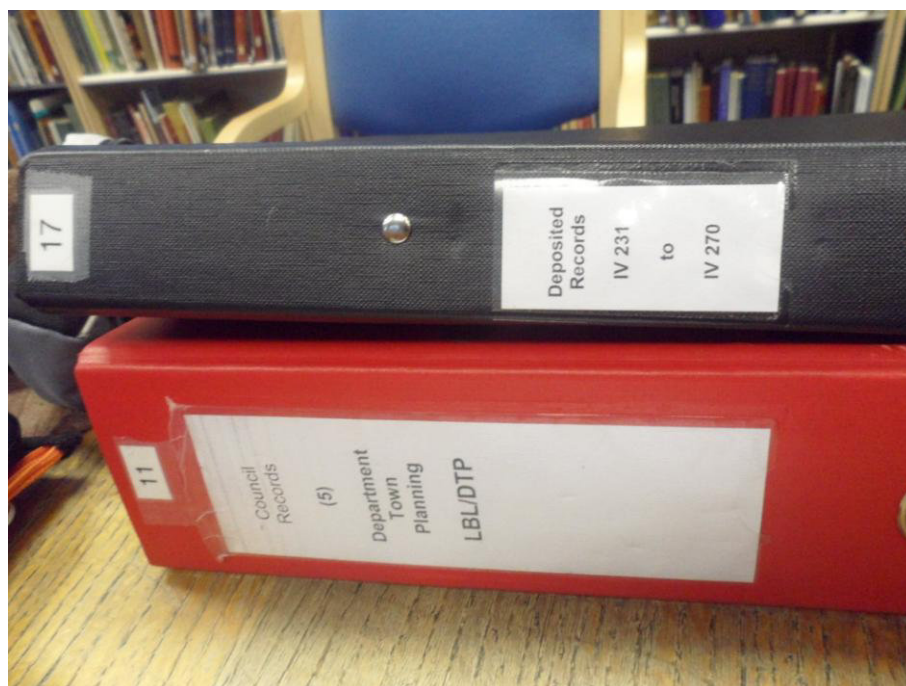


Figura 4.27: I cataloghi degli archivi “Harry Jacobs” e “Conservation Area”.

³⁹ La nuova versione è il Lambeth’s Conservation and Urban Design. Cfr. <http://www.lambeth.gov.uk/Services/HousingPlanning/Planning/PlanningConservationDesign.htm>

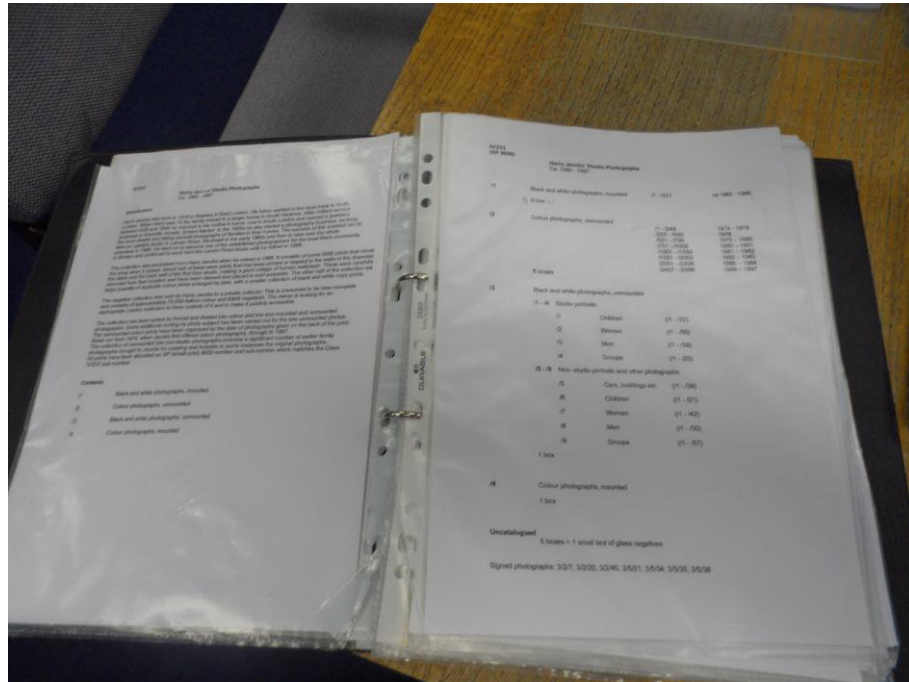


Figura 4.28: Il catalogo delle fotografie di Harry Jabocs.

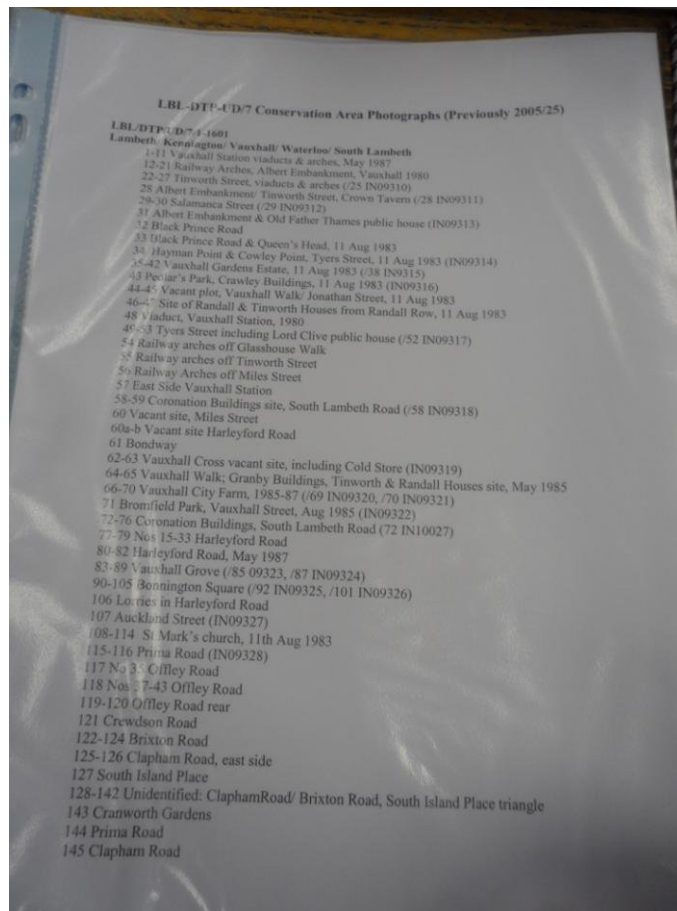


Figura 4.29: Prima pagina del catalogo *Conservation Area Photographs*.

Sul sito web landmark.lambeth.gov.uk su cui è possibile visionare solo una piccola parte delle fotografie conservate presso il Lambeth Archives. Paradossalmente, non esiste in archivio alcuna copia elettronica del catalogo, ma esiste questa controparte online. Gli archivisti hanno spiegato che il catalogo online è stato realizzato qualche anno fa con l'aiuto dei National Archives nel corso di un progetto che aveva lo scopo di inserire le fotografie ordinatamente in un database digitale. Il progetto, per il quale il Lambeth Archives ha pagato, è però poi terminato e non è stata la possibilità di proseguire per completare il database. Non è utilizzato alcun software di catalogazione e per il momento non vi è intenzione di investire in questo senso. Il catalogo è completamente cartaceo con eccezione di quello online che sfrutta una piattaforma Microsoft database.

4.4.5 Procedura di accesso al materiale

Per verificare il funzionamento e la procedura di accesso al materiale, si è deciso di effettuare una prova. Sono state richieste due fotografie dall'archivio. La prima è quella citata nell'esempio di ricerca nel catalogo, quindi la fotografia di Wincott street SP 2293/27; la seconda invece è stata rintracciata tra le fotografie dell'archivio "Conservation Area" ed è relativa sempre allo stesso soggetto, Wincott Street, il suo codice di catalogazione è LBL/DTP/UD/7/290. Il numero 290 indica il numero associato alla fotografia che in base a quanto scritto nel catalogo rientra nel gruppo "Lambeth, Kennington, Vauxhall, Waterloo, South Lambeth".

Per richiedere le fotografie è necessario compilare un modello di richiesta in cui bisogna indicare il nome dell'utente, la data e i dettagli della fotografia. Questa procedura di richiesta è molto utilizzata negli archivi londinesi, anche nello Stanley Kubrick Archive. Il modello è costituito da due fogli. Compilando la parte superiore automaticamente, tramite l'effetto della carta copiativa, si compila anche il secondo. Una volta consegnato il modulo al personale che lavora in archivio, questi provvederanno subito a cercare il materiale e a portarlo all'utente. L'archivista stacca i due fogli; quello inferiore viene posizionato al posto delle scatole o della fotografia estratta dall'archivio così da segnalarne la collocazione e la temporanea mancanza.

LAMBETH ARCHIVES		DOCUMENT REQUEST	
READERS NAME (BLOCK CAPITALS PLEASE) CATERINA TARTINO		READER'S SIGNATURE Caterina Tartino	DATE 7/03/2003
Please use a separate slip for each document, unless they have consecutive reference numbers. DOCUMENT REFERENCE SP 2293/27		DOCUMENT DESCRIPTION WINCOTT STREET	
FOR OFFICE USE ONLY			
TYPE OF DOCUMENT		SHELF LOCATION	
FETCHED BY:	RETURNED TO:	2845 B	
DATE:			
ISSUED BY:	REPLACED BY:		
DATE:	DATE:		

Figura 4.30: Modulo di richiesta per la consultazione di una fotografia.

La fotografia SP 2293/27 estratta dalla *photo library* ritrae le macerie di un edificio causate da un incendio. È in buone condizioni seppur vi siano delle piccole lacerazioni su alcuni lati. La foto è protetta da un foglio di conservazione trasparente marcato Seacol con due aperture laterali. Sul retro della fotografia si leggono due codici di catalogazioni: uno è quello già noto SP 2293/27, l'altro è IV/207/1/27. Questo secondo codice fa riferimento ad un altro archivio denominato IV/207 Hamilton Photographs. È un chiaro esempio di quanto menzionato in precedenza, ovvero dell'ubiquità archivistica di una fotografia e della sua mobilità in una rete dinamica e interattiva. La fotografia estratta dall'archivio "Conservation Area" si presenta invece in un gruppo di fotografie accompagnate dai rispettivi negativi. Le foto sono tenute insieme ma non distaccate da separatori. La fotografia 290, così come le altre, non presenta alcun materiale di conservazione e sul retro ha il numero di catalogazione e anche il nome della strada e dell'edificio (in questo caso Vanbrugh Court, Wincott Street/Gilbert Road) scritte a matita e a penna.

4.4.6 Copyright

La questione del copyright in un ambiente come quello del Lambeth Archives è piuttosto complessa. Se si tratta del fondo di un fotografo, il copyright spetta all'autore o al soggetto fotografato. Se si tratta di immagini di autore o soggetto anonimo queste vengono utilizzate fino alla rivendicazione del proprietario o del fotografato. Molte fotografie sono di proprietà dell'autorità amministrativa di Lambeth. Per molte di esse il copyright dipende, come in Italia, da quanto le fotografie sono vecchie perché dopo un certo numero di anni il loro utilizzo diventa libero da qualsiasi vincolo. Nel caso delle fotografie di Harry Jacobs, Lambeth Archives possiede le fotografie ma non il copyright che appartiene invece ai soggetti fotografati che hanno commissionato il ritratto. Essendo quest'ultimi totalmente anonimi – non vi sono indizi o dettagli che consentano di contattare i protagonisti delle fotografie – pubblicare o utilizzare una di queste fotografie è molto rischioso. Bisogna fare molta attenzione all'uso che se ne fa prima di incappare in accuse di utilizzo improprio.

4.4.7 Materiale di conservazione

Il Lambeth Archives utilizza le tipiche scatole d'archivio colore beige di cartone *acid free*. Il materiale utilizzato per conservare le fotografie è il Melinex che è una forma più pura del poliestere. Il numero di catalogazione è scritto quasi sempre a matita sul retro della fotografia oppure con un'etichetta sul foglio trasparente che la conserva. L'ambiente di conservazione non è però controllato. L'archivio tenta di rispettare le norme citate nello standard britannico BS 5454:2000, ma in realtà non vi è alcuna azione reale in questo senso. Quando si percorrono le varie stanze del locale di conservazione si può notare come la temperatura sia diversa da una stanza all'altra e in alcune di esse è presente solo un normalissimo umidificatore. L'archivista Len Reilly racconta che anni fa era stato pensato un metodo di controllo della temperatura e dell'umidità, ma dimostratosi troppo complesso da un punto di vista tecnico, il metodo è stato abbandonato. L'antichità dell'edificio in qualche modo aiuta involontariamente gli archivisti a controllare la temperatura poiché gli ambienti sono comunque tutti molto freschi: «non troppo caldi durante l'estate e non troppo freddi durante

l'inverno» dice Reilly. Ogni tanto la temperatura è misurata soltanto per verificare che non vi siano eccessi che possano danneggiare gli oggetti conservati.

La maggior parte delle fotografie sono attaccate su cartoncino. La scelta di questa operazione è spiegata in relazione a tre motivazioni: secondo gli archivisti in questo modo è più facile omologare le fotografie alla stessa dimensione, è più facile trovarle e sfogliarle nei cassetti ed è possibile così scrivere sul retro tutti i dettagli della fotografia senza danneggiarla. Quella del cartoncino è una vecchia tecnica di conservazione che è possibile ritrovare anche in altri archivi (ad esempio nella collezione fotografica del London Metropolitan Archives e del Royal Anthropological Institute). Questa carta fungerebbe anche da separatore tra le varie fotografie. Non essendo esattamente adatto ai fini della conservazione, il metodo del cartoncino non è più utilizzato nel Lambeth Archives ed è sostituito da fogli trasparenti di in Melinex.



Figura 4.31: Materiali di conservazione utilizzati in archivio.

4.4.8 Altre procedure

Le fotografie possono essere acquistate online. Gli archivisti tengono però a precisare che il ricavo che si ottiene da questa vendita è trascurabile e che non è

questa la finalità primaria dell'archivio. Non vi è nessuno scopo commerciale nella gestione delle fotografie.

La digitalizzazione del materiale analogico è operata dagli archivisti stessi mediante uno scanner comune presente in archivio e il relativo software. La necessità di trasformare le fotografie in formato digitale risiede in due motivazioni: facilitare la consultazione via web per quanti non riescono a raggiungere l'archivio e ovviamente proteggere gli originali. Lo scanner crea immagini in JPEG.

Le foto che sono prodotte direttamente in formato digitale e quelle che vengono digitalizzate sono conservate all'interno di un computer non collegato alla rete. Il computer, che si trova nell'archivio al piano inferiore, permette di interagire col materiale digitale attraverso l'uso di un software apposito. La catalogazione dei file digitali è simile a quella dei file analogici ma ovviamente implica una più complessa indicizzazione basata su metadati.

4.5 Dalle esperienze concrete ad un modello ideale

*The archive as a site of resourcefulness,
where the accuracy, truthfulness, and authority
of the socially active historical statement is
technically and materially performed through
the attention given to the exact nature of image-objects
that comprise the archive and their 'affect' on users.*

ELISABETH EDWARDS

Alla luce dei dati riportati per ciascun caso empirico è possibile ora realizzare tra di essi una comparazione e tentare di tracciare delle linee di comunanza e di differenza. Tale comparazione consente di comprendere meglio quali siano le loro caratteristiche peculiari e fa emergere le regole e le metodologie di gestione che potrebbero ergersi ad essere i criteri alla base dell'attività di archiviazione fotografica.

Ciò che accomuna tutti e tre gli archivi è l'utilizzo di un metodo personalizzato e progettato dall'interno in accordo e nel rispetto delle caratteristiche del patrimonio fotografico conservato e della finalità dell'archivio. Nell'archivio Saverio Marra il sistema di organizzazione delle fotografie è stato pensato dall'allora dirigente del Museo Demologico ed è stato pensato in

relazione al numero dei soggetti fotografati e al luogo degli scatti inteso come ambiente esterno o ambiente interno. Si potrebbe dire che la scelta di una simile suddivisione del materiale fotografico è stata forse operata in base alle precise e ricorrenti caratteristiche delle fotografie di Marra. Un'organizzazione semplice, dunque, che però rispecchia la struttura semplice degli scatti conservati e attraverso la quale è già possibile leggere le immagini conservate. L'organizzazione dell'archivio Alinari è invece più complessa per via delle diverse collezioni presenti, alcune delle quali sono state organizzate in archivio mentre altre sono pervenute già una propria conformazione che è stata rispettata. Sembra esserci una distinzione tra la documentazione fotografica prodotta dagli Alinari e quella che arriva in archivio con una propria struttura. Se ogni archivio, fondo o collezione al suo interno può presentare una suddivisione diversa a seconda, si potrebbe affermare però che l'ordine generale dell'archivio, il suo elemento di stabilità, sia determinato dalla numerazione progressiva dell'inventario. La collezione fotografica del Lambeth Archives è stata organizzata secondo un metodo pensato dagli archivisti che potesse facilitare la lettura del patrimonio fotografico in relazione alla storia del *borough* di Lambeth. I due criteri principali di organizzazione e suddivisione delle fotografie sono: il luogo – non inteso genericamente in esterno/interno come per l'archivio Marra, ma la località esatta a cui risale lo scatto, a quale è importante proprio perché l'archivio fa riferimento a un territorio circoscritto – e il soggetto, quindi ciò a cui la fotografia fa riferimento, ciò che è rappresentato in essa (evento, edificio, strada, ecc.). Anche in questo caso l'organizzazione del patrimonio fotografico stabilisce già una lettura delle fotografie conservate. Questa suddivisione delle fotografie è più marcata nel Lambeth Archives all'interno del quale esse sono fisicamente separate in base alla tipologia di foto e contemporaneamente al luogo di riferimento; nell'archivio Marra le fotografie sono suddivise ordinatamente in base alla numerazione dell'inventario e quindi si trovano già disposte secondo la distinzione esterno/interno e numeri di soggetti fotografati.

In tutti e tre i casi il patrimonio fotografico custodito è di tipo storico per l'importanza che le fotografie hanno di fonte storica in una triplice dimensione, ovvero storia della fotografia, storia di un territorio e storia di eventi. Nel caso di Lambeth Archives e dell'archivio Marra è prevalente anche un valore di tipo

antropologico per il riferimento alle tradizioni e ai costumi di una comunità, mentre l'archivio Alinari comprende una maggiore quantità di immagini che hanno anche un inestimabile valore artistico determinato non solo dall'importanza dell'autore ma anche dal fatto che gran parte delle fotografie custodite hanno il ruolo di documentazione di beni culturali⁴⁰.

Nessuno dei tre archivi si presenta organizzato come un archivio di documenti, neppure l'archivio Marra che comunque fa parte di un'istituzione pubblica. Le indicazioni archivistiche non sono ignorate, ma è stata messa in atto una pratica che fosse adatta esclusivamente alla fotografia la quale non è organizzata o messa in atto in base a quel valore d'uso tipico dell'archiviazione dei documenti burocratici. L'archivio Alinari fa però riferimento alle leggi italiane per la tutela giuridica del proprio patrimonio culturale. Il Lambeth Archives è l'ambiente che più degli altri risente l'influenza della teoria archivistica, non tanto a livello di conservazione ma di gestione dell'archivio, poiché chi gestisce la collezione fotografica è gestita da archivisti (è prassi comune in Regno Unito).

I tre archivi sono diversi per la quantità di fotografie conservate. Il patrimonio custodito presso l'archivio Alinari è di gran lunga il più consistente (circa sei milioni di fotografie). L'archivio sangiovese non è solo quello che ha il minor numero di fotografie, ma è anche quello che raccoglie fotografie di un unico autore ed è l'unico circoscritto a un preciso arco temporale. Gli altri due archivi invece comprendono fotografie di fonte e autore diverso – famosi, non famosi, persino anonimi – e di epoche diverse. Di conseguenza, le tecniche fotografiche e la tipologia di oggetti fotografici nell'archivio londinese e in quello fiorentino è eterogenea, mentre l'Archivio Marra è il meno variegato da questo punto di vista (lastre di vetro, bromuro d'argento, pochissime pellicole, non esistono neppure i positivi originali). La differenza nel contenuto dell'archivio risiede anche nel fatto che l'archivio Marra e la collezione fotografica del Lambeth Archives sono costituiti unicamente da fotografie le quali comunque trovano un legame e un contesto nella biblioteca tematica di entrambe le istituzioni; mentre l'archivio Alinari è l'unico che contiene pezzi rari della storia della fotografia e altri oggetti relativi all'ambito fotografico come riviste,

⁴⁰ Anche nel Lambeth Archives vi sono fotografie di monumenti e altri beni culturali, così come nell'archivio Marra sono presenti fotografie di edifici, strade e altro. Tuttavia, questa valenza è più forte nell'archivio Alinari che nasce da imprese fotografiche come la missione eliografica d'oltralpe e che ha validato questo ruolo attraverso il riconoscimento ufficiale del Ministero.

cataloghi e libri fotografici. Archivio Alinari e Archivio Marra conservano anche le apparecchiature e le strumentazioni originali utilizzate dai rispettivi fotografi.

L'ambiente archivistico è diverso non solo perché fa riferimento a pratiche personalizzate, ma anche in base alla struttura dell'edificio e in base alla scelta di organizzare i locali dell'archivio. Di sicuro l'archivio Alinari risulta quello più adeguato dal punto di vista delle norme da rispettare e di tutti gli accorgimenti possibili in relazione alle buone pratiche di conservazione della fotografia. È anche l'unico archivio che prevede locali diversi per attività diverse (di cui alcuni come in origine, ad esempio la stamperia, l'asciugatoio). L'archivio Marra risulta ben conservato per quanto riguarda gli incarti, le scatole e le teche, ma l'ambiente in cui esso è inserito è assolutamente inadeguato perché privo di climatizzazione, del controllo di temperatura e umidità relativa e di altri accorgimenti simili. Mentre il Lambeth Archives arranca in questo senso perché fa i conti con una struttura dell'edificio che non è ideale e perché la fotografia non è l'unico tipo di documento ad essere conservato; questo vuol dire che non è stato ancora organizzato un ambiente solo per la conservazione delle foto che condividono la collocazione con altri documenti. I locali di conservazione non risultano a norma anche se gli archivisti tentano di creare l'ambiente migliore.

I tre archivi mostrano anche diverse funzioni e una diversa interpretazione della fotografia come bene custodito in archivio. La fotografia dell'archivio Marra è fonte dal valore storico-antropologico; la fotografia conservata nell'archivio Alinari ha invece un enorme valore estetico che si è sempre intrecciato alla sua produzione per committenza e ha trovato un veicolo di promozione nella commercializzazione delle foto; infine, la fotografia del Lambeth Archives è un patrimonio storico che sembra a tratti avere valore di record per via del fatto che il documento fotografico è custodito in un ambiente d'archiviazione istituzionale.

Anche la loro origine, la motivazione della loro costruzione è diversa: l'archivio sangiovese non è stato prodotto volontariamente come archivio dal fotografo Saverio Marra ma è diventato tale in seguito al ritrovamento delle sue lastre che attraverso la donazione al Comune di San Giovanni in Fiore sono diventate patrimonio culturale e storico; l'archivio Alinari invece ha una propria storia come archivio fotografico a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, quindi nel primo decennio di vita della fotografia. L'archivio Alinari si è

costituito sin dall'inizio come archivio fotografico (ad opera dei fondatori e produttori di documentazione fotografica) e mantiene questo ruolo da oltre 160 anni. Il Lambeth Archives invece nasce da una donazione di carattere biblioteconomico ed è poi diventato in un archivio di raccolta di documenti amministrativi e storici sul quartiere londinese, mentre la collezione fotografica è una sezione che si è costituita nel tempo. Il nucleo che sta all'origine dell'archivio sangiovese e di quello fiorentino è il lavoro di fotografi, mentre la collezione di Lambeth Archives è stata costituita a posteriori e non è riconducibile ad un unico autore/fondatore.

Altra differenza peculiare è il ruolo ancora attivo che ricoprono l'archivio Alinari e il Lambeth Archives come istituzioni che continuano ad acquisire e produrre fotografie e fondi fotografici. L'archivio Saverio Marra di per sé è un archivio chiuso in un duplice senso: perché non vi sono aggiunte dal momento che l'attività del fotografo si è conclusa e anche perché non consultabile, non accessibile all'utenza. Inoltre, l'archivio sangiovese è l'unico patrimonio fotografico presente attualmente presso il Museo Demologico che non ha messo in atto alcuna politica di acquisizione di altre fotografie.

L'archivio Alinari è indubbiamente il più organizzato, da un punto di vista gestionale è un esempio da prendere in considerazione per quelle realtà che si stanno ancora formando perché sono tenuti sotto controllo tutti gli aspetti principali di un archivio fotografico grazie anche a una solida struttura amministrativa in cui diversi uffici e sezioni si occupano delle diverse attività. La condivisibilità o meno di alcune scelte dipende dalla configurazione che si intende dare al proprio archivio, ma si può affermare che in questo caso la riuscita gestione dell'archivio deriva da una precisa organizzazione interna una chiara finalità attraverso cui valorizzare il patrimonio che si possiede.

Dell'archivio Saverio Marra è da valutare positivamente la modalità di conservazione delle fotografie e la loro organizzazione che è avvenuta in base a una rivalutazione del valore antropologico delle fotografie. Sono due i fattori che hanno contribuito a innalzare il valore dell'archivio Marra: da un lato la supervisione dell'antropologo Francesco Faeta, dall'altro l'introduzione in un contesto istituzionale. Ciò che invece è da considerarsi totalmente inadeguato è l'assenza di un ambiente d'archiviazione appropriato e l'isolamento dell'archivio

il quale non trae la giusta visibilità e non è soggetto ad alcun tipo di valorizzazione se si esclude la mostra permanente presente nel museo.

Infine, la collezione fotografica del Lambeth Archives non è precisa nel rispetto delle norme di conservazione ma lo sforzo degli archivisti in questa direzione è enorme. L'organizzazione risulta a primo impatto piuttosto confusa, tuttavia è interessante il carattere di interattività con cui sono state organizzate le fotografie, infatti le loro connessioni consentono di dar vita a percorsi di lettura dinamici su un medesimo soggetto.

I criteri di selezione, quelli che decidono l'archiviabilità delle fotografie e la vita dell'archivio, dipendono dall'istituzione a capo della gestione dell'archivio. Tali criteri sembrano più affini tra l'archivio sangiovese e quello londinese, ovvero raccogliere e conservare fotografie che fanno riferimento a un territorio circoscritto e alla comunità che gli appartiene. Mentre per quanto riguarda l'archivio Alinari, la questione è più ampia. Infatti, l'obiettivo e l'interesse dell'archivio è quello di preservare la fotografia dalle sue origini sino ad oggi, la fotografia italiana ma anche quella internazionale e quindi gli archivi nel loro complesso (negativi, stampe originali, registri, documenti, corrispondenze, apparecchiature fotografiche, pubblicità del fotografo, gadget fotografici) quindi tutto ciò che si trova nell'archivio o documenta l'attività del produttore. L'archivio Alinari ha un ulteriore criterio di selezione che consiste nella verifica della qualità del contenuto di un archivio.

CAPITOLO V

LINEE DI FORMAZIONE PROFESSIONALE DI UN ARCHIVISTA FOTOGRAFICO

In quanto bene culturale, documento, opera d'arte e perché la sua funzione è quella di organizzare e preservare la memoria ma anche testimoniare la storia e la propria storia, nel corso del tempo si è presentata l'urgenza di trovare una pratica di archiviazione adeguata per la conservazione della fotografia. La fotografia tradizionale, quella per così dire analogica, sta diventando quasi un reperto archeologico e l'archivio fotografico o la fototeca si rivelano soluzioni essenziali per conservare il patrimonio della cultura visuale¹ e renderlo accessibile. Il ruolo di subordinazione nei riguardi della documentazione scritta² e l'idea che la fotografia sia solo roba da collezionisti sono stati destituiti solo da pochi decenni. Italo Zannier scrive che nel 1900, durante il Congresso internazionale di Parigi, si era affermata già l'esigenza di costituire archivi fotografici secondo metodologie e regole condivise così da rendere più semplice lo scambio e il confronto delle fotografie in una dimensione che varcasse i confini nazionali³. A livello nazionale ancora oggi si tenta di stabilire una certa uniformità che vede come punto di partenza la metodologia di catalogazione. Aniché essere costruita appositamente, questa universalità andrebbe progettata sulla base della particolarità che caratterizza gli archivi fotografici. sulla base della costruzione di una prospettiva teorica per l'archiviazione fotografica e dei dati rilevati nel corso della ricerca empirica, quindi dei criteri ipotizzati e di quelli analizzati concretamente, nel corso di questo capitolo finale si intende proporre un possibile modello di gestione dell'archivio fotografico. Quest'ultimo non deve essere pensato come metodo che

¹ Cfr. Cartier-Bresson, A., Maffioli, M., (a cura di), *Una storia della fotografia italiana nelle collezioni Alinari 1841-1941*, Alinari IDEA, Firenze 2006, p. 11.

² Cfr Thomas, J. D., *Photographic Archives*, in "American Archivists", vol.21, n.4 (1958), p. 421

³ Si veda Zannier, I., *L'occhio della fotografia. Protagonisti, tecniche e stili della "invenzione meravigliosa"*, Carocci, Roma 2007, p. 324.

vale per qualsiasi realtà una volta per tutte, ma come metodo basato su criteri che possono essere comuni nella costruzione di un archivio fotografico e che non prescindono da una prospettiva teorica in cui il processo di archiviazione della foto è visto come processo dinamico e aperto. Questa disponibilità dell'archivio fotografico non deve però diventare un'arbitrarietà.

5.1 Archiviare la fotografia

*So many years will be spent searching, studying,
classifying, before my life is secured,
carefully arranged and labeled in a safe place
– secure against theft, fire and nuclear war –
from whence it will be possible to
take it out and assemble it at any point.
Then, being thus assured of never dying,
I may finally rest.*
CHRISTIAN BOLTANSKI

La caratteristica peculiare di ciò che si definisce archivio è la sua funzione, ovvero «conservare la memoria vivente del passato, capace di illuminare le scelte del presente, lasciando intravedere un avvenire migliore»⁴. Un archivio è il prodotto della storia e dell'attività di una comunità, una nazione, una società, un'istituzione. Conservare significa preservarne la memoria attraverso una testimonianza, ma anche ricordare il passato, renderlo presente e trasmetterlo nel presente. La conservazione non dovrebbe mai essere fine a se stessa, ma dovrebbe mirare alla pubblicità dell'oggetto d'archivio e alla sua consultazione da parte dell'utente⁵. L'archivio fotografico svolge questa funzione per la fotografia non solo allo scopo di preservarla per la sua consultazione, ma anche per la sua intrinseca caratteristica di oggetto storico e artistico. La fotografia necessiterebbe anche di una vera sistemazione in ambiente archivistico. Forme di archiviazione fotografica si rintracciano in ambiti circoscritti e per lo più afferenti a discipline pratiche o empiriche, si pensi in particolare agli schedari della polizia, agli istituti

⁴ Bertini, M. B., *Che cos'è un archivio*, Carocci Editore, Roma 2008, p. 7.

⁵ «La conservazione degli atti in archivio, invece, ha uno scopo positivo, ben determinato, tangibile, vale a dire quello di renderli utili alla generalità degli individui e agli individui stessi», Casanova, E., *Archivistica*, (2ª Edizione), Stab. Arti Grafiche Lazzeri, Siena 1928, p. 20.

ospedalieri⁶, o in ambiti di classificazione di dati scientifici. Ancora più comune è trovare fondi fotografici in ambienti come quelli biblioteconomi dove la fotografia è stata trattata secondo pratiche sviluppate appositamente per essa e derivanti dalla gestione dei libri. In biblioteca la fotografia è trattata come materiale speciale nel senso che è altra cosa dall'essere un libro⁷.

In Italia la necessità di un'archiviazione fotografica si è posta solo nel momento in cui la fotografia è diventata qualcosa che vale la pena conservare. L'archiviazione si immagina però come una pratica simile all'archiviazione di documenti scritti in cui il rigore tecnico del sistema archivistico viene prima del valore culturale che caratterizza la fotografia. Per risollevare le sorti della fotografia in archivio sarebbe importante progettare l'archiviazione fotografica in tre direzioni, ovvero sono la protezione delle fotografie, l'accesso da parte degli utenti e la valorizzazione. Le fotografie dovrebbero essere organizzate in archivio progettando già la loro possibile utilizzazione e diffusione senza però compromettere le loro connessioni e il contesto originale. Anzi, la contestualizzazione è un'operazione importante e si realizza anche attraverso la conservazione di altre tipologie di oggetti affini e strettamente correlati all'ambito fotografico come riviste, apparecchiature, strumentazioni, documenti, cataloghi, pubblicazioni e libri. La specialità e l'eterogeneità che caratterizza il contenuto dell'archivio fotografico lo rende un per nulla statico, chiuso o fine a se stesso. Chi lavora in un archivio fotografico deve progettare la collocazione e la strutturazione delle fotografie in un sistema armonico e coerente. La costruzione di un archivio presupporrebbe tre fasi operative: una fase di *progettazione*, una fase di *costruzione*, una fase di *promozione*.

La fase di progettazione è quella in cui si predispone la struttura dell'archivio, la sua finalità, il suo contenuto e i criteri che saranno utilizzati nella sua gestione. La fase di costruzione dovrebbe prevedere una serie di azioni che vanno dalla realizzazione concreta dell'archivio alla sua tutela, da questioni pratico-tecniche a questioni teorico-organizzative⁸. Innanzitutto, bisognerebbe

⁶ Cfr. Mutti, R., *Per una fenomenologia della conservazione della fotografia in Italia*, in "AFT. Rivista di Storia e Fotografia", Anno XIX, n. 37/38 (2003), p. 3.

⁷ Per un discorso più approfondito sulla conservazione della fotografia in biblioteca si veda De Franceschi Soravito, G., *La fotografia: un materiale documentario speciale in biblioteca*, in "AFT. Rivista di Storia e Fotografia", Anno XVII, n. 33 (Giugno 2001), pp. 3-12.

⁸ Cfr. Lusini, S., *Problemi di una cultura della conservazione. Gli archivi fotografici*, in "AFT. Rivista di Storia e Fotografia", Anno II, n. 3 (Giugno 1986), p. 8.

stabilire una linea manageriale. Le ragioni che risiedono alla base della costruzione di un archivio potrebbero essere legate a tre fattori:

- fattori patrimoniali: si possiede o si viene in possesso di un certo numero di fotografie che possono essere raccolte e tutelate in un archivio; è possibile decidere di costituire un archivio di libero accesso al pubblico oppure un archivio con qualche restrizione e da cui trarre vantaggi economici;
- fattori legali: alcuni documenti devono essere conservati per motivi legali e/o contrattuali e sono messi a disposizione di quanti sono interessati a consultarli;
- fattori storici: alcuni documenti hanno una valenza storica importante, per questa loro funzione di fonte essi devono essere archiviati e tutelati⁹.

La scelta di costruire un archivio sulla base di una di queste motivazioni, inevitabilmente condiziona e determina in modo conseguente la finalità dell'archivio e la sua struttura. Le fotografie che entrano a far parte dell'archivio dovrebbero essere selezionate secondo certi criteri di continuità tematica, di coerenza di contenuto, e non sulla base di uno scarto come accade nel caso dei documenti scritti. La progettazione dovrebbe riguardare ciò che deve entrare in archivio, non ciò che deve essere eliminato da esso. La fase di progettazione richiede una forte organizzazione sia a livello strutturale che amministrativo e comprende anche una serie di azioni decisionali relativamente alle varie fasi successive. Ad esempio, devono essere stilati i criteri tramite cui avverranno le procedure di conservazione e collocazione, di catalogazione e gestione informatica del catalogo, di consultazione e apertura al pubblico, di esposizioni e mostre. Un archivio fotografico dovrebbe essere dotato di tutte le più adeguate tecnologie e strumentazioni che consentono la giusta gestione e manutenzione del materiale e la facile accessibilità per chi è intenzionato a consultarlo. L'accessibilità del materiale è garantita dalla presenza di sale di studio o stanze riversate ai ricercatori interessati al materiale dell'archivio sempre sotto la guida dell'archivista. Uno degli ostacoli maggiori che deve essere tenuto in conto proprio in fase di progettazione è legato ai costi che comporta tanto il processo di costruzione quanto anche quello di mantenimento dell'archivio. L'archivio fotografico può anche essere suddiviso in più sezioni o collocato fisicamente in

⁹ Questi tre fattori sono stati estrapolati da una lezione del corso di formazione seguito presso la Fratelli Alinari a Firenze.

più posti, ma vi dovrebbe sempre essere una direzione centrale che tenga sotto controllo le varie parti. La progettazione deve prevedere le modalità attraverso cui si realizza la vita dell'archivio.

La fase di conservazione si caratterizza per diversi momenti operativi non legati solo ad aspetti tecnici. Infatti, la conservazione non è solo un'operazione di trattamento fisico dell'oggetto fotografico, ma di prosecuzione della sua storia e del suo contesto culturale. Il primo passo è quello di analizzare l'insieme di fotografie e le loro caratteristiche segnalando tutto attraverso un processo di schedatura. Che l'archivio sia costruito ex novo o al momento del suo riordino, sarebbe opportuno raccogliere tutte le informazioni possibili per ricostruire e conoscere la storia della documentazione fotografica in modo da prendere decisioni che non ne intacchino la coerenza. All'inizio è conveniente mantenere la modalità di provenienza delle foto e solo in seguito alla redazione di un inventario si può iniziare a suddividere le foto secondo l'organizzazione che si ritiene più adatta. Come Laura Gasparini ha sottolineato più volte nei suoi scritti, vi sono aspetti che si storicizzano e diventano tratti tipici di un archivio, ad esempio data di fondazione, autore, luogo di creazione, provenienza dei materiali, quantità, tipologia del contenuto, quindi rispettare l'ordinamento dell'archivio significa rispettarne la storia. Una serie di strumenti di corredo aiutano a descrivere il contenuto dell'archivio e a gestirne la sua struttura facilitando il reperimento dei contenuti. La fase di conservazione deve guardare anche a due tipi di norme, quelle della legislazione italiana, valutando caso per caso quanto sia possibile applicarla alla fotografia e all'archivio fotografico, e le norme di regolazione dell'ambiente e dei materiali di conservazione che consentono di rendere il locale adeguato eliminando i rischi di danneggiamento delle foto. Rientrano nel secondo caso accorgimenti importanti come valutare la struttura dell'edificio e non lasciare gli scaffali a contatto con tubature d'acqua o mura perimetrali; non lasciare a terra il materiale d'archivio; non far coincidere l'ultimo ripiano di uno scaffale con il pavimento; pulire i locali; tenere il materiale lontano da cibi e liquidi. Per quanto riguarda invece il contenuto degli scaffali, i documenti dovrebbero essere conservati in apposite buste e scatole che non devono essere riempite eccessivamente¹⁰.

¹⁰ Si vedano i *Suggerimenti pratici per i responsabili degli archivi*, in Bertini, M. B., *Che cos'è un archivio*, cit., p. 71.

La fase di promozione si realizza attraverso una serie di attività ed eventi mirati alla diffusione e alla conoscenza del patrimonio fotografico custodito in archivio. I metodi e le attività tramite cui valorizzare le fotografie sono molti, ad esempio mostre e pubblicazioni. Quello che prevale nella fase di promozione è un valore espositivo delle fotografie che deve essere inteso come un'apertura del patrimonio fotografico al fruitore in modo tale che, sulla scia delle performance degli artisti-archivisti di cui si è parlato nel secondo capitolo, egli possa non contemplare, ma intervenire, interpretare, far vivere la fotografia.

L'archivio fotografico non va considerato solo come una struttura fisica, un sistema tecnico fatto di pratiche asettiche. È interessante quanto scrive Nina Lager Vestberg, teorica di cultura visuale, a proposito delle informazioni scritte sul retro di una fotografia che la rendono un record, una testimonianza di un evento storico. I segni sul retro della foto elevano questa superficie solitamente bianca allo stesso status dell'immagine stampata sul fronte. Il retro della foto ha una storia e testimonia il lavoro di tutti gli individui che sono stati coinvolti nella sua produzione, conservazione e utilizzazione. Secondo Vestberg vi sono due tipi di indici nella foto: quello sul fronte è indice dell'evento senza il quale la foto non esisterebbe, quello sul retro è indice di qualcosa di intrinseco alla sua realizzazione, il sistema di produzione in cui la foto è stata generata. Capire a cosa o a chi fanno riferimento questi segni sul retro, vuol dire portare in primo piano gli individui che popolano gli archivi e le collezioni in cui le foto sono conservate. Se il fronte della foto è testimonianza del passato, il retro è la testimonianza del passato di quella specifica foto e del medium usato per realizzarla, sono tracce dell'esperienza vissuta dalla foto, sono ciò che rimane di anni di lavoro degli archivisti¹¹. Elisabeth Edward, invece, medita sulle etichette applicate sulle scatole e sugli scaffali di un archivio affermando che esse non sono solo frammenti descrittivi, ma contribuiscono a creare una rete di conoscenza nell'archivio. Allo stesso modo le scatole non sono spazi neutri, anzi da un lato la loro forma e colore corrisponde all'immagine istituzionale dell'archivio, dall'altro mediano nella relazione con l'utente. L'organizzazione dell'archivio in scatole ed etichette fa sì che l'ambiente non solo abbia un riferimento storico e reale, ma che

¹¹ Si veda a tal proposito il discorso teorico di Vestberg, nel saggio Id., *Archival Value. On photography, materiality and indexicality*, in "Photographies", vol. 1, n. 1 (2008), pp. 49 - 65.

gli oggetti abbiano un ruolo e una funzione di mediazione come risorse nel rapporto con l'utente¹².

La ricerca, la raccolta, l'individuazione e la gestione delle fotografie dovrebbe essere affidata a una figura esperta, appositamente istruita, conoscitore della storia della fotografia come tecnica e come arte, ma anche dei parametri utili alla corretta conservazione della fotografia. Questa figura è l'archivista fotografico.

5.1.1 L'archivista fotografico

*Non colui che ignora l'alfabeto,
bensì colui che ignora la fotografia,
sarà l'analfabeta del futuro.*

WALTER BENJAMIN

Secondo la teoria archivistica, la storia degli archivi e degli archivisti è sempre stata difficile da tracciare con chiarezza. Il ruolo dell'archivista è sempre esistito seppur sotto forme e nomi diversi. «Dapprima redattore e custode dei diritti e privilegi dei potenti [...] poi collaboratore nella fase delle nascenti nazionalità, quindi custode delle leggi e delle disposizioni ufficiali dello Stato»¹³. Per definizione, l'archivista è il soggetto che custodisce e gestisce i documenti. Compito dell'archivista è preservare, conservare e rendere accessibili al pubblico il materiale d'archivio, garantire la sopravvivenza fisica e simbolica dell'archivio. Nel lavoro dell'archivista l'operatività pratica è sempre connessa alla sua controparte teorica. Benché esistano numerosi manuali e scuole di specializzazione, queste non riguardano il ruolo specifico dell'archivista fotografico che, oltre a essere in continua formazione, non possiede una prassi univoca, condivisa, tradizionale che può essere tramandata o insegnata.

In particular they:

- Ensure the survival of the 'Provenance' - maintain information about the creator of the archives in order to preserve the context and ensure survival of meaningful content within the archive.

¹² Cfr. Edwards, E., *Photographs: Material Form and Dynamic Archive*, in Caraffa, C., *Photo archives and the photographic memory of art history*, Deutscher Kunstverlag, Berlino 2011, p. 52.

¹³ Bertini, M. B., *Che cos'è un archivio*, cit., p. 81.

- Keep the 'Original Order' i.e. keep the records in the arrangement which they were put by the creating body so as to retain relationships between records and thus provide evidence about how the creator carried out their activities. [...]

Archives are for life and for living. They are not about getting lost in the past but about understanding the present. Being an archivist or record keeper is a fascinating role. There are not many jobs where it can be said that what you do today will matter hundreds of years from now. An archivist or record keeper needs a passion for history, an eye for detail and a strong commitment to service. The return is to be a custodian of society's memory¹⁴.

Quello dell'archivista è un mestiere che tende a modificarsi a seconda dell'epoca e delle esigenze culturali, un sapere pratico e teorico allo stesso che va di pari passo con i cambiamenti storici e sociali che influenzano la vita degli archivi¹⁵. L'archivista deve saper conciliare le tre dimensioni temporali di passato, presente, futuro: ricordare e preservare il passato all'interno del presente, tenendo conto delle possibilità che questo offre e delle sue esigenze, tutto in vista di una sopravvivenza dei documenti per il futuro¹⁶.

In Regno Unito vigono regole ferree sul personale che lavora in un archivio. Non può accedere alla professione chi non ha una laurea in archivistica e un curriculum vitae di tutto riguardo e assolutamente specifico. Lo stesso meno rigido precetto vale in Italia dove una laurea in archivistica è fortemente richiesta oltre che corsi di formazioni in scuole specializzate. In Italia per accedere al lavoro in archivio normalmente si effettua un concorso¹⁷, mentre in Regno Unito funziona anche il metodo della ricerca della figura attraverso l'offerta di una

¹⁴ «In particolare essi [gli archivisti]: - Garantiscono la sopravvivenza della 'Provenienza' - conservano le informazioni sul creatore degli archivi al fine di preservare il contesto e assicurare la sopravvivenza di contenuto significativo all'interno dell'archivio. - Conservano l'«Ordine originale», cioè conservano i record nella disposizione in cui sono stati messi da parte del creatore in modo da mantenere le relazioni tra i record e, quindi, fornire la prova di come i produttori hanno svolto le proprie attività. [...] Gli archivi sono per la vita e per vivere. Non si tratta di perdersi nel passato, ma di capire il presente. Essere un archivist o un record keeper è un ruolo affascinante. Non ci sono molti mestieri in cui si può dire che ciò che si fa oggi avrà influenze fra un centinaio di anni. Un archivist o registrare custode deve avere passione per la storia, un occhio per i dettagli e un forte impegno. Ciò che si ha in cambio è di essere un custode della memoria della società» (Traduzione mia), Consiglio Internazionale degli Archivi , <http://www.ica.org/125/about-records-archives-and-the-profession/discover-archives-and-our-profession.html>.

¹⁵ Cfr. Zanni Rosiello, I., *Gli archivi nella società contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2009, p. 7.

¹⁶ Il Consiglio Internazionale degli Archivi ha rintracciato il simbolo dell'archivista nell'immagine di Giano bifronte che sta sempre a cavallo tra presente e passato. Bertini, M. B., *Che cos'è un archivio*, cit., p. 82.

¹⁷ Per i dettagli dell'carriera da archivista si veda *Ivi*, p. 86-87.

posizione e i classici colloqui di valutazione. Tuttavia, una laurea in archivistica non è prerogativa indispensabile nella gestione di un archivio fotografico che, come si è visto, è altra cosa dai documenti scritti sulla base dei quali è orientata la formazione dell'archivista. Una simile rigidità di curriculum non ha molto senso se poi non si conosce il bene fotografico che deve essere conservato. Un archivista fotografico deve conoscere le principali regole di archiviazione, ma sa anche che non può applicarle così come sono al documento fotografico per la cui gestione è necessaria una formazione più specifica relativa alla storia della fotografia, alla tecnica fotografica, a metodi e materiali di conservazione adatti alle caratteristiche fisiche della foto, a elementi di restauro per comprendere la necessità di un intervento, alla conoscenza degli elementi chimici delle varie emulsioni e dei vari supporti, a conoscenze del processo tradizionale di sviluppo in bagno chimico e di fissaggio e altro ancora. Anche se la sua conoscenza dovrebbe essere globale sulle caratteristiche dell'oggetto fotografico, l'archivista fotografico non va considerato come una sorta di "tuttofare" e per mansioni più specifiche deve avvalersi dell'aiuto di altre figure: conservatori, restauratori, promotori, artisti, esperti di tecnologie e così via.

Tiziana Serena riporta le parole di Asko Mäkelä, a lungo direttore del Finnish Museum of Photography di Helsinki, che ha definito chi si occupa delle raccolte fotografiche non come colui che mette in atto un principio di ordine in una parte del caos del mondo, ma come colui che al contrario ne sovverte l'ordine perché le raccolte fotografiche sono surrogato del mondo attraverso la lente fotografica che non fa altro che duplicare il caos¹⁸. L'archivista fotografico è però più un *archivist* alla maniera della teoria archivistica inglese che un *record keeping manager*, quindi ha a che fare con materiale inattivo da un punto di vista amministrativo e dal valore storico, estetico e culturale¹⁹. Visto in questo modo e considerate le questioni epistemologiche che sono emerse nel corso del primo

¹⁸ Cfr. Serena, T., *Il posto della fotografia (e dei calzini) nel villaggio della memoria iconica totale. Uno sguardo sulle raccolte fotografiche oggi*, Intervento al congresso Atti della giornata di Studio 'Archivi fotografici italiani on-line' presso il Museo della fotografia contemporanea, Cinisello Balsamo 2007, p. 1.

¹⁹ «In the United States, archivists are typically associated with collections of inactive records. However, the European tradition includes management of active records as well, which in the United States is often the responsibility of a separate records manager. In the United States, archivists may be called manuscript curators, especially if they are responsible for collecting and administering collections of historical records acquired from individuals, families, or other organizations», Voce "Archivist" in "Glossary", Society of American Archivists, <http://www2.archivists.org/glossary/terms/a/archivist>.

capitolo, , l'archivista fotografico è più simile al bibliotecario che non opera in relazione al valore d'uso dell'oggetto. L'archivista a un atteggiamento più "scientifico" che lo spinge a mantenere l'organicità dell'archivio a costo di eliminarne parti superflue. E proprio come un *archivist* dai tratti del bibliotecario, l'archivista fotografico non inventa il contesto di produzione del bene fotografico ma lo fa rivivere in modo attivo. Può farlo attraverso l'organizzazione di eventi culturali che consentano di far rivivere il materiale o farlo conoscere e attraverso la pubblicazione di edizioni relative al materiale d'archivio.

Ecco dunque i compiti primari dell'archivista fotografico:

- riconoscimento e identificazione delle fotografie;
- controllo della quantità, qualità, tipologia e coerenza tematica delle fotografie che entrano a far parte dell'archivio;
- rispetto della collocazione e della disposizione originale delle foto, quindi individuazione della loro adeguata organizzazione in archivio;
- controllo delle informazioni che corredano la foto e di quelle aggiuntive che le si attribuiscono in fase di descrizione archivistica;
- gestione della tutela, fisica e giuridica, delle fotografie.
- valorizzazione del patrimonio fotografico attraverso una strategia di visibilità delle fotografie.

L'archivista fotografico può far riferimento al "Codice internazionale di deontologia degli archivisti"²⁰ nel quale sono espresse alcune indicazioni sulla condotta più adeguata per chi lavora in archivio.

²⁰ È composto da 10 articoli: «1. Gli archivisti tutelano l'integrità degli archivi e in tal modo garantiscono che questi continuino ad essere affidabile testimonianza del passato. 2. Gli archivisti trattano, selezionano e conservano gli archivi nel loro contesto storico, giuridico e amministrativo, rispettando quindi il principio di provenienza, tutelando e rendendo evidenti le interrelazioni originarie dei documenti. 3. Gli archivisti tutelano l'autenticità dei documenti durante le operazioni di trattamento, conservazione e utilizzazione. 4. Gli archivisti devono garantire la costante accessibilità e intelligibilità dei documenti d'archivio. 5. Gli archivisti documentano le loro attività di trattamento del materiale archivistico e sono pronti a darne giustificazione. 6. Gli archivisti promuovono il massimo possibile accesso agli archivi e forniscono imparzialmente assistenza a tutti gli utenti. 7. Gli archivisti cercano il giusto equilibrio, nel quadro della legislazione in vigore, tra il diritto all'informazione e il rispetto della riservatezza. 8. Gli archivisti corrispondono alla fiducia in essi riposta perseguendo il pubblico interesse ed evitando di utilizzare la propria posizione per avvantaggiare scorrettamente sé od altri. 9. Gli archivisti perseguono un'alta qualità professionale aggiornando sistematicamente e continuamente le loro conoscenze e condividendo i risultati delle loro ricerche e della loro esperienza. 10. Gli archivisti promuovono la salvaguardia e l'uso del patrimonio archivistico del mondo intero, cooperando a tal fine con i membri della propria e di altre professioni».

5.2 Le fasi di costruzione di un archivio

*I want to throw things right out the window as they're handed to me,
but instead I say thank you and drop them into the box-of-the-month.*

*But my other outlook is that I really do want to save things
so they can be used again someday.*

ANDY WARHOL



Figura 5.1: *Archive*, Thomas Demand, 1995.

Thomas Demand è un fotografo tedesco la cui tecnica si basa sulla ricostruzione di scene, stanze e spazi che rappresentano eventi storici o importanti e che allestisce attraverso varie fonti, in particolare mezzi di comunicazione come internet e stampa. La fotografia che apre questo capitolo si intitola *Archive* ed è la ricostruzione dell'archivio personale della regista tedesca Leni Riefenstahl. Questa fotografia accomuna Demand a quegli artisti-archivisti descritti nel secondo capitolo, in particolare a coloro che mettono in scena l'archivio attraverso un suo allestimento in luoghi espositivi. La ricostruzione avviene sull'idea di poter usare la fotografia per creare un sostituto del vero. Nell'immagine si vede uno scaffale che ricopre un'intera parete, i vari ripiani dello scaffale sono pieni di scatole grigie posizionate in file. Le scatole sono pressoché identiche tra loro, nonché prive di etichette, denominazioni o sigle e quindi anonime. L'artificiosità

dell'immagine è piuttosto evidente e rimanda alla distanza fisica e temporale con l'evento che essa rappresenta. La vacuità dell'ambiente e l'inespressività anonima delle scatole evocano un ammasso indistinto che cancella i ricordi e la memoria. Immediatamente vengono in mente interpretazioni che rimandano alla cancellazione dell'identità e della memoria avvenuta ad opera del nazismo che si incarna con il carattere propagandistico dei film della regista, tuttavia ciò che importa portare all'attenzione in questo caso è semplicemente la ricostruzione dell'ambiente. Lo spazio rappresentato da Demand è vuoto, senza contenuto; l'archivio è privato di quella sua capacità peculiare che consiste nel riflettere un altro spazio e un altro tempo. Inoltre, le scatole in questa veste di incognita, in questa uniformazione inespressiva, nella trascuratezza in cui sono sparse sul pavimento, alcune anche aperte quasi fossero state saccheggiate, non solo mostrano di non rispondere a una logica di ordinamento ma non lasciano alcuna possibilità di riconoscimento perché non vi sono tratti distintivi. L'archivio perde la sua abilità di autenticare il passato se non vi è identità²¹. Perché richiamare questa opera di Demand? Perché la sua rappresentazione è, in termini di pratica e teoria, l'esatto opposto di ciò che deve essere un archivio. La struttura fisica che si dà all'archivio rispecchia una fase di progettazione che si fonda su principi teorici in cui l'archivio è inteso come apertura, condivisione, storia, identità, dinamicità, performatività dei materiali, principi dei quali si è parlato nei capitoli precedenti.

Come già detto, non esistono regole obbligatorie nell'archiviazione fotografica e ciò determina l'assenza di punti di riferimento saldi in materia. I criteri elencati e descritti di seguito sono da considerarsi come linee guida generali e utili per la pratica dell'archiviazione fotografica, anche se ogni archivio fotografico deve tener conto delle proprie particolari necessità. Nella costruzione di un archivio fotografico è opportuno decidere prima quale aspetto e quale configurazione deve avere l'archivio. Le scelte fatte in fase di progettazione devono essere coerenti per tutto il percorso di vita dell'archivio e diventeranno i tratti distintivi della sua storia e della sua metodologia di conservazione. L'archivio fotografico deve adottare una linea d'azione chiara perché nulla può essere lasciato all'improvvisazione. L'operatività di una pratica di archiviazione fotografica si sintetizza nelle seguenti fasi:

²¹ Cfr. Spieker, S., *The Big Archive. Art from Bureaucracy*, The MIT Press, Cambridge (MA) 2008, p. 193.

inventariare tutto il materiale fotografico contenuto nell'Archivio precisandone definitivamente la quantità; assicurarne la migliore conservazione, al riparo da possibili danni dipendenti dal naturale deterioramento, dagli agenti atmosferici, climatici e biologici, dall'immagazzinamento e dall'uso. Assicurati questi scopi primari, si deve rendere possibile l'“uso”, la fruibilità dell'Archivio stesso da parte di tutti coloro che ne abbiano interesse. Sarà pertanto necessario ordinare e classificare tutto il materiale secondo criteri precisi, per facilitarne la consultazione e la conoscenza ed anche per soddisfare le richieste di stampe fotografiche dai negativi in Archivio. Sarà opportuno frattanto coprire con adeguata polizza assicurativa tutto il materiale in archivio, contro incendi, furti danneggiamenti ecc.²²

Questo paragrafo presenta una descrizione delle varie fasi che dovrebbero caratterizzare la metodologia di archiviazione fotografica. La metodologia proposta si presenta come una sintesi di tutti gli aspetti studiati e analizzati fino ad ora. Per comprendere meglio i vari punti si utilizza come punto di riferimento lo Stanley Kubrick Archive²³ (che da ora in poi si leggerà nel suo acronimo SKA) conservato presso l'Archive and Special Collections Centre (ASCC) del London College of Communication. Ecco dunque le principali fasi di costruzione di un archivio fotografico:



Figura 5.2: Le fasi dell'archiviazione fotografica.

5.2.1. L'edificio e gli ambienti

La prima operazione da compiere è quella di progettare la configurazione dell'archivio che dovrà sorgere all'interno di un edificio adeguato non solo in termini di struttura ma anche di parametri di controllo. La scelta della sede è importante dal momento che può conferire un ulteriore valore al patrimonio custodito. Incide su questa scelta un eventuale costo di affitto nel caso in cui l'edificio non fosse offerto o non dipendesse da un'amministrazione pubblica.

²² Fazzi, A., *Guida all'archivio fotografico*, Maria Pacini Fazzi Editore, Pisa 2006, p. 97.

²³ Durante il periodo di permanenza all'estero vi è stata la possibilità di lavorare come volontaria presso lo Stanley Kubrick Archive per molti mesi; l'esperienza diretta sul campo ha permesso di apprendere competenze e nozioni sulla gestione della fotografia in archivio.

Impossibile prevedere la grandezza dell'edificio se si è all'inizio, ma è possibile ampliare l'archivio successivamente e in diversi modi, ad esempio anche con sedi distaccate. Le dimensioni dello spazio condizionano spesso la grandezza del contenuto di un archivio.

Una volta individuato l'edificio, bisogna studiarne l'ambiente, prepararlo e adeguarlo alle norme di sicurezza. All'ambiente si adattano gli scaffali e agli scaffali si adattano gli incarti²⁴. Armadi, scaffali e altri elementi che svolgono la funzione di contenitori delle fotografie devono essere contrassegnati per rendere semplice la collocazione, la consultazione e la ricerca. L'archivio deve essere pensato come un percorso facile da seguire e da interpretare, ecco perché le indicazioni e le etichette sono fondamentali. L'utente non entra nel *back stage* dell'archivio, ma l'organizzazione interna deve comunque essere perfetta per la sopravvivenza stessa delle fotografie oltre che per il lavoro dell'archivista. L'ordine interno rispecchia l'ordine tramite cui è gestito il patrimonio fotografico.

L'etichettatura è un'operazione da effettuare sia con le scatole che con gli armadi o scaffali. Nello SKA esiste una precisa strutturazione dei locali. Gli scaffali sono collocati in fila e affiancati sul loro lato più lungo; per poter accedere alle scatole è necessario far scorrere in ordine gli scaffali. Uno scaffale è utilizzabile da ambo i lati, tranne il primo e l'ultimo che essendo gli estremi presentano un lato chiuso. Ad ogni scaffale è associato un numero in accordo alla loro successione, mentre ai lati sinistro e destro è associata una lettera, ad esempio il secondo scaffale è il numero 2, il suo lato sinistro è etichettato come "a" mentre il lato destro come "b". Ogni scaffale è diviso in ripiani orizzontali e in colonne verticali, ai ripiani orizzontali sono associate delle lettere mentre alle colonne dei numeri. Per cui, ad esempio, lo scaffale n. 2 ha sei colonne e sei ripiani, le colonne sono numerate da 1 a 6, mentre i ripiani sono denominati da a ad f. Quindi, in uno scaffale il terzo ripiano della quarta colonna sarà 4c. La struttura dell'archivio è molto più semplice presso l'archivio Marra essendo presenti esclusivamente tre teche, mentre più complessa presso la Fratelli Alinari e il Lambeth Archives. In particolare in questi due ultimi archivi l'organizzazione risulta meno precisa e sistematica dello SKA.

²⁴ Cfr. Fazzi, A., *Guida all'archivio fotografico*, cit., p. 98.



Figura 5.3: La disposizione degli scaffali presso lo Stanley Kubrick Archive.

Generalmente l'etichetta che indica il riferimento agli oggetti contenuti in uno scaffale si applica sulla parete esterna dello scaffale, la disposizione delle etichette dovrebbe rispecchiare l'ordinamento degli oggetti nel catalogo, mentre all'interno dello scaffale devono essere applicate le sigle alfanumeriche per leggere la collocazione delle scatole. Se l'archivio ha più stanze, allora è necessario associare delle sigle di riconoscimento anche per i diversi locali di conservazione.

L'ambiente di archiviazione deve essere adeguato e controllato in tutti i suoi aspetti, dalla sicurezza (con sistemi antifurto, antincendio e uscite secondarie) alla sua esatta e stabile temperatura, della quale si parlerà dopo. Tra i parametri ambientali da tenere sotto controllo vi sono l'illuminazione e l'aria. Le fotografie non devono mai essere esposte a una luce troppo forte che può danneggiarle. Se nell'edificio sono presenti molte finestre è necessario ridurre al minimo l'entrata di luce con l'ausilio di tende o vetri opachi. L'illuminazione adeguata di un archivio fotografico è di 150 lux²⁵, addirittura 50 lux per materiali fotografici più antichi²⁶. Lo SKA ha sede al piano inferiore dell'edificio del London College of

²⁵ Per questi parametri si veda Macaluso, T., Zappalà, S., *Elementi di Conservazione e Restauro della Fotografia Storica*, in Plossi, M., Zappalà, A., (a cura di), *Libri e documenti. Le scienze per la conservazione e il restauro*, Edizioni della Laguna, Gorizia 2007, p. 580.

²⁶ «Rispettare i valori indicati tenendo conto del tempo di esposizione alla luce: (G1) fotografie storiche a colori o in b/n, non baritate 50 lux; (G2) fotografie storiche su carta baritata in b/n e stampe su carta politenata, Ilfochrome classic 75 lux; (G3) fotografie a colori moderne fotografie

Communication; non esistono aperture o finestre tranne che nell'ufficio del personale. Nel Lambeth Archives addirittura le stanze adibite alla conservazione sono nel seminterrato dell'edificio. Questa scelta agevola la riduzione della luce, ma i locali di questo tipo devono essere attentamente controllati per il rischio di umidità, correnti d'aria e perdite di acqua. L'aria invece deve essere filtrata da fumi e vapori, eventualmente climatizzata e gestita da condizionatori. La temperatura e l'umidità devono essere continuamente monitorate perché possono variare in base a vari fattori. La costanza dei valori di umidità e temperatura porta alla costante conservazione dello stato delle fotografie, sbalzi improvvisi sono fonti di danno. È importante, inoltre, eliminare la polvere, evitare l'introduzione di liquidi e cibo.

Quella degli arredi è una scelta importante. L'ideale sarebbe, come accade nell'archivio Kubrick, scegliere scaffali a comparsa posizionati in fila e mobili elettronicamente su una rotaia. I vantaggi sono due: da un lato sfruttare tutto lo spazio a disposizione nella stanza, dall'altro la loro strutturazione allo stesso tempo fa sì che le scatole non siano chiuse ermeticamente come in un armadio, né lasciate esposte alla luce e all'aria come negli scaffali aperti. Sconsigliati gli scaffali materiale plastico e quelli di legno che possono produrre microrganismi oltre che facilitare incendi ed emettere gas. Gli scaffali più adatti sono quelli metallici verniciati a fuoco. Le teche dell'archivio Marra sembrano dunque adeguate.

L'ambiente archivistico si costruisce anche con la scelta delle scatole e degli incarti che contribuiscono a creare esteticamente l'archivio e con la presenza di macchinari, apparecchiature e materiali di supporto come macchine fotografiche, ingranditori, scanner, stampanti, termostati, condizionatori, ecc.

Lo standard adottato dallo SKA nella gestione dell'archivio – costituitosi nel 2007 insieme al centro di ricerca che li gestisce – è lo *Standard for Records Repositories* elaborato dal National Archives e sostituito a Maggio 2013 con *Archive Service Accreditation standard*. Lo *Standard for Records Repositories* dà indicazioni su:

in b/n moderne su carta baritata (con negativo ancora disponibile) 150 lux. Dose totale di illuminamento annuale consigliato: Gruppo 1 (documenti molto sensibili) 12.000 lux/h; Gruppo 2 (documenti mediamente sensibili) 42.000 lux/h; Gruppo 3 (documenti sensibili) 84.000 lux/h», Campaner, A., Piccolruaz, A., (a cura di), *L'archivio fotografico. Conservazione, archiviazione, catalogazione*, Provincia autonoma di Bolzano-Alto Adige, I edizione Settembre 2002, p. 6.

- come si costituisce un archivio partendo dall'identificazione della fonte dei record da conservare fino alla nomina degli archivisti delegati alla loro conservazione;
- sulle caratteristiche del personale, gli archivisti devono essere altamente qualificati, ma sono necessarie anche figure minori con competenze d'ausilio;
- sulle modalità di acquisizione perché ogni archivio deve avere una specifica politica di acquisizione che sia dichiarata in un documento ufficiale sempre disponibile in archivio e che sia circoscritta a un dato soggetto con eventuali restrizioni geografiche; è necessario essere coerenti e non acquisire materiali diversi da quelli previsti anche perché l'ambiente di conservazione potrebbe non essere appropriato;
- sulle modalità di accesso, in ogni archivio deve essere presente una sala di studio, con orari precisi di apertura;
- sulle regole di conservazione basate sullo standard BS 5454 (che si vedrà più avanti).

5.2.2. Valutazione del patrimonio fotografico

Il materiale fotografico che arriva in archivio, tramite acquisto o altra modalità, deve essere valutato. È necessaria un'attenta operazione di controllo delle fotografie all'interno delle scatole o dei contenitori di provenienza. Questa primissima fase ha uno scopo di ricognizione ed è rivolta allo studio del patrimonio fotografico in termini di quantità e identità. Per quanto riguarda la quantità, è necessario sapere quante fotografie sono pervenute, avere un'idea della consistenza del patrimonio così da progettare la disposizione nei locali in base allo spazio disponibile. Per quanto riguarda l'identità, è importante identificare l'autore delle fotografie che può corrispondere ad un unico soggetto o a una istituzione, oppure possono essere più autori e in questo caso si potrebbe decidere di raccogliere le fotografie in base alla loro comune provenienza (ad esempio sotto il nome del collezionista o dell'istituzione che le raccoglieva).

Questa operazione vale tanto per l'archivio fotografico che si deve costruire, quanto per quello già esistente. Anzi, è importante tenere conto della finalità che è stata posta alla base dell'archivio e quindi rispettare i principi che stabiliscono

l'entrata del materiale in archivio. In altre parole, l'archivio fotografico deve essere costruito intorno a dei criteri di selezione che non devono avere a che fare, come nel caso dei documenti scritti, con lo scarto del superfluo o del desueto, ma con la scelta di una linea tematica (ad esempio un archivio fotografico di botanica, un archivio fotografico di un'istituzione scolastica, un archivio fotografico di fotografia contemporanea, e così via) o in base alla funzione dell'archivio che può essere commerciale, culturale, storica, ecc. Per cui, che si tratti di un nuovo archivio o di un'aggiunta, è necessario valutare che l'introduzione delle fotografie sia coerente col resto²⁷.

Le fotografie possono giungere in archivio in forma incompleta, quindi non è detto che siano tutte insieme e già pronte alla conservazione. Nel corso della valutazione è importante verificare l'organicità del patrimonio fotografico. Le acquisizioni possono avvenire in diverse modalità, acquisto, donazione, cessione, e così via. Per ognuna di queste modalità sarebbe buona norma compilare un documento in cui le parti coinvolte stabiliscono i termini e le condizioni dell'acquisizione, e laddove il proprietario delle fotografie ne mantiene il copyright, è necessario anche stabilire i termini di accesso, consultabilità e utilizzo. Inoltre, si potrebbe redigere una sorta di registro in cui sono descritte le fasi e le caratteristiche di ogni acquisizione, oltre che i dettagli della fonte, in modo da poter sempre tracciare l'origine del materiale²⁸.

5.2.3. Analisi delle fotografie e operazione di inventariazione

Una volta rilevata la consistenza delle fotografie, è necessario analizzare attentamente il contenuto delle scatole. Bisognerebbe iniziare con due operazioni di riconoscimento. La prima consiste nel riconoscere e identificare la diversa tipologia di oggetto fotografico e delle tecniche fotografiche. È necessario avere conoscenze specifiche in questo senso partendo dal fatto che la fotografia è un oggetto complesso fisicamente costituita da più strati che di solito sono il supporto

²⁷ L'Archive and Special Collection Centre del London College of Communication, dove ha sede lo Stanley Kubrick Archive, accoglie nuovi nuclei fotografici ma che siano attinenti alla linea formativa del college, quindi in tematiche come media, letteratura, arte e comunicazione, ma non ad esempio materiale di carattere scientifico o botanico o economico e così via.

²⁸ Cfr. *Standard for Records Repositories*, The National Archives, 2004, Section 3, 3.12.

primario, l'emulsione e lo strato isolante²⁹. Le immagini sono spesso accompagnate da cartoncini, astucci (si pensi ai dagherrotipi) o altre forme di protezione.

In generale, le fotografie si distinguono in negativi e positivi; questi a loro volta sono caratterizzati da diverse sotto tipologie. I negativi si distinguono in negativo su lastra di rame, negativo su lastra di ferro, negativo su carta, negativo su lastra di vetro e pellicola (che a sua volta è diversa a seconda degli elementi chimici da cui è costituita, nitrato di cellulosa, acetato di cellulosa, poliestere). I positivi possono essere stampe su carta, diapositive, stampe a colori, stampe in bianco e nero, ecc. Le principali tecniche fotografiche sono daguerrotipo, ferrotipo, calotipo, platinotipo, ambrotipo, aristotipo, albumina, gomma bicromata, collodio, bromuro d'argento e altre. Ognuna di esse ha particolari caratteristiche di deterioramento. Un riconoscimento di questo tipo richiede un'ottima conoscenza dei materiali e delle tecniche che storicamente si sono susseguite nell'evoluzione della pratica fotografica. Identificare il tipo di fotografia è già un primo passo verso il riconoscimento della sua specificità, è un'informazione importante per la sua conservazione. Si tratta di un'operazione delicata e complicata per chi non è preparato in materia. Il riconoscimento consiste infatti nell'individuazione del tipo di supporto e dei pigmenti che è più complicato quando questi risultano danneggiati. I supporti possono essere di metallo, carta, vetro, pellicola, categorie generali a loro volta caratterizzate da materiali specifici: tra i metalli utilizzati vi sono il rame, l'ottone, l'alluminio, il ferro trattati in modo diverso e a volte corredati da laccature; la carta si distingue in carta da lettera o da disegno trattata diversamente a seconda o meno della presenza dell'emulsione³⁰.

In questa fase è bene controllare tutte le caratteristiche fisiche delle fotografie, compresi eventuali danni, e annotare, anche tramite documentazione fotografica, le condizioni di arrivo presso l'archivio. Lo scopo è stabilire se le

²⁹ Vi è stata un'evoluzione nella storia della fotografia che ha visto il passaggio da un solo strato (l'immagine direttamente impressa sulla carta), a due strati (il supporto primario e un legante che migliorava la superficie del supporto), fino a tre strati (supporto, strato di barite che rende la superficie del supporto liscia, emulsione). Cfr. Berselli, S., Gasparini, L., *L'archivio fotografico. Manuale per la conservazione e la gestione della fotografia antica e moderna*, Zanichelli, Bologna 2000, pp. 33-35.

³⁰ Per la precisa descrizione di tali supporti si veda Celentano, F., *Conoscere e classificare le vecchie fotografie. Prima parte*, in "AFT. Rivista di Storia e Fotografia", Anno III, n. 5 (1987), pp. 4 – 8.

fotografie possono essere conservate così come si presentano o se le loro condizioni sono critiche ed è necessario allora fissare un grado di priorità per un eventuale intervento di restauro.

In archivio le fotografie arrivano in gruppo e sarebbe opportuno conoscere e rispettare le motivazioni della loro raccolta in gruppo. Questo è il secondo tipo di riconoscimento: all'apertura delle scatole è necessario anche analizzare e identificare i collegamenti, le connessioni, le relazioni tra le foto. La disposizione nelle scatole e nelle buste originali talvolta potrebbe risultare utile perché probabilmente le fotografie saranno già state divise secondo una certa logica. Oppure, qualora la disposizione originale non fosse un indizio, è necessario valutare altri aspetti come il soggetto, la tipologia, l'autore, quindi scoprire qualche elemento di comunanza o al contrario di subordinazione. È necessario rispettare e mantenere l'ordine originale con cui le foto sono arrivate nell'archivio, ma nel caso in cui le fotografie sono prive di un'organizzazione, mescolate a caso, è necessario allora progettarne la giusta disposizione.



Figura 5.4: Il contenuto originale di una scatola dello SKA.

Questa attenta analisi delle foto è necessaria per conoscere l'oggetto stesso, la sua storia, la sua derivazione, il suo produttore, e consente di raccogliere abbastanza informazioni per realizzare quel primo livello di descrizione delle

fotografie che si identifica nella redazione dell'*inventario*. L'*inventario* è quello strumento di corredo tramite cui descrivere, in un quadro globale, le condizioni, il contenuto e l'ordinamento (provvisorio) del patrimonio fotografico. Oltre che strumento descrittivo, l'*inventario* è anche un indispensabile strumento di ricerca sia per gli utenti che per chi lavora in archivio, perché consente di gestire la collocazione provvisoria delle fotografie, quindi la loro prima forma di sistemazione. Infatti, le scatole, che sono collocate in modo precario all'arrivo in archivio, solo in un secondo momento sono sistemate e archiviate permanentemente. Tramite l'*inventario* si registra l'esistenza fisica del materiale d'archivio, si annotano gli oggetti che necessitano di un restauro, quelli che possono causare danni agli altri oggetti (si pensi ad alcuni tipi di negativo, in particolare le pellicole), si segnalano le foto che ritraggono soggetti che potrebbero intraprendere azioni legali relative all'uso delle stesse. Di conseguenza, l'*inventario* contiene dati sulle fotografie d'archivio e dà informazioni su come citarle³¹ e utilizzarle.

La stesura dell'*inventario* risponde a precisi criteri che vengono stabiliti in precedenza da chi gestisce l'archivio e ne ha progettato le finalità. Non è conveniente improvvisare la scrittura dell'*inventario* sul momento, né cambiarla nel corso del tempo creando disomogeneità nell'ordinamento dell'archivio. La sua stesura può essere semplice o analitica, ma di norma al suo interno si annotano, nel modo più accurato possibile, alcune voci essenziali come:

- la quantità di fotografie che compongono l'archivio, il fondo, la collezione;
- il numero di *inventario* associato ad ogni fotografia o gruppo di fotografie;
- il genere fotografico inteso come forma espressiva o in base alla funzione e alla finalità delle foto, ad esempio, documentazione di beni culturali, documentazione di un evento e così via;
- informazioni sul produttore, quindi sull'autore della fotografia;
- informazioni sulla datazione, sia quella originale a cui risale la realizzazione della foto, sia quella della sua acquisizione in archivio;
- informazioni sul titolo, se presente, altrimenti si possono citare eventuali didascalie;
- informazioni sulle caratteristiche fisiche come la tecnica fotografica e il formato;

³¹ Cfr. Zanni Rosiello, I., *Andare in archivio*, Il Mulino, Bologna 1996, p. 206.

- informazioni su caratteristiche particolarmente significative come la relazione positivo-negativo (se sono entrambi presenti), eventuali condizioni giuridiche, valore commerciale e assicurativo.

È possibile arricchire l'inventario con una breve storia dell'archivio fotografico, dell'istituzione che lo gestisce e del modo in cui è stata pensata la sua organizzazione, ciò consente di contestualizzare la finalità della raccolta fotografica. La presenza di un indice che riassume i vari contenuti permetterebbe di leggere più facilmente l'inventario.

Uno dei metodi più comuni adoperati nella scrittura dell'inventario è quello della numerazione progressiva; se si opta per questa metodologia una volta, sarà necessario utilizzarla per sempre al fine di mantenere coerente la numerazione. La numerazione deve proseguire ordinatamente con qualsiasi arrivo successivo in archivio. Questo metodo è utilizzato dalla fondazione Fratelli Alinari da sempre, mentre è adottato dal Lambeth Archives solo da un decennio; nell'archivio Marra non esiste un sistema di questo tipo perché non vi sono nuove acquisizioni.

Il numero di inventario deve essere unico per ogni oggetto e deve sempre essere apposto sulle scatole e sulle buste prima che sia inserita la foto e a matita evitando l'uso di penne, pennarelli, post-it o qualsiasi tipo di etichetta che implichi la presenza di una colla. Si è visto nello studio dei casi empirici che il numero può essere riportato sul retro dei positivi, sempre a matita, ed eventualmente sui negativi per i quali è necessario usare una penna ad inchiostro speciale, tuttavia sarebbe più corretto riportare il numero solo sulla busta e l'incarto esterno. Il numero deve coincidere con il file digitale. L'inventario può essere cartaceo o in formato digitale o meglio ancora in entrambe le forme.

Zanni Rosiello paragona la pratica di compilazione dell'inventario a una sorta di «arte» ancora oggi prevalentemente di tipo artigianale³² che dà luogo a risultati alquanto variegati. Come già spiegato nel primo capitolo, l'inventario è da considerarsi come un primo passo verso il processo di catalogazione e non come la catalogazione stessa. L'operazione di inventariazione può essere definita piuttosto come una mera attività enumerativa e descrittiva di tutti o una parte degli elementi che costituiscono un patrimonio archivistico. La catalogazione, invece, è un processo più completo della descrizione del patrimonio fotografico in archivio, è quasi un passo finale dell'organizzazione delle foto. Al termine di questa fase, si

³² *Ivi*, p. 184.

è in grado di avere una conoscenza generale del patrimonio fotografico, quindi si conoscono gli elementi di rarità presenti ed è possibile riconoscere quali fotografie spiccano per il loro valore estetico e quali per il loro valore storico, o entrambe le cose.

5.2.4. Organizzazione e conservazione delle fotografie

Il primo passo nella creazione di un ordine è quello di assegnare alle scatole uno spazio nei locali di conservazione. L'operazione di *collocazione*, che può avvenire contemporaneamente o in seguito alla stesura dell'inventario, consiste nell'attribuzione di una postazione provvisoria alle fotografie. La collocazione può cambiare fino a quando non si ha un quadro chiaro e completo del materiale fotografico arrivato in archivio, solo allora, e con la fase di catalogazione, le posizioni assegnate in archivio si considerano definitive. In questa prima collocazione gli oggetti riportano il numero di inventario che se confermato si consoliderà nella sigla di catalogazione.

L'ordinamento è l'operazione tramite cui si dà al patrimonio fotografico un'organizzazione e si realizza sulla base di criteri stabiliti dagli archivisti (ad esempio cronologia, per soggetto, per luogo, per autore). Qualora l'archivio fotografico esistesse già ma necessitasse di un intervento di recupero sia in termini di gestione che di conservazione, allora si parla di riordinamento che si realizza sempre in conformità alle esigenze e alle caratteristiche dell'archivio rispettandone la struttura.

I criteri di organizzazione delle fotografie in archivio, quindi la suddivisione degli oggetti all'interno degli scaffali nei locali di conservazione, possono essere vari. Ad esempio la distinzione tra diversi generi fotografici, l'organizzazione in base a una categoria o un soggetto, la suddivisione in base all'autore, l'organizzazione cronologica o geografica, o altro. Libri, pubblicazioni, riviste dovrebbero esser separate dal resto e organizzate separatamente. Gli album devono essere organizzati separatamente dal resto delle foto, se necessario potrebbero essere interfogliati con fogli di carta al cotone. Talvolta le fotografie arrivano corredate da documenti scritti, ma essendo oggetti diversi, essi vanno conservati separatamente. L'importante è indicare l'appartenenza allo stesso fondo o collezione prima nell'inventario e poi nel catalogo. I fondi, le collezioni,

le raccolte interne all'archivio fotografico sono a loro volta organizzabili in base ad un medesimo criterio di organizzazione o a criteri diversi a seconda delle caratteristiche della collezione. Alcune fotografie non possono essere separate, è il caso di una serie, di un gruppo di fotografie raccolte sotto il nome di un unico autore o istituzione, di un gruppo di fotografie raccolte da una sola persona o da un'istituzione, di collezioni di fotografie riunite sotto un tema, una categoria o un genere.

La suddivisione delle fotografie dipende innanzitutto dalla presenza di un'organizzazione all'origine; se questa è presente deve essere rispettata, altrimenti si dovrebbe progettare una suddivisione consona al materiale fotografico. Si è visto che per i tre casi empirici del precedente capitolo la disposizione e l'organizzazione è stata spesso personalizzata, in particolare nel caso di Alinari e del Lambeth Archives che in cui convivono metodi di organizzazione distinti. Nel caso dello Stanley Kubrick Archive alcuni gruppi di fotografie mostrano un'originaria sequenza organizzativa o una divisione in gruppi già stabilita. Gli archivisti hanno rispettato questa modalità di raccolta delle fotografie anche è stato necessario pensare una configurazione concreta da dare all'intero archivio. Si è ritenuto opportuno organizzare tutto secondo la cronologia dei film (*by feature film*) del regista Kubrick. Tale suddivisione si riflette anche nella strutturazione degli scaffali, l'ambiente è infatti organizzato in modo da rispecchiare la divisione del catalogo. Inoltre, anziché creare una sezione distaccata per le fotografie, queste sono conservate accanto ad altri oggetti e documenti che fanno riferimento allo stesso film³³.

L'operazione di conservazione – intesa qui come fase pratico-tecnica, ma è conservazione tutto il processo di tutela e archiviazione della fotografia – può essere definita come «l'inserimento fisico definitivo di ogni singolo oggetto (negativo, positivo, diapositiva, digitale) nei contenitori nei quali viene ordinato e messo in sicurezza»³⁴. Quando si ha a che fare con grandi gruppi di fotografie, il processo di conservazione non può procedere contemporaneamente né terminare in pochi giorni. Di solito si procede secondo un certo schema che può dipendere

³³ Lo SKA contiene diverse tipologie di oggetti d'archivio: libri, copioni, quaderni, giornali, locandine, costumi, oggetti di scena e altro ancora. Sono oggetti che Kubrick stesso ha raccolto durante la lavorazione dei propri film. Le fotografie costituiscono circa il 35% degli oggetti presenti e si dividono tra stampe a colori, stampe in bianco e nero, diapositive, trasparenze a colori, ecc.

³⁴ Fazzi, A., *Guida all'archivio fotografico*, cit., p.26.

da fattori diversi, ad esempio la priorità di alcuni oggetti rispetto ad altri, oppure in rispetto dell'ordine sequenziale. La fase di conservazione consta di tre momenti principali: l'inserimento delle fotografie in scatole e in incarti adeguati, l'applicazione del numero di inventario su di essi e la loro sistemazione sugli scaffali o negli armadi.

I fattori che maggiormente causano danni alle fotografie sono ambientali e biologici. Tra quelli ambientali vi sono: la luce, l'inquinamento atmosferico, l'umidità, la temperatura non idonea, ma anche arredi il cui materiale è dannoso, detergenti per la pulizia dei locali, contenitori originali, eventi ambientali improvvisi (incendi, terremoti, alluvioni, ecc.) e altro ancora. Tra i fattori biologici vi sono quelli provocati da microorganismi, insetti, roditori, funghi, tutti casi che richiedono delle disinfezioni e delle analisi dell'ambiente. I degni di a volte sono determinati anche dagli stessi materiali fotografici che col tempo tendono a rovinarsi a causa dell'instabilità dei leganti o dei supporti.

È importante un'estrema accuratezza nella scelta dei materiali di conservazione³⁵ che devono essere adeguati non solo alle norme di conservazione ma anche agli oggetti che vanno a proteggere. In generale i requisiti per degli adeguati materiali di conservazione sono carte e cartoni con ph neutro e *acid free*, quindi assenza di perossidi, lignina, zolfo e sostanze abrasive; la plastica è indicata solo per i contenitori di CD e DVD. La carta e materiali come poliestere (molto usato negli archivi londinesi visitati è il Melinex che è considerato in generale un ottimo materiale di conservazione), polipropilene e polietilene (che sono inerti e stabili nel tempo) sono i materiali più adeguati per gli incarti non solo per le loro qualità chimiche ma anche per la loro trasparenza che rende più semplice e agevole la consultazione.

I contenitori e le buste possono avere forme e dimensioni diverse. Le buste di carta si distinguono a seconda del numero di aperture, cioè su un lato (busta a cartellina), su due, su tre (buste con ribalta) o su tutti i lati. L'utilità della carta è data dalla traspirazione, ma essa impedisce la visione dell'oggetto che contiene.

³⁵ In Italia e all'estero esistono diverse aziende che producono e vendono materiali di archiviazione fotografica. La scelta di un'azienda rispetto a un'altra è motivata dai costi, dal tipo di materiale che si intende adoperare e anche dall'estetica delle scatole. I materiali usati presso lo SKA sono prodotti in Regno Unito da Seacol, mentre la Fondazione Fratelli Alinari si affida all'azienda italiana CTS srl. Le caratteristiche che devono avere i materiali di conservazione sono stabiliti nello standard internazionale *ISO 10214:1991- Photography - Processed photographic materials - Filing enclosures for storage*.

Ciò è invece possibile con le buste plastificate, anch'esse di diverse dimensione e con diverso numero di tasche (due, quattro o a strisce) a seconda della grandezza della fotografia. L'aspetto negativo delle buste di plastica è la creazione di condensa e l'attrazione di polvere per via dell'effetto elettrostatico. Molto usato come metodo di conservazione è anche il *passé-partout*; si tratta di una vera e propria intelaiatura che protegge la fotografia su più lati (il metodo consiste nel posizionare la foto tra due cartoncini e poi nell'incorniciare l'immagine).



Figura 5.5: La scatola originale (sinistra) e la nuova scatola di conservazione, SKA.

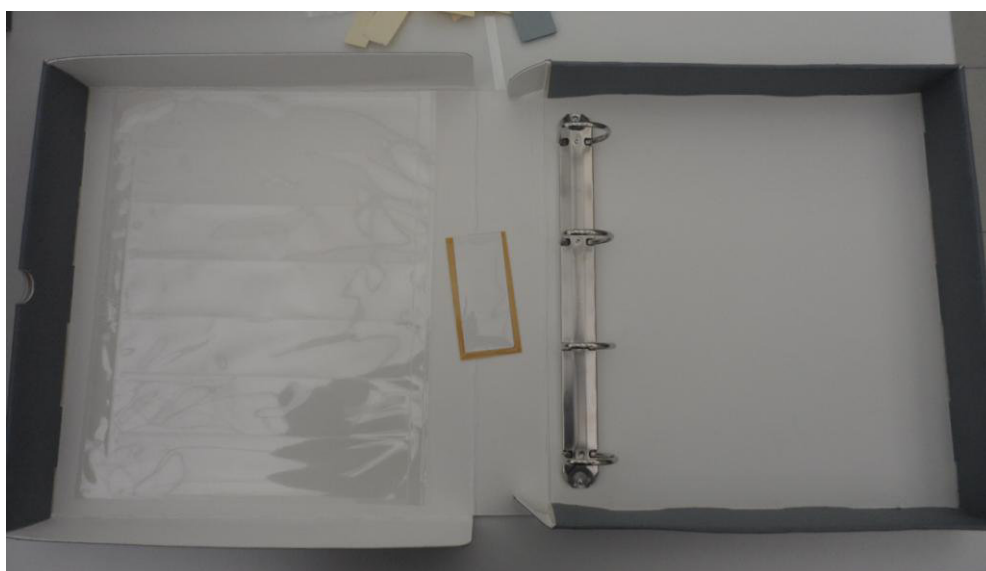
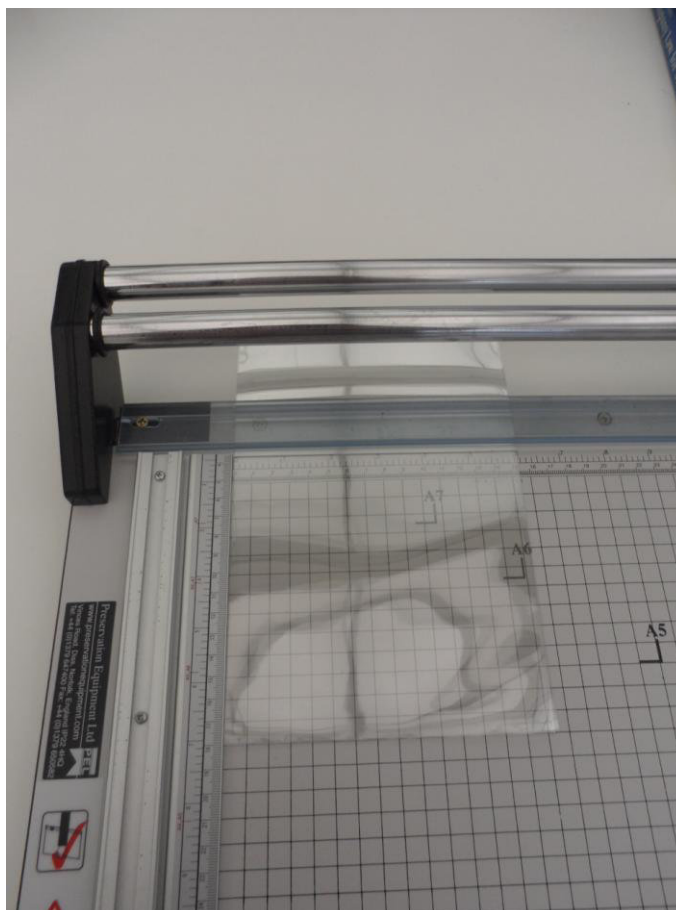


Figura 5.6: Una scatola e altri materiali di conservazione, SKA.



**Figura 5.7: Lo strumento “ghigliottina” (*guillotine*)
Utilizzato per modificare gli incarti o i separatori e altro, SKA.**

Il cartoncino che forma le scatole di conservazione può essere di diversi tipi. Quello a struttura piena è preferibile a quello a struttura ondulata che, lasciando circolare l'aria, facilita eventi come gli incendi. Le pareti delle scatole possono essere semplici o rinforzate, i lati possono essere tutti chiusi o alcuni trasparenti, cioè con un lato visibile (sono detti “a finestra”). Alcune scatole prevedono all'interno già piccoli scompartimenti, altre hanno forma di tubo ideali per i rotoli, altre ancora sono a forma di cartella, di conchiglia con coperchio attaccato o staccato (si chiudono sovrapponendosi), di raccoglitore. Alcune scatole sono adatte alla conservazione orizzontale, altre a quella verticale. La posizione verticale è la più adatta per i negativi di vetro – che dovrebbero essere posizionati sul lato maggiore per via del loro peso ed essere pochi nella scatola per impedire pressioni –, i ferrotipi, gli autochrome, quindi le fotografie dal supporto rigido e gli album. I positivi possono essere archiviati in posizione orizzontale impedendo così che il supporto tenda col tempo ad arrotondarsi. I negativi su pellicola possono essere conservati in orizzontale, ma non devono essere in contatto tra

loro. La grandezza delle scatole dovrebbe sempre essere adeguata alla grandezza delle fotografie in modo che queste non siano troppo strette causando pressione, né troppo larghe causando movimenti bruschi. Non bisogna forzare gli oggetti a entrare in una scatola, né riempirla in eccesso.

Positivi e negativi richiedono accorgimenti diversi poiché diversi sono i materiali di cui sono composti e anche i danni a cui sono soggetti. Nella conservazione dei positivi è necessario evitare scatole di legno (traspiranti, ma in quanto prodotto naturale favoriscono la proliferazione di insetti e facilitano gli incendi), scatole di metallo (perché creano condensa) e scatole o buste di uso comune e quotidiano (perché i materiali di cui sono costituite potrebbero danneggiare le foto). Le scatole migliori sono quelle in cartone. I negativi in pellicola possono essere conservati in fogli di Melinex. Per i negativi e le lastre di vetro, gli scaffali più adeguati sarebbero quelli di alluminio anodizzato e di acciaio inossidabile. Ad esempio, nel caso di un negativo è importante che questo si muova il meno possibile; gli incarti differiscono a seconda della tipologia di negativo, quella più adeguata alle lastre è una busta di carta a quattro lembi, cioè con le aperture su tutti i lati che non rende necessario toccare o spostare la lastra. Vi sono casi in cui il negativo su lastra può essere conservato nelle scatole originali, anzi spesso ciò è quasi necessario per impedire un deterioramento dell'oggetto (si veda la lastroteca Alinari).

La difficoltà dell'archiviazione fotografica deriva proprio dalla diversificata presenza di materiali ed elementi chimici. Le diverse tecniche richiedono attenzioni particolari.

TIPOLOGIA	TECNICA E DATAZIONE	ELEMENTI DI DEGRADO	CONSERVAZIONE
DAGUERROTIPPO	Lastra di rame argentata sensibilizzata con iodio e trattata con vapori di mercurio di cui presenta micro particelle. Copia unica. 1839 – 1860/1865	Alla minima rottura del vetro di protezione, il contatto con l'aria dà luogo ad alterazioni chimiche come presenza di macchie (solfurazione), modifica del colore, scomparsa dell'immagine.	Non pulire mai direttamente l'emulsione, ma solo il suo astuccio; buio totale, ambiente freddo; conservare in scatole di piccole dimensioni, disporre le lastre verticalmente; all'interno è possibile tenere fermi i dagherrotipi con delle spugne.
CALOTIPO	Supporto di carta trattato con ioduro di potassio e sensibilizzato con nitrato d'argento e acido gallico. Il positivo è la cosiddetta <i>Carta salata</i> . 1841 - 1860	Ossidazioni, cambiamento nella colorazione per i calotipi, linee e ammaccature nei calotipi che erano stati protetti con uno strato di cera. Instabilità e sbiadimento per le carte salate.	Buste a ph neutro; posizione orizzontale; temperatura e umidità non superiore a 20°C e a 60%; accompagnati da un sostegno rigido. Sia i calotipi che le carte salate devono essere esposti il meno possibile alla luce perché fotosensibili.
CIANOTIPO	Stampa ai sali di ferro, supporto cartaceo. 1842 – 1910 circa	Immagine abbastanza stabile e riconoscibile dalla tonalità blu.	Possono essere messe in atto le pratiche generali di conservazione.
STAMPA ALL'ALBUMINA	Chiaro d'uovo combinato con ioduro di potassio e cloruro di sodio. L'emulsione è stata applicata a supporti di vetro e anche di carta. 1847 – primi anni del Novecento	Arrotolamento dei supporti di carta non montati su cartoncino, screpolature, sbiadimento e modificazione cromatica tendente al giallo soprattutto nelle aree bianche.	Sono fondamentali livelli bassi di luce, umidità e aria perché sono tre agenti che contribuiscono allo sbiadimento dell'immagine; in presenza di rotoli è opportuno non forzare lo srotolamento, al limite ricoprire l'immagine con un foglio neutro soprattutto sugli estremi che normalmente costituiscono le parti più lacerate.
STAMPA AL COLLODIO	Emulsione di nitrato di cellulosa miscelato con alcool ed etere usata sia su vetro che su carta. Si distingue in collodio umido e collodio secco, a differenza del secondo, il primo tipo di collodio doveva essere usato immediatamente, prima che si	Tendenzialmente stabile, eventuali rigonfiamenti a causa dell'umidità.	Possono essere messe in atto le pratiche generali di conservazione.

	asciugasse. 1847 – 1880 circa		
AMBROTIPO	Collodio su lastra di vetro; il negativo, montato su fondo nero, risultava un positivo. Copia unica. 1850 circa – 1865 circa	Spesso era usata come protezione dell'immagine la sua verniciatura. Gli ambrotipi non verniciati e poggiati su fondo nero o laccati presentano invece abrasioni non sempre ricostruibili.	Buste a ph neutro; pulitura e cura degli astucci. Possono essere messe in atto le pratiche generali di conservazione.
FERROTIPI	Collodio su lastra di ferro già laccata di nero; anche in questo caso il fondo nero rende il negativo direttamente un positivo. Copia unica. 1853 – 1910 circa	Il degrado non deriva dall'emulsione che era immediatamente laccata, ma dal supporto che può arrugginire e presentare ammaccature.	Buste a ph neutro preferibilmente rigide per evitare distorsioni della lastra di ferro; scatole di cartone; ambiente freddo.
STAMPA AL CARBONE	Gelatina resa insolubile attraverso il trattamento con il bicromato di potassio (sale dell'acido cromatico); i pigmenti di carbone servono per la colorazione. Seconda metà dell'Ottocento - oggi	Non sempre la gelatina appare distribuita uniformemente sul supporto e ciò crea differenze tra i vari punti dell'immagine; le aperture dell'emulsione causano lo strappo e l'arrotolamento del supporto soprattutto sui bordi.	Umidità costante e non troppo secca. Per il resto valgono norme generali.
STAMPA ALLA GOMMA BICROMATA	Gelatina resa insolubile attraverso il trattamento con il bicromato (sale dell'acido cromatico) con pigmenti di gomma arabica. Supporto cartaceo. 1858 – 1930 circa	Screpolature nelle zone più scure, a volte è possibile notare evidenti segni di una stesura dell'emulsione non regolare. Normalmente stabile.	Possono essere messe in atto le pratiche generali di conservazione.
PLATINOTIPO	Stampa ai sali di platino, supporto cartaceo. 1873 – 1930 circa	Immagine molto stabile, così stabile che tende a mantenersi intatta ma a trasferirsi sulle carte protettive o sulle pagine nel caso fosse parte di album.	Non esporre i platinotipi ad alti livelli di luce; proteggerli con carte di cotone che impediscono la trasposizione dell'immagine. Per il resto valgono norme generali.
STAMPA ALLA GELATINA AL BROMURO D'ARGENTO	Gelatina con bromuro d'argento, originato dall'unione di bromuro di cadmio e nitrato d'argento, usata su vetro, carta e pellicola. Sviluppo chimico e tre strati. 1880 circa - oggi	Effetto "specchio d'argento", un riflesso bluastro generato da un'alterazione delle particelle d'argento. L'ossidazione è più forte nelle zone più ricche d'argento.	Evitare ambienti umidi che agevolano la creazione dello specchio d'argento.
ARISTOTIPI	Collodio su carta celloidina o gelatina	Distacco dell'emulsione che	Evitare ambienti umidi. Possono essere messe

	su carta al citrato, annerimento diretto attraverso l'esposizione alla luce. Tre strati. 1884 - 1930 circa	permette di vedere la barite, graffi, effetto "specchio d'argento". In particolare, quelli con il collodio subiscono l'asportazione dell'emulsione, mentre quelli con la gelatina si decompongono nel colore tendendo ad ingiallire o sbiadire.	in atto le pratiche generali di conservazione.
AUTOCHROME	Negativi in bianco e nero filtrato con la sintesi additiva dei tre colori fondamentali (rosso, verde, blu) spalmata sulla lastra. 1907 – anni 30 del Novecento	Estremamente soggetti all'umidità e all'acqua. Questi due fattori possono dar luogo all'espansione di macchie e allo sfaldamento dei vari strati che costituiscono le autocromie.	Riparare dall'umidità e da qualsiasi infiltrazione o condensa d'acqua.
LASTRE DI VETRO	Usate con emulsione all'albumina, al collodio, alla gelatina, sensibilizzazione con Sali d'argento .	Possibili screpolature, ossidazioni, muffe, distacco dell'emulsione, rotture del vetro. Le lastre al collodio mostrano spesso una stesura irregolare dell'emulsione. Le lastre alla gelatina possono mostrare nel tempo il distacco dell'emulsione e screpolature.	Incarti e scatole a ph neutro, buste di carta con stracci di cotone; posizione verticale; separatori di cartoncino che evitano il loro contatto reciproco, richiedono ambienti freddi e soprattutto la stabilità di temperatura e umidità perché estremamente sensibili a tali variazioni; la lastra rotta può essere ricostruita su un cartoncino rigido fino all'intervento del restauratore.
NEGATIVI SU PELLICOLA	Nitrato di cellulosa o celluloido (1889 – 1940 circa); Acetato di cellulosa (1935 - oggi); Poliestere (1955 – oggi).	Instabilità, infiammabilità, espulsione di vapori nocivi. Il nitrato tende ad ingiallire, inoltre, il deterioramento delle pellicole può portare alla loro deformazione, e per le sostanze che si sprigionano, la pellicola diventa appiccicosa e tende ad attaccarsi distruggendo l'immagine. L'acetato, invece, tende a restringersi ma l'immagine non si altera. Il poliestere è il negativo più stabile e resistente.	Conservazione in luoghi molto freddi, eventualmente anche in frigoriferi; rimozione delle vecchie buste e inserimento in altre di poliestere e per i nitrati buste in riserva alcalina e fogli neutri per evitare che la pellicola si attacchi alla busta; uso di scaffali metallici.
DIAPOSITIVE	Immagine positiva	Quelle al collodio di	Possono essere messe

	destinata alla visione in trasparenza o tramite proiezione. Ottenuta con procedimenti al collodio, alla gelatina o su pellicola. La datazione dipende dalla tecnica usata.	colore brunastro tendono a divenire sempre più spente. Quelle alla gelatina tendono ad ossidarsi. Quelle su pellicola presentano gli stessi difetti dei negativi descritti sopra.	in atto le pratiche generali di conservazione relativamente alle tecniche da cui sono costituite.
--	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------

Tabella 5.1: Tecniche fotografiche e metodi di conservazione.

Solo un restauratore può correggere alcuni difetti, tuttavia l'archivista fotografico qualora si trovasse davanti a casi estremamente urgenti, può attuare alcune operazioni come la pulitura dell'immagine e del supporto. Il vetro è molto delicato e più facilmente soggetto alla rottura rispetto alla pellicola; può essere pulito con un semplice pennello o con una soluzione di acqua distillata e alcool bianco. I negativi richiedono spesso un'operazione di pulitura nel caso di muffe, mascherature a pigmenti. I danni sono spesso irreversibili, in questi casi è possibile trovare un metodo per fermare il degrado attraverso il freddo, ma non è possibile riportare l'oggetto allo stato originario, non è possibile ricostruirlo. Davanti a casi in cui è richiesto l'uso di solventi, materiali chimici o altri strumenti specifici per il recupero delle lacerazioni e della cromatura³⁶, è bene lasciar fare ad esperti.

Ecco alcune regole generali e fondamentali per maneggiare le fotografie in archivio:

- nel passaggio da un locale all'altro trasportare sempre le scatole e le fotografie su carrelli (*trolley*); nel caso di fotografie di grande formato si potrebbero usare delle pedane mobili; le fotografie più fragili devono essere consultate su un supporto rigido; le fotografie non possono circolare sfuse se appartenenti ad un gruppo;
- per maneggiare le foto usare guanti di cotone o lattice evitando di sporcarle o rovinare la fragile emulsione, ma soprattutto non toccare mai direttamente il lato dell'emulsione;
- è consigliabile evitare l'uso di timbri di ogni tipo; qualora fosse necessario inserire la denominazione dell'archivio si potrebbe utilizzare un timbro a secco o con inchiostro idrorepellente, di piccole dimensioni. La soluzione

³⁶ Cfr. Macaluso, T., Zappalà, S., *Elementi di Conservazione e Restauro della Fotografia Storica*, cit., pp. 579- 580.

migliore è l'uso di etichette di carta e cotone. Il timbro o le etichette devono essere applicate in una zona marginale dell'incarto o della scatola. La matita rimane l'unico strumento innocuo e sicuro da usare perché è stabile e non sprigiona elementi nocivi;

- nel caso di cataloghi, album o libri fotografici è necessario usare dei legghi di spugna che impediscano il contatto diretto tra l'oggetto e il tavolo;
- temperatura e umidità sono da tenere sotto costante controllo; i valori ideali³⁷ sono temperatura tra 18-20°C e umidità compresa tra 30-50% con oscillazioni massime comprese tra $\pm 5\%$. Valori più bassi di umidità, quindi ambienti più secchi, rendono più fragili alcuni tipi di supporto, mentre valori maggiori, quindi ambienti più umidi, facilitano rigonfiamenti e degradi chimici. Valori più bassi di temperatura, quindi ambienti freddi, contribuiscono a fermare eventuali processi di deterioramento – negli standard ISO si propone come soluzione per la conservazione a lungo termine delle pellicole – mentre valori più alti, quindi ambienti più caldi, accelerano tali processi. Al cambiamento della temperatura corrisponde il cambiamento dell'umidità³⁸. La temperatura va adeguata anche alla presenza continua dell'archivista e alle fonti di riscaldamento nei mesi invernali;
- separare il materiale in locali diversi a seconda dei parametri di temperatura e umidità che condividono, quindi i negativi andrebbero in stanze diverse; con il tempo è pensabile una conservazione diversa e personalizzata a seconda delle specifiche caratteristiche di negativi e positivi. Se infatti i valori di temperatura e umidità descritti nel punto precedente valgono in generale, è vero però che ogni oggetto richiederebbe parametri molto più precisi;

³⁷ Questi valori sono generali, tuttavia a seconda del tipo di oggetto fotografico sarebbe necessaria una diversa temperatura. I materiali a colori, ad esempio, richiederebbero ambienti molto freddi, con temperatura tra 0°C e 2°C, ma una temperatura simile è in generale eccessivamente bassa e non adatta anche per le condizioni di lavoro, per cui si preferisce optare per temperature tra i 10°C e i 20°C.

³⁸ Temperatura e umidità sono strettamente collegate nell'archivio fotografico. La sola temperatura non basta alla buona conservazione. Una temperatura bassa non è adeguata perché fa aumentare l'umidità. L'umidità (relativa) si calcola in percentuale «e corrisponde al rapporto tra la quantità di vapore acqueo presente in un dato volume d'aria e la quantità massima di vapore acqueo che l'aria potrebbe contenere. [...] La temperatura determina la quantità di vapore acqueo che l'aria può trattenere. [...] Quindi, riscaldando un ambiente l'umidità relativa dell'aria tenderà ad abbassarsi e viceversa aumenterà raffreddandolo», Berselli, S., Gasparini, L., *L'archivio fotografico. Manuale per la conservazione e la gestione della fotografia antica e moderna*, cit., p. 111.

- fare dei controlli sulle fotografie, tra questi il più importante è il *Photographic Activity Test* (PAT) descritto nello standard ISO 18916:2007 *Imaging materials – Processed imaging materials – Photographic activity test for enclosure materials* e precedentemente nello standard ISO 14523:1999. Questo test ha lo scopo di misurare la reattività della foto in relazione ai materiali con cui è a contatto. Il test si realizza verificando eventuali alterazioni chimiche, ad esempio la decolorazione della foto; se un materiale non supera il test non può essere utilizzato nella pratica di conservazione.

Vi sono altri due importanti aspetti della fase di conservazione. È necessario mettere al riparo gli originali, le cosiddette *vintage prints*, ed effettuare quando possibile una duplicazione degli oggetti, sia analogica tramite il tradizionale processo di sviluppo, che digitale tramite scansione o macchina fotografica digitale. Il duplicato serve come copia da maneggiare al posto dell'originale che non viene danneggiato dal continuo utilizzo, inoltre il formato digitale facilita la consultazione da parte dell'utente nel catalogo interno e in quello online. La riproduzione delle fotografie deve avvenire in un ambiente specializzato che normalmente è denominato come "laboratorio fotografico"; qui avviene la riproduzione (copie, duplicati e ristampe) di fotografie sia con metodi tradizionali che con l'uso della moderna tecnologia digitale. In entrambi i casi, vi sono parametri da rispettare affinché il risultato sia di alta qualità.

Gli incarti originali costituiscono spesso a loro volta oggetti da preservare; non possono essere conservati tutti, ma è bene tenerne qualche esemplare perché possiedono informazioni e dati storici, sono delle testimonianze. Secondo Laura Gasparini andrebbero immagazzinati come "materiale allegato". Non tutti i contenitori originali possono però essere rimossi, si pensi al daguerrotipo che si rovinerebbe o alle *carte-de-visite* impossibili da staccare dal supporto cartaceo. In questi casi le custodie e gli astucci sono parte dell'oggetto fotografico. Cornici o montature che danneggiano la fotografia vanno invece rimosse.

La fase di conservazione si realizza anche con il rispetto di alcune importanti norme contenute negli standard ISO³⁹. Tra questi, lo standard ISO

³⁹ Sono qui citati solo alcuni dei numerosi standard elaborati dall'International Organization for Standardization in relazione alla conservazione della fotografia. Altri sono ISO 18918: 2000 *Imaging materials - Processed photographic plates – Storage practices*, ISO 18947:2013 *Imaging materials -- Photographic reflection prints -- Determination of abrasion resistance of photographic images*. Alcuni standard sono fruibili a pagamento.

18902-2001: *Imaging Materials-Photographic Processed Films, Plates, and Papers* descrive le caratteristiche dei materiali che fanno da custodia alle fotografie; tali materiali devono essere privi di lignina, perossidi, chimicamente stabili e non causare abrasioni alla fotografia. Importante è il ph che deve essere tra 7.0 e 9.5 per le foto in bianco e nero e tra 7.0 e 8.0 per le foto a colori. È raccomandato l'utilizzo solo di materiali che hanno superato il PAT. A queste regole generali, seguono invece aree più specifiche prima sui tipi di materiale (carta, plastica, metallo, adesivi, inchiostri), poi sui tipi di custodie (album, scatole, cassette, buste, contenitori per pellicole, cartelle, ecc.). Altro standard da poter prendere in considerazione è ANSI/NISO Z39.77-2001 *Guidelines for Information About Preservation Products* che si propone come guida nell'uso e nella comprensione dei termini legati ai materiali di conservazione partendo da sei categorie di elementi più usati nel lavoro di conservazione: carta, cartone, tessuto, plastica, adesivo e materiali di compensato. Lo standard ISO 18920:2000 *Imaging materials - Processed photographic reflection prints - Storage practices* stabilisce invece regole relative all'ambiente di conservazione, quindi temperature e umidità relativa in relazione a diverse tipologie di fotografia. Lo standard utilizzato presso lo SKA è il BS 5454:2000 *Recommendations for the storage and exhibition of archival documents* elaborato dal British Standards Institute e acquisibile solo su pagamento. Nell'archivio Kubrick sono presenti due stanze con sistema di condizionatore indipendente perché necessitano di diversa temperatura in base al contenuto. La più grande contiene oggetti di diverso tipo tra cui i positivi, mentre i negativi e le pellicole sono conservate nella stanza più piccola. La differenza tra le due stanze è il valore della temperatura.



Figura 5.8: L'incarto originale (a sinistra) e la sua conservazione in archivio, SKA.



Figura 5.9: Positivo a colori, l'incarto originale e la sua conservazione in archivio, SKA.



Figura 5.10: Conservazione di negativi su pellicola negli appositi fogli di poliestere, SKA.



Figura 5.11: Numerazione delle fotografie sulla base dell'ordine originale (il foglio sinistra), SKA.



Figura 5.12: Risultato del lavoro di conservazione di trasparenze a colori, SKA.

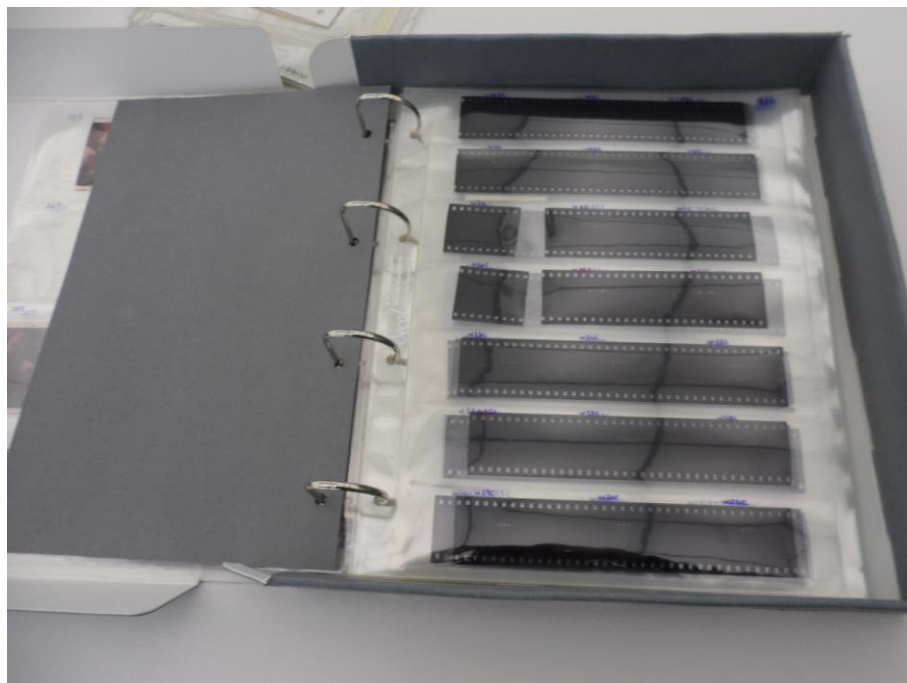


Figura 5.13: Risultato del lavoro di conservazione di negativi, SKA.



Figura 5.14: Locale di conservazione per negativi e pellicole, SKA.

5.2.5. Catalogazione

«L'attività di catalogazione non è un'operazione tecnica bensì un'operazione culturale che ha come obiettivo la classificazione e la diffusione dei materiali e informazioni, nella piena valorizzazione dei loro significati e delle loro potenzialità»⁴⁰. Il processo di catalogazione consiste nella descrizione completa delle fotografie, le quali, all'interno del sistema di archiviazione vengono corredate di tutte le informazioni che gli sono proprie e che sono state reperite tramite diverse fonti⁴¹ oltre che dall'analisi diretta della fotografia stessa. La catalogazione è una fase che si realizza in una parte quasi finale del processo di

⁴⁰ Zannier, I., Tartaglia, D., *La fotografia in archivio*, Comunicazione e Cultura Sansoni, Milano 2000, p. 93.

⁴¹ Non sempre il patrimonio fotografico è dotato di informazioni e dettagli sufficienti che consentono di riconoscere e identificare le diverse fotografie. In questi casi è necessario ricorrere a esperti che analizzano le foto o a fonti esterne come soggetti che sono in grado di identificare nelle immagini persone, luoghi o eventi. Si pensi al lavoro di schedatura che negli anni Ottanta è stato realizzato sulle fotografie di Saverio Marra quando Francesco Faeta diede vita a un team di ricercatori che trovasse e intervistasse i protagonisti delle immagini o persone che fossero in grado di riconoscerli.

archiviazione, ovvero quando, dopo aver analizzato le fotografie e averle disposte tramite i metodi e gli strumenti di conservazione, è il momento di inserire tutti i dati raccolti in una struttura conoscitiva coerente, sistematica e fruibile. Le precedenti fasi di valutazione, riconoscimento e organizzazione del patrimonio fotografico hanno lo scopo di identificare le fotografie, le loro relazioni e la loro relazione con l'autore, mentre la descrizione è il momento della rappresentazione di questi risultati. La descrizione delle fotografie è una sintesi, una panoramica sul patrimonio fotografico che facilita il lavoro di ricerca dell'utente oltre e soprattutto che la contestualizzazione e l'identificazione del materiale conservato.

Prima di procedere alla catalogazione, è bene, come ogni fase, progettare i criteri e le procedure: la compilazione delle schede catalografiche non deve essere personale e creativa, ma può far riferimento a delle norme interne all'archivio e ad altre più internazionali, i cosiddetti standard, che vanno considerati come validazioni delle buone pratiche usate in archivio. Se si tratta di un nuovo archivio è necessario impostare il metodo che varrà per sempre, se invece si tratta di un archivio già esistente si presuppone che questo abbia già stabilito una procedura per cui si proseguirà con questa. La catalogazione, così come l'inventario, va costantemente aggiornata.

Che tipo di informazioni è necessario inserire in una scheda di catalogo? Come suggeriscono i principali metodi di catalogazione, è necessario anzitutto un livello di descrizione minima con alcune informazioni imprescindibili, in particolare i dati relativi alla foto come oggetto (quindi produzione, autore, data, tecnica, ecc.) e i dati relativi al soggetto che essa ritrae, quindi ciò che rappresenta. In questi due tipi di dati Zannier e Tartaglia individuano la duplice funzione della catalogazione fotografica, quella di inventariazione, quindi corredare la foto di tutte le informazioni possibili in quanto oggetto culturale, e quella di informazione, perché la foto è un documento che veicola informazioni su un evento o una persona⁴². Laura Gasparini definisce «analisi concettuale» il tipo di lavoro di ricerca che il catalogatore deve compiere sulla fotografia al momento della compilazione della sua scheda:

⁴² Cfr. Zannier, I., Tartaglia, D., *La fotografia in archivio*, cit., p. 109.

cioè identificare il tema di base ed esprimerlo con la terminologia ed eventualmente la sintassi (ordine di citazione) del linguaggio di indicizzazione prescelto. L'analisi deve essere fatta tenendo presente tre livelli:

1. identificazione di quello che la fotografia rappresenta, le vicende critiche e storiche dell'oggetto raffigurato e della stessa fotografia, le vicende biografiche del fotografo, ecc.;
2. ricerca delle relazioni che intercorrono tra la fotografia e la collezione da cui proviene, l'istituzione in cui è conservata, la tipologia dell'utenza, ecc.
3. scelta degli standard descrittivi e di contenuto da utilizzare in relazione all'utenza, all'istituzione, alla politica di indicizzazione perseguita dall'istituzione, ecc.

Terminata l'analisi dei contenuti dell'immagine si procede alla scelta dei linguaggi e dei termini da utilizzare per esprimerli e formulare il soggetto⁴³.

Nell'archivio fotografico il problema è costituito proprio dallo scegliere un unico linguaggio per descrivere gli oggetti⁴⁴. Secondo Gasparini per evitare la polisemia di cui è dotato il linguaggio naturale si può adottare l'uso di un thesaurus che renda precisa e univoca l'indicizzazione dell'immagine. Un thesaurus è un dizionario controllato – cioè fatto di termini stabiliti ma che possono aumentare a seconda della necessità descrittiva – i cui vocaboli servono alla descrizione semantica dell'oggetto, in questo caso della fotografia. Uno dei thesauri più usati a livello internazionale in ambito iconografico è *Iconclass*⁴⁵. Costituito da 10 categorie tematiche – Abstract, Non-representational Art; Religion and Magic; Nature; Human Being, Man in General; Society, Civilization, Culture: Abstract Ideas and Concepts; History; Bible; Literature: Classical Mythology and Ancient History – al loro interno divise in numerose sottocategorie, *Iconclass* si propone come strumento per descrivere esaustivamente qualsiasi contenuto culturale associando a ogni categoria di soggetto un codice composto da lettere e numeri.

⁴³ Gasparini, L., *Fototeche e raccolte fotografiche*, Seminario di Formazione, Campobasso 10 Gennaio 2008, p. 11.

⁴⁴ Cfr. Benson, A. C., *The Archival Photograph and Its Meaning: Formalism for Modeling Images*, in "Journal of Archival Organization", n. 7 (2009), p. 181.

⁴⁵ Disponibile al sito <http://www.iconclass.org/>.

0 Abstract, Non-representational Art	
1 Religion and Magic	
12 non-Christian religions (including institutions, customs and antiquities)	
12E Greek religion (including Minoan and Mycenaean culture)	12E1 conceptions and ideas visualized ~ Greek religion
<i>Greek religion · Minoan culture · Mycenaean culture · classical antiquity · non-Christian religion · religion · supernatural</i>	12E2 ritual practices ~ Greek religion
See also:	12E4 ritual practices ~ stadia of human life (Greek religion)
9 Classical Mythology and Ancient History	12E5 religious functionaries ~ Greek religion
	12E6 places and objects of worship ~ Greek religion
	12E7 ritual objects and ritual means ~ Greek religion
	12E8 Greek religious communities
	12E9 other social activities ~ Greek religion
2 Nature	
3 Human Being, Man in General	
4 Society, Civilization, Culture	
5 Abstract Ideas and Concepts	
6 History	
7 Bible	
8 Literature	
9 Classical Mythology and Ancient History	

Figura 5.15: Categorie previste dal thesaurus *Iconclass*.

Altri thesauri più circoscritti all'ambito della fotografia sono stati elaborati dalla Library of Congress di Washington, quindi in un ambito biblioteconomico; si tratta del *Thesaurus for graphic materials: topical terms for subject access* e di *Descriptive Terms for Graphic Materials: Genre and Physical Characteristic Headings* relativo alle caratteristiche fisiche della fotografia.

L'uso di un thesaurus o di un soggettario dà luogo a un sistema di catalogazione rigido che non è sempre un bene nel caso della fotografia la quale è «un'opera aperta, caratterizzata da uno specifico codice comunicativo, di cui gli aspetti tecnici sono parte integrante e necessita, quindi, di uno strumento che tenga conto di questa sua specificità»⁴⁶. Per cui, anziché puntare a un'indicizzazione attraverso vocabolari controllati che porterebbe a una lettura forzata della foto, si potrebbe optare per un'indicizzazione attraverso parole-chiave e *tag*. Nel catalogo la funzione di ricerca può essere resa più semplice con una serie di filtri che agevolano la restrizione dei risultati.

La scelta del software di catalogazione si realizza solo davanti agli obiettivi, ai criteri, alla modalità di gestione e al patrimonio posseduto da un archivio fotografico. Tuttavia, è possibile delineare quali sono le caratteristiche fondamentali che un sistema di catalogazione deve assolutamente avere, quindi quali sono i dati che devono comparire in una scheda di catalogo. I campi descritti nella tabella che segue sono pensati per uso diretto di un singolo archivio

⁴⁶ Zannier, I., Tartaglia, D., *La fotografia in archivio*, cit., p. 104.

fotografico quindi al di fuori di un catalogo globale e generale come quello cui si rifà la scheda F.

CAMPO	CONTENUTO CAMPO	TIPO CAMPO	OBBLIGATORietà
IDENTITÀ ARCHIVIO			
ENTE	Nome dell'ente o dell'istituzione a cui eventualmente fa capo l'archivio fotografico (es.: Museo demologico).	Campo aperto.	
ARCHIVIO	Nome dell'archivio fotografico che conserva la fotografia o il fondo fotografico e che compila la scheda di catalogazione (es.: Archivio Fotografico Saverio Marra).	Campo aperto. Elenco di opzioni solo nel caso in cui è possibile che uno stesso catalogo sia compilato da più uffici della stessa istituzione, si pensi a un sistema universitario che può essere compilato da più dipartimenti.	sì
IDENTITÀ FOTOGRAFIA/CONTESTO			
ARCHIVIO, COLLEZIONE, FONDO FOTOGRAFICO	Denominazione della raccolta fotografica di cui una foto, una serie o un gruppo di fotografie fa parte.	Elenco di opzioni.	sì
TITOLO PROPRIO	Nome della fotografia o del gruppo di fotografie, nome che accompagna la foto o il gruppo di fotografie da sempre e che permette di identificarle. Si trova sul recto, sul verso, sul supporto, sugli incarti, in didascalia.	Campo aperto.	sì
TITOLO COMPLEMENTARE	Nome non allegato alla fotografia ma che si ricava da una ricerca su altre fonti.	Campo aperto.	Solo se non presente il titolo proprio.
AUTORE	È da intendere come colui che ha realizzato la foto, lo scatto. Se non presente è Anonimo.	Campo aperto.	sì
DATA DI ESECUZIONE	Il momento dello scatto; se ignoto è	Campo aperto.	sì

	possibile inserire un arco temporale a cui la fotografia può risalire; l'arco di tempo si rivela dalla tecnica, da caratteristiche fisiche dell'oggetto o da ciò che in essa è rappresentato.		
LUOGO DI ESECUZIONE	Posto in cui è avvenuta la realizzazione della foto, localizzazione dello scatto.	Campo aperto.	
STORIA DELL'AUTORE	Breve storia dell'autore della fotografia o delle fotografie.	Campo aperto.	
STORIA ARCHIVISTICA	Breve storia dell'archivio, della collezione, del gruppo di foto, prima dell'arrivo nell'archivio fotografico.	Campo aperto.	
TIRATURA ED EDIZIONE	Breve storia dell'eventuale percorso di promozione, distribuzione, pubblicazione, divulgazione, rielaborazione della foto o delle foto. In questo campo possono essere indicati libri o pubblicazioni in cui compare la foto e anche indicazioni di responsabilità di soggetti, diversi dall'autore, che hanno contribuito a tale percorso.	Campo aperto.	
DESCRIZIONE FISICA			
TIPOLOGIA	Negativo o positivo.	Elenco di opzioni.	sì
DIMENSIONI	Valori del formato in altezza per larghezza.	Campo aperto.	sì
TECNICA	Identificazione della tecnica fotografica o delle tecniche nel caso di raccolte di foto.	Elenco di opzioni; previste più scelte.	sì
CARATTERISTICHE CROMATICHE	Bianco e nero, colore, viraggi, colorazione a mano.	Campo aperto.	
CARATTERISTICHE TECNICHE	Particolari modalità di ripresa, ad esempio la stereoscopia.	Campo aperto.	
DATA DI STAMPA	Nel caso dei positivi o	Campo aperto.	

	di altri oggetti fotografici è possibile segnalare la data dello sviluppo e di eventuali ristampe.		
STAMPATORE	Chi ha sviluppato la foto.	Campo aperto.	
NOTE	Eventuali altri dettagli particolarmente significativi.	Campo aperto.	
IDENTIFICAZIONE OGGETTO			
LIVELLO DI DESCRIZIONE	Indicare la posizione dell'oggetto in una gerarchia stabilita dallo standard ISAD(G) che prevede le seguenti categorie fondo, sottofondo, serie, sottoserie, unità archivistica, unità documentaria.	Elenco di opzioni.	sì
CLASSIFICAZIONE	Se è un gruppo di fotografie, individuare il tipo di gruppo: serie, album, raccolta ecc.	Campo aperto.	
QUANTITÀ	Consistenza, numero di fotografie, in positivi o negativi, contenute in un album, una serie, una raccolta, ecc.	Campo aperto.	
STATO DI CONSERVAZIONE	Pessimo, scarso, buono, ottimo.	Elenco di opzioni.	sì
PRIORITÀ DI CONSERVAZIONE	Alta, media, bassa.	Elenco di opzioni.	
CONTENUTO			
DESCRIZIONE DEL SOGGETTO	Il contenuto, il soggetto di una singola fotografia, di un gruppo di fotografie, o i diversi soggetti delle fotografie in un gruppo, una serie, una collezione.	Campo aperto.	sì
ORGANIZZAZIONE	Informazioni sulla disposizione e l'organizzazione data alle fotografie, ad esempio se sono presenti tratti originari che sono stati mantenuti o cambiati. Ad esempio salti, assenza di fotografie nella serie, presenza di una numerazione originaria e altro ancora.	Campo aperto.	sì
PERIZIA	Se vi è qualcosa di	Campo aperto.	

	distrutto o rimosso.		
DIDASCALIA	Se è presente una didascalia.	Campo aperto.	
LINGUA	Se sono presenti parole in lingua straniera, indicare quale lingua.	Elenco di opzioni.	
IMMAGINE	L'immagine digitale può essere allegata alla scheda di catalogazione.	Allegato.	
NOTE	Eventuali altri dettagli particolarmente significativi.	Campo aperto.	
ACCESSIBILITÀ E CONSULTAZIONE			
NUMERO DI CATALOGO	Sigla che identifica univocamente la singola fotografia, il gruppo di fotografie, la serie, la collezione, l'archivio.	Campo aperto.	sì
COLLOCAZIONE	Posizione nell'archivio attraverso la numerazione degli scaffali e dei ripiani.	Campo aperto.	sì
ALTRA SIGLA DI RIFERIMENTO	Se prima era stato associata un'altra sigla di catalogazione e nel corso del tempo è stata cambiata.	Campo aperto.	
ACCESSO	Se ci sono particolari condizioni da rispettare per poter consultare la fotografia, eventuali restrizioni o protezioni, ad esempio per un negativo è necessario richiedere l'autorizzazione il giorno prima della consultazione.	Campo aperto.	sì
CONDIZIONI DI CONSULTABILITÀ	Se ci sono particolari condizioni da rispettare nel maneggiare una foto, ad esempio una foto danneggiata oppure stampe in trasparenza che vanno proiettate e così via.	Campo aperto.	sì
COPYRIGHT	La persona o l'ente cui spettano i diritti sull'immagine.	Campo aperto.	sì
SITUAZIONE GIURIDICA	Se la foto è legata a particolari questioni giuridiche, o è sotto il vincolo della privacy,	Campo aperto.	sì

	o qualsiasi altra situazione simile.		
RIFERIMENTI			
FILE DIGITALE	Sigla di catalogazione dell'eventuale digitalizzazione.	Campo aperto.	sì
ALTRI RIFERIMENTI	Collegamento ad altre schede del catalogo relative, ad esempio relazione positivo-negativo, ad altri oggetti dell'archivio, o collegamenti tra fotografie singole che appartengono allo stesso gruppo.	Elenco di opzioni.	
DETTAGLI DI ACQUISIZIONE			
FONTE/PROVENIENZA	Nome della persona o ente da cui la fotografia, la serie, la collezione, l'archivio è stato ricevuto.	Campo aperto.	sì
DATA ACQUISIZIONE	Data di arrivo presso l'archivio fotografico.	Campo aperto.	
LUOGO DI RINVENIMENTO	Luogo in cui sono state ritrovate le fotografie.	Campo aperto.	
MODALITÀ DI ACQUISIZIONE	Acquisto, deposito, donazione, cessione o altro.	Elenco di opzioni.	

Tabella 5.2: campi che dovrebbero caratterizzare una scheda catalogafica

È autore della fotografia chi realizza lo scatto, mentre le altre personalità che hanno contribuito a incrementare il valore della foto con la sua diffusione, divulgazione o riutilizzo in ambiti artistici non sono da considerare come autori e per questo potrebbero essere nominati nei campi adibiti alla storia dell'oggetto fotografico. L'addetto alla catalogazione non dovrebbe mai aggiungere dati secondo la propria creatività, l'errore più comune è quello di inventare un titolo, né dovrebbe scrivere informazioni di cui non si ha certezza; qualora si introducono dati poco sicuri o dedotti questi devono essere scritti in modo da far intendere l'incertezza, ad esempio tra parentesi quadre come suggerito dallo standard ISAD(G).

Per un funzionamento adeguato, il software dovrebbe avere per lo più campi aperti; elenchi e liste andrebbero inserite solo nei campi a scelta obbligata, ad esempio nel caso delle tecniche fotografiche o dello stato di conservazione. È possibile predisporre il software con l'inserimento di una versione digitale della

fotografia associata alla scheda, in questo modo è possibile avere un riconoscimento diretto della foto.

È necessario decidere delle regole per la compilazione della scheda catalografica. Le scelte vertono sia sulla modalità in cui i campi devono essere scritti prevedendo una vera e propria sintassi, quindi la presenza di maiuscole e minuscole, di informazioni incerte e dedotte, di errori riportati fedelmente e così via, sia sulla modalità in cui gli oggetti devono essere scritti, quindi ad esempio come inserire il titolo (si pensi a una serie che ha un titolo generale ma potrebbe anche comprendere un titolo per ogni singola fotografia, la scheda madre potrebbe riportare il titolo generale e i titoli singoli invece andrebbero nelle schede singole delle foto; oppure se sono presenti più titoli si inserirà quello che sembra più ufficiale e gli altri possono essere annotati; o se è in lingua straniera è riportato in lingua straniera; se vi è un sottotitolo si riporta anche questo, ecc.) oppure la data (se la data non è palese ma dedotta o intuita o ricavata da altra fonte che non è la fotografia, se la data fa riferimento ad una serie che si è sviluppata nel corso di più anni è necessario specificare l'arco temporale; se la serie non è terminata è possibile mettere l'anno di inizio e lasciare invece aperta la fine, ecc.), oppure l'autore (se è più di uno riportare tutti gli autori nell'ordine in cui appaiono, se sono studi o ditte, l'autore è solo l'esecutore quindi se la fotografia documenta un'opera d'arte o un documento l'autore dell'opera d'arte o del documento può essere inserito nella descrizione del soggetto). Per quanto riguarda la descrizione del soggetto, questa può essere compilata attraverso l'analisi attenta di ciò che è raffigurato nella fotografia e che può essere un soggetto singolo o un gruppo famoso, sconosciuto o identificabile, oppure un evento, un avvenimento, un episodio famoso, sconosciuto o identificabile, o ancora un'opera d'arte, un oggetto, un monumento, una strada, un edificio, una piazza, una veduta, un paesaggio anche in questo caso famoso, sconosciuto o identificabile.

Alcune informazioni sono fondamentali a descrivere e riconoscere l'oggetto fotografico e sono per questo obbligatorie, senza di esse la scheda catalografica non avrebbe alcun senso. Altre, in particolare informazioni relative all'edizione, alla pubblicazione, alla stampa, e così via sono importanti perché ricostruiscono la storia della fotografia e consentono di conservarne la sua contestualizzazione ma risultano non obbligatorie, che non vuol dire secondarie, soprattutto laddove risultasse difficile la ricostruzione di questa storia. Nel *Manuale di catalogazione*

di Benassati è raccomandato di specificare sempre la fonte dell'informazione, ad esempio da dove è stato ricavato il titolo, da un timbro, da un'incisione e così via. Se la fonte dell'informazione si ritiene importante può essere accennata nelle note per non appesantire la lettura dei singoli campi.

In linea teorica tutte le fotografie, per cui ogni singolo oggetto presente in archivio, dovrebbe avere una propria scheda. Tuttavia non è sempre così, a volte nel caso di gruppi di fotografie, come una serie o un album, è più semplice creare un'unica scheda generale soprattutto se le fotografie non sono diverse tra loro e non richiedono un livello di descrizione approfondito. La descrizione deve essere precisa, ma una compilazione estremamente analitica dà luogo a un'infinità di schede nel sistema e ciò può rendere più complicata la gestione e la ricerca.

Le relazioni tra fotografie (ad esempio negativo/positivo) o gruppi di fotografie (appartenenti ad esempio ad uno stesso autore), o fotografie e altri oggetti fotografici (libri, cataloghi) possono essere inserite nel catalogo tramite riferimenti e collegamenti. Per rendere il più semplice possibile la gestione del catalogo, sarebbe preferibile non creare eccessivi sottogruppi di schede, la soluzione migliore è quella di creare schede primarie e schede secondarie solo nel caso in cui queste fossero davvero necessarie. Ad esempio, se le fotografie appartengono ad una serie, viene compilata una cosiddetta "scheda madre" che raccoglie le fotografie che la compongono e a questa possono essere associate le singole schede delle foto. Dovranno essere segnalate tutte le corrispondenze nel caso di fotografie appartenenti allo stesso gruppo ma collocate in posti diversi in archivio.

Per quanto riguarda la sigla di catalogazione, è necessario redigere una vera e propria lista di codici che servono a identificare innanzitutto il fondo, la collezione o l'archivio di solito associando un acronimo che corrisponde al nome; poi servirebbero dei codici anche per i tipi di oggetti fotografici (serie, album, ecc.) ed eventualmente per i tipi di tecnica. Se nella scatola vi sono copie e duplicati questi vanno segnalati sull'incarto, Gasparini suggerisce di usare le lettere iniziali come D e C. La scelta dei codici dipende da ciò che si vuole faccia parte della sigla di catalogazione. La sigla di catalogazione potrebbe essere di formato alfanumerico e potrebbero indicare il nome della collezione, il numero della scatola, la numerazione delle fotografie al suo interno. In base all'organizzazione data alle fotografie in archivio e alla suddivisione del catalogo

potrebbero far parte della sigla anche la tipologia di oggetti fotografici, il luogo e il soggetto (come avviene presso il Lambeth Archives). È importante che la sigla sia chiara, semplice e che possa essere compresa facilmente grazie all'ausilio di un indice che raccoglie i riferimenti del codice alfanumerico.

La sigla di catalogazione dello SKA segue la strutturazione secondo cui gli archivisti hanno deciso di organizzare e dividere il materiale in archivio. Gli oggetti presenti nello SKA seguono una suddivisione di tipo gerarchico su due livelli: un primo livello cronologico relativo alla successione dei film nella carriera di Kubrick e un secondo livello semantico sulla base delle diverse fasi di realizzazione per ciascun film. In altre parole, l'archivio è diviso in base ai film, i film sono divisi nelle varie fasi di realizzazione e queste fasi a loro volta sono divise a seconda dei documenti o degli oggetti che gli appartengono. Le fasi di realizzazioni in cui rientrano delle fotografie sono a loro divise in cartelle a seconda della tipologia di fotografia, della scena o della finalità delle immagini (ad esempio *Publicity*). Eccetto il codice che identifica l'archivio, non sono utilizzate altre lettere nella sigla.

Es: SK/12/9/2/3.

SK è la sigla associata all'archivio Stanley Kubrick, è il codice che distingue questo archivio da altri archivi presenti nell'ASCC. Mentre 12, 9, 2, 3 sono i numeri di riferimento, in ordine sequenziale e cronologico, dei film, delle fasi di realizzazione e delle sottocartelle delle fasi di realizzazione. In particolare, 12 è il film, 9 è il tipo di fase relativa al film o in questo caso è un insieme di documenti visivi utilizzati durante la lavorazione del film, 2 è il tipo di oggetto fotografico, 3 è il numero della scatola in sequenza (quindi prima vi è la scatola 1 e la scatola 2) che fa riferimento a una precisa operazione che è la documentazione del set. Si ha una struttura di questo tipo:

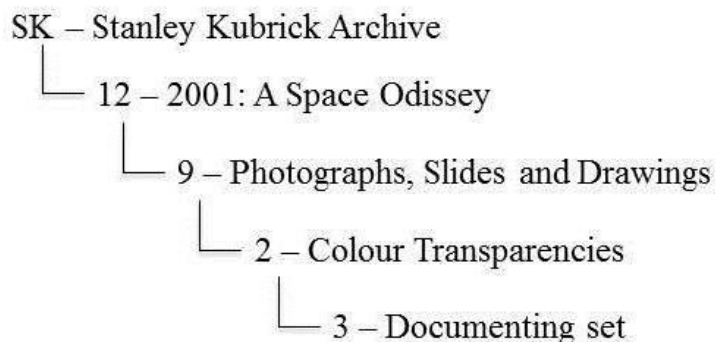


Figura 5.16: Struttura della sigla di catalogazione presso lo SKA.

Ogni archivio sceglie o progetta un determinato software di catalogazione, il quale dovrebbe funzionare su rete LAN in modo da funzionare su più computer nell'archivio e quindi essere accessibile a tutti gli archivisti fotografici e agli impiegati dell'archivio. Anche se è possibile personalizzare la scheda di catalogazione il relativo software secondo le necessità e gli interessi dell'archivio, è importante però non improvvisare e per questo è possibile consultare alcuni standard nazionali e internazionali. Tali standard sono importanti perché si tratta di regole perfezionate e ritenute valide globalmente, quindi seguirle significa di conseguenza costruire un archivio fotografico che sia ritenuto valido anche all'esterno. La scelta degli standard dipende, come sempre, dai criteri di gestione che sono stati posti alla base dell'archivio fotografico, il quale può persino pensare di formulare un proprio standard. È il caso della fondazione Fratelli Alinari che ha pensato a una scheda in cui vi è specifica attenzione alle caratteristiche della fotografia eliminando campi superflui. La scheda Alinari prevede la presenza di thesauri, non troppo rigidi, relativi sia alle caratteristiche tecniche dell'oggetto che al livello di ciò che è rappresentato nella foto, che nell'archivio Alinari è costituito gran parte da opere d'arte.

Attualmente vi è un ricco proliferare di standard da parte di più istituzioni, quindi l'uniformazione per cui gli standard sono elaborati è in realtà a rischio in opposizione a un quadro dispersivo e sfaccettato. Di seguito sono elencati solo alcuni standard, quelli più importanti in relazione all'archiviazione fotografica.

Prima ancora che in campo di archiviazione fotografica, standard sulla catalogazione di foto sono stati elaborati in ambito biblioteconomico, è il caso delle regole AACR2 e dello standard ISBD(NBM), entrambi basati sulla presenza

di materiale audiovisivo in biblioteca e considerati fondamentali nella catalogazione della fotografia in archivio. L'ACCR2, *Anglo American Cataloging Rules 2nd edition*, comprende un capitolo, *Graphic Materials (Filmstrips, Art, Photographs)*, dedicato al materiale grafico tra cui la fotografia che è collocata nel gruppo dei cosiddetti "materiali opachi". AACR2 prevede tre livelli di descrizione, da uno basilare a uno più dettagliato, il livello medio costituisce la prassi più comune. Il vantaggio dello standard ISBD(NBM)⁴⁷ sta nell'ottenere una catalogazione uniforme in relazione a materiali diversi tra loro ma conservati nello stesso ambiente. ISBD(NBM) è alquanto apprezzato anche da chi lavora negli archivi fotografici. La sigla NBM sta per *Non-Book Materials* quindi è uno standard per qualsiasi altro oggetto che all'interno di una biblioteca non sia un libro. ISBD(NBM) prevede otto aree di descrizione degli oggetti. ACCR2 e ISBD(NBM) sono molto simili, entrambi descrivono con precisione le modalità con cui compilare campi relativi a titolo, caratteristiche fisiche, realizzazione, pubblicazione, diffusione, aspetti storici e biografici, formulazioni di responsabilità e così via. I limiti di questi standard sono: il riferimento ad un ambito di conservazione che nulla ha a che vedere con l'archiviazione fotografica, la generalizzazione dei metodi di catalogazione dell'oggetto fotografia e di conseguenza la trascuratezza delle sue caratteristiche specifiche come la storia di una fotografia, le esigenze legate alla sua conservazione, la sua descrizione semantica.

Gli standard italiani sono due: *La fotografia. Manuale di catalogazione* pubblicato nel 1990 da Giuseppina Benassati per la Soprintendenza per i beni librari e documentari della Regione Emilia-Romagna e il lavoro dell'ICCD. Il manuale di catalogazione è fortemente impregnato delle regole biblioteconomiche e in qualche modo è una sintesi di standard internazionali, è un tentativo di uniformare il metodo di catalogazione delle fotografie. Esso si fonda sullo standard ISBD(NBM) e su una rielaborazione delle norme RICA (Regole Italiane di Catalogazione Autori), dello standard AACR2, delle regole *Graphic Materials*:

⁴⁷ Le ISBD - International Standard Bibliographic Description sono standard prodotti dall'International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA). Tra questi, vi è anche lo standard ISBD-ER usato per la fotografia prodotta dalle moderne macchine digitali. Altro standard di uniformazione bibliografica prodotto da IFLA è UNIMARC.

*Rules for Describing Originals Items and Historical Collection*⁴⁸ elaborate negli anni Ottanta dalla Library of Congress in USA e della *Guida per la catalogazione delle stampe*. Il manuale si fonda su due concetti importanti: la fotografia come forma espressiva specifica con una propria storia, come bene culturale che necessita e merita di liberarsi dal ruolo di supporto documentario per altre discipline e il concetto forte di autorialità (il fotografo è l'autore della foto). Il manuale di catalogazione fotografica redatto da Benassati mira alla descrizione dettagliata di alcuni campi e nozioni come l'autore (inteso come esecutore e può essere persona singola, gruppo, enti collettivi o anonimo, sono previsti diversi casi e particolari condizioni di citazione dell'autore), le nozioni di edizione e pubblicazione, indicazioni sulle fonti da consultare per la descrizione fotografica (la Benassati afferma di dover seguire un ordine gerarchico in cui sono usate per prime le fonti interne), indicazioni sulla trascrizione fedele di qualsiasi elemento che si trova sull'oggetto fotografico, anche in altre lingue o errori di stampa (che vanno però segnalati come errori). Lo standard elaborato dall'ICCD è invece la *Strutturazione dei dati della scheda fotografica (scheda F)* di cui si è parlato nel terzo capitolo.

Quelli descritti sino ad ora sono standard che in qualche modo hanno guardato più da vicino al bene culturale fotografia, tuttavia esistono altri standard descrittivi generali. Uno dei più utilizzati è *ISAD(G) – International Standard Archival Description (General)*, elaborato dal Consiglio Internazionale degli Archivi⁴⁹; è una guida generale su come strutturare le descrizioni archivistiche per tutti gli oggetti che possono essere conservati in un archivio, non vi è alcuna specificità sulla foto. Mentre uno standard più recente, del 2006, centrato sugli oggetti d'arte e le immagini è *Categories for the Description of Works of Art (CDWA)* elaborato da Art Information Task Force (AITF), un gruppo di lavoro fondato da Getty Research Institute. In questo standard si distinguono categorie di dati intrinseci, direttamente connessi all'oggetto, e altri estrinseci. È previsto un livello minimo di descrizione, quindi con alcuni campi obbligatori.

⁴⁸ Versione online al sito

<http://www.itsmarc.com/crs/mergedProjects/graphmat/graphmat/contents.htm>.

⁴⁹ Altri standard descrittivi del CIA sono *ISAAR (CPF)*: International Standard Archival Authority Record for Corporate Bodies, Persons and Families (descrizione per i soggetti produttori), *ISIAH International Standard For Institutions with Archival Holdings* (descrizione per gli istituti che conservano il patrimonio) e *ISDF: International Standard for Describing Functions* (descrizione per le funzioni dei soggetti produttori).

Altro standard che può essere consultato è *VRA Core*, elaborato dalla Visual Resources Association, che si impegna nella descrizione delle opere culturali e visuali – opere d’arte, dipinti, sculture, opere architettoniche e fotografie – e anche delle immagini che si realizzano per documentarle. Questo standard introduce un’importante distinzione tra dati che descrivono una fotografia intesa come il bene da conservare e dati che descrivono le rappresentazioni di una fotografia. Quindi, vi sono due piani diversi di descrizione: quello della foto come opera realizzata creativamente e quello delle immagini che documentano una foto in quanto surrogati visuali dell’originale⁵⁰.

Sempre da un progetto sostenuto dal Getty Research Institute, è stato ideato *Cultural Objects Name Authority (CONA)* che è un vocabolario controllato con lo scopo di descrivere le diverse tipologie di “opere culturali” tra cui anche le fotografie e migliorare quindi l’accesso universale a questo tipo di informazioni. CONA ha la struttura di un vero e proprio database organizzato secondo gerarchie e si propone come thesaurus compatibile con diversi standard internazionali, tra cui ovviamente il CDWA. CONA interagisce con altri tre thesauri elaborati da Getty e cioè *Art & Architecture Thesaurus (AAT)*, *Getty Thesaurus of Geographic Names (TGN)* e *Union List of Artist Names (ULAN)* dai quali riprende i termini per descrivere il cosiddetto “soggetto specifico” ovvero luoghi, personaggi, categorie semantiche e iconografiche. *Cataloging Cultural Objects (CCO)* è uno standard di contenuto per il patrimonio culturale, fotografie incluse.

Per finire, esiste un modello di catalogazione elaborato specificatamente sulla fotografia e corredato da software. Si tratta di *SEPIADES. Recommendations for cataloguing photographic collections* ed è stato elaborato durante il progetto europeo SEPIA conclusosi nel 2003. Il modello SEPIADES consente una discrezione a più livelli in una gerarchia così strutturata: istituzione – collezioni – gruppi di fotografie – singole fotografie, in un percorso dal livello superiore al livello inferiore, una sorta di matryoska. Il software, che può essere scaricato dal sito del CIA⁵¹, può essere personalizzato con l’aggiunta o l’eliminazione di livelli e sottolivelli. Il livello minimo di descrizione è costituito da 21 campi (*core elements*).

⁵⁰ Cfr. Benson, A. C., *The Archival Photograph and Its Meaning: Formalism for Modeling Images*, cit., p. 163.

⁵¹ A questo link <http://www.ica.org/?lid=7363>.

Fino ad ora sono stati descritti due tipi di standard quelli che danno indicazioni su come strutturare i dati nel sistema di catalogazione e il cui compito è omologare i dati inseriti nelle schede di catalogazione, e quelli che danno indicazioni su come strutturare il contenuto di tali dati omologando l'operazione di indicizzazione e di descrizione semantica del bene culturale. I primi sono definiti nella teoria angloamericana come *data structure standard*, i secondi come *data content standard*. I primi, traducibili come “standard sulla struttura dei dati” definiscono quali dati devono essere inclusi nel sistema di catalogazione, di conseguenza quali ne sono esclusi, e quindi quali possono essere condivisi con altri sistemi che supportano le stesse regole; inoltre, stabiliscono il modo in cui deve avvenire l'organizzazione, gerarchica e multilivello, delle informazioni tenendo conto delle loro relazioni all'interno del database. I secondi, traducibili come “standard sui contenuti dei dati”, sono le regole che gestiscono il modo in cui le informazioni devono presentarsi nella struttura dei dati, quindi la loro sintassi. Questi standard consentono di definire il modo in cui l'informazione deve essere rappresentata nei campi. Ad esempio, si stabilisce come va scritto il nome del fotografo nel campo autore: “nome+cognome”, “cognome+nome”, “nome,cognome” oppure “cognome, nome”.

DATA STRUCTURE STANDARD	DATA CONTENT STANDARD
AACR2 ISBD(NBM) Manuale di catalogazione scheda F CDWA VRA Core	CONA CCO

Tabella 5.3: Riepilogo dei tipi di alcuni standard applicabili all'archiviazione fotografica.

In Regno Unito gli standard sono raccolti nel *Manual of Archival Description* (MAD). I nomi delle più importanti autorità archivistiche sono The International Council on Archive e The UK NCA. Mentre i tre thesauri usati sono *The library of congress Subject headings*, *The Unesco Thesaurus* e *The Uk*

*Archival Thesaurus*⁵². Gli standard usati dallo SKA per la catalogazione sono ISAD(G) e le *Irish Guidelines for Archival Description*.

L'accesso al catalogo deve essere pubblico e può realizzarsi in archivio tramite copia cartacea e/o digitale – si vedrà più avanti, parlando di consultabilità, che l'utente può sfogliare il catalogo tramite computer – e anche online con la pubblicazione delle fotografie in versione digitale. La soluzione dei cataloghi analogici a mo' di indice, come quello del Lambeth Archives mostrato nel quarto capitolo, non risulta particolarmente adeguata perché le schede cartacee contenute nei cassette non sono in grado di contenere tutte le informazioni e i dettagli su una foto, né vi è possibilità di esplicitare al meglio tutti i possibili collegamenti tra le fotografie.

In seguito alla catalogazione si può assegnare alle scatole la loro collocazione definitiva e le si associano le etichette. La cosiddetta operazione di etichettatura consiste nell'attaccare su un lato della scatola, ad esempio il lato esterno sull'apertura, un'etichetta che contiene la sigla di catalogazione. Nello Ska oltre alla sigla di catalogazione, sull'etichetta compare il nome del contenuto della scatola, la numerazione delle fotografie all'interno ed eventualmente il numero della scatola se le fotografie di uno stesso gruppo sono divise in più scatole.

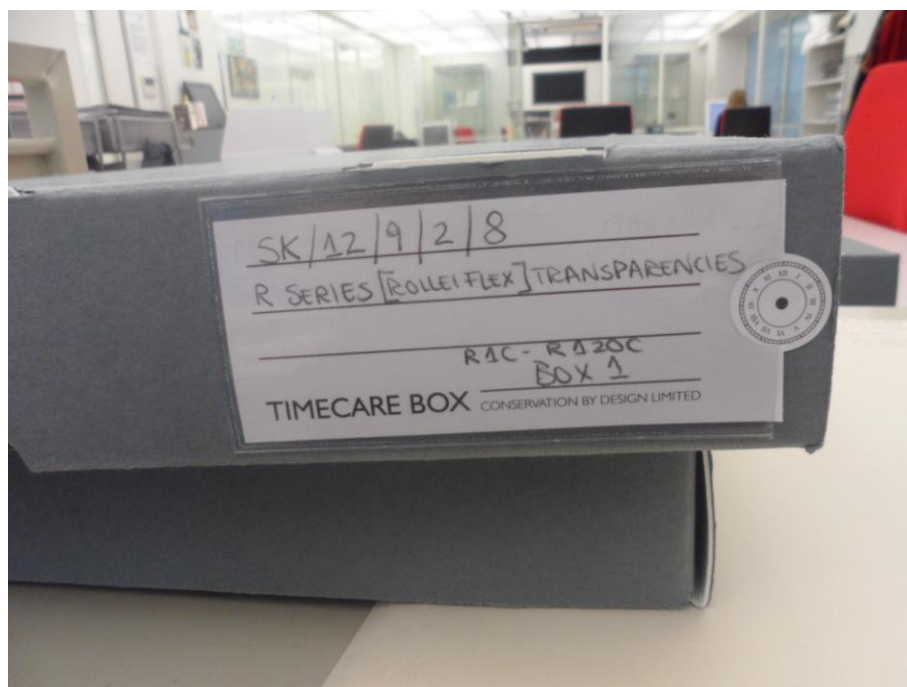


Figura 5.17: L'etichetta su una delle scatole dello Stanley Kubrick Archive.

⁵² Cfr. Williams, C., *Managing Archives. Foundations, Principles and Practice*, Chandos Publishing, Oxford 2006, p. 90.

Il software di catalogazione utilizzato presso l'ASCC, e quindi adoperato per la catalogazione delle fotografie dello Stanley Kubrick Archive, è CALM – Catalogue Library Museum (DScribe) elaborato dalla società Axiel. L'indicizzazione del soggetto avviene attraverso l'utilizzo di UKAT (UK Archival Thesaurus), un thesaurus elaborato per gli archivi del Regno Unito e disponibile online⁵³. Il software CALM è molto flessibile e può essere modificato con l'aggiunta o l'eliminazione di campi a seconda dell'obiettivo e della necessità della catalogazione. Tutti i software di catalogazione dovrebbero avere questa elasticità per consentire a chi progetta l'archivio di rispettare i criteri scelti. Nel *back office* si dovrebbe accedere al software tramite password, mentre l'interfaccia usata dagli utenti deve essere più semplice, rivolta alla lettura e alla ricerca, gli strumenti di lavoro devono essere accessibili solo agli archivisti. Il software CALM è strutturato secondo i livelli di descrizione dello standard ISAD(G), per cui è possibile trovare una gerarchia simile:

- Fondo: SKA
- Serie: Publicity
- Files: Italy
- Items: letter

Per *file* si intende una collezione di oggetti dello stesso tipo o soggetto, ma ogni oggetto può essere catalogato singolarmente, mentre la *serie* è una collezione in cui però gli oggetti non sono catalogabili separatamente, l'*item* è un oggetto singolo.

⁵³ Il thesaurus UKAT è consultabile anche online al sito <http://www.ukat.org.uk/>.

Catalog		Conservation	Loans
Repository	University Archives & Special Collections Centre		
Ref_No	SK/12/9/2/1		
Box_Number			
Alt_Ref_No	SK/12/9/3		
Title	R Series [Rolleiflex] Transparencies		
AccNo		Date	1964 - 1966
Level	File	Extent	2647 Frames
CONTEXT			
Creator_Name			
Language			
PHYSDESC			
CONTENT			
Description	<p>Two boxes of coloured transparencies taken on the set of the film. Each item is numbered from R1C to R2647C. Each sheet that Sheet number R99C: some numbers are repeated.</p> <p>Between sheet number R231C and sheet number R232C there is a gap in the numeration. It has been copied as it was. Some of the transparencies are separated from each other, while some others are still together in strips.</p> <p>There are behind the scenes shots with images of the building of the sets and the preparation of some scenes of the film. There and images with the crew and the director.</p> <p>The photographs include shots of the spaceship, the construction of the centrifuge, images of props, images of actors in space. Near the number some sheets have the name of the photographer such as Steen, Ivor Powell, Keith.</p> <p>[Probably taken with a Rolleiflex camera]</p> <p>Sheets R38C, R121C, R189C, R194C, R216C, R221C, R224C, R228C, R229C, R238C were missing from the original package. Probably each number corresponds to the order through which the pictures were taken. So RC1 could be the first photograph.</p>		
Arrangement	Organized chronologically according to the shooting stages [this is probably the original order]. The original order of the individual items is preserved in empty spaces and the same positions as the originals.		
Notes			

Figura 5.18: Alcuni campi del software di catalogazione CALM.

The screenshot displays the CALM software interface. On the left, a hierarchical tree view shows the 'Stanley Kubrick Archive' structure, including folders for 'Business, Personal Papers and Library', 'Look Magazine', 'Mr. Lincoln', 'The Seafarers', 'Fear and Desire', 'Killer's Kiss', 'The Killing', 'Paths of Glory', 'Spartacus', 'Lolita', 'Dr Strangelove: or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb', '2001: A Space Odyssey', 'Development - Novel Drafts/Scripts/Screenplays', 'Pre-Production', 'Production', 'Post-production', 'Distribution', 'Exploitation and Publicity', 'Responses and Awards', 'Indexed Papers and Letters', 'Photographs, Slides and Drawings', 'Film Strips', 'Commissioned Drawings and Paintings', 'Financial Papers', 'Documentary Prologue', 'Clockwork Orange', 'Barry Lyndon', 'The Shining', 'Full Metal Jacket', 'Eyes Wide Shut', 'Unfinished Projects', 'Documentaries', and 'Boxes and Sample Stationery [?]'. The right pane shows a detailed record for a 'Documenting set' with fields for Repository, Ref_No, Box_Number, Alt_Ref_No, Title, AccNo, Level, Date, and Extent. Below this are sections for CONTEXT, PHYSDESC, CONTENT, and LOCATION_DETAILS.

Figura 5.19: la struttura del catalogo nel software CALM dello SKA.

5.2.6. Digitalizzazione

La digitalizzazione è definita dagli archivisti fotografici come una fase costosa – tanto per i macchinari, quanto per il personale qualificato che deve saper interfacciarsi con software specifici e con nozioni informatiche – e per questo motivo è di solito posta alla fine del processo di archiviazione. È una pratica rimandata il più possibile e ad essa si ricorre solo quando risulta strettamente necessario, quindi al momento della creazione del catalogo online oppure alla richiesta di una fotografia da parte di un utente o un ricercatore.

La digitalizzazione è però utile poiché consente un'ulteriore protezione del materiale, infatti gli oggetti originali non vengono consultati direttamente, soprattutto quelli che sono a maggiore rischio di alterazione. E allo stesso tempo, il file digitale rende più semplice e veloce la consultazione e l'accesso al materiale in piena autonomia da parte dell'utente.

Ogni archivio stabilisce da sé i propri criteri di diffusione delle fotografie. Prima di passare alla digitalizzazione vera e propria, è necessario progettare e prevedere alcuni aspetti, in particolare il contenuto da digitalizzare, il budget che si ha a disposizione, la finalità dell'operazione di digitalizzazione (ad esempio: per uso interno o esterno), il target a cui essa è indirizzata (una pubblicazione? Un catalogo online?) e assicurarsi che il personale sia in grado di gestire il processo ed eventuali imprevisti.

I formati più adatti per la gestione e diffusione delle immagini sono TIFF, quindi un'immagine senza compressione, e/o in JPEG in qualità massima, molto usato soprattutto nelle amministrazioni pubbliche è il formato JPEG 2000 che è preferibile per la struttura modulare dell'immagine, perché è facilmente maneggevole, più leggero e di qualità. La risoluzione della fotografia dipende dall'impiego cui è destinata l'immagine. Quella ottimale e di alta qualità è l'archiviazione delle immagini a 300 dpi. Il dpi è la quantità di punti per pollice ed è un valore che definisce la risoluzione dell'immagine. Nell'archivio Fratelli Alinari si procede in questo modo: altissima risoluzione (4000x6000 pixel) per la conservazione e l'uso professionale o editoriale, risoluzione media per la consultazione, bassa risoluzione per l'inventario.

Esistono diversi tipi di scanner – scanner piano, scanner verticale (il vantaggio è che il dispositivo di scansione non poggia direttamente sull'oggetto

quindi non lo riscalda, ma non è in grado così di scansionare alcuni tipi di fotografie, ad esempio le pellicole che sono trasparenti), scanner a tamburo (non adeguato perché il cilindro su cui le foto devono essere applicate trascina le immagini e le comprime), scanner a ripresa mobile e altri – molti dei quali sono ormai specifici per la digitalizzazione di negativi e positivi. Il più usato è lo scanner piano. Sono normalmente corredati da software di acquisizione e calibrazione dell'immagine, mentre per eventuali ritocchi, controlli cromatici, pulitura dell'immagine o per la protezione attraverso *watermark* si può utilizzare Adobe Photoshop.

L'operazione di digitalizzazione richiede la massiccia accortezza nel maneggiare le foto e i negativi originali. Si utilizzano dei telai di plastica nei quali riporre particolari tipologie di fotografia come diapositive e negativi in pellicola, questi telai variano in forma, in dimensione e in quantità di tasche a seconda dell'oggetto da scannerizzare. Prima di procedere alla scansione è necessario pulire, attentamente, le fotografie e anche il piano dello scanner per evitare imperfezioni nel risultato digitale.

I momenti principali della digitalizzazione sono:

- l'organizzazione del lavoro, quindi la preparazione dei materiali da utilizzare per la scansione;
- l'acquisizione digitale;
- la verifica della qualità, il confronto con l'originale, campionatura della colorazione per verificare se corrisponde all'originale; le immagini in bianco e nero vanno acquisite in tonalità di grigio, mentre per le foto a colori in RGB;
- la numerazione, che deve corrispondere a quella dell'originale con in aggiunta nella sigla un codice che indichi la versione digitale;
- l'indicizzazione nel catalogo con i metadati;
- la conservazione del file digitale e il backup.

I file digitali possono essere conservati su diversi tipi di supporto come hard-disk, DVD, CD-ROM o Blu-ray Disc. La fotografia va conservata su supporti digitali insieme a tutte le informazioni che la riguardano. In una fase di questo tipo sono importanti la manutenzione dei software e degli hardware con l'aggiornamento alle versioni più recenti e il salvataggio continuo dei file. Anche

la fase di digitalizzazione si avvale della presenza di alcuni standard tra questi UNESCO della Library of Congress.

Come per le immagini analogiche, anche in questo caso è bene analizzare la condizione giuridica delle foto rispettando i diritti di proprietà intellettuale e quindi facendo attenzione all'utilizzo che si fa dell'immagine (richiedendo l'autorizzazione a chi compete). Inoltre, se digitalizzando un gruppo di fotografie che non possono essere separate (ad esempio una serie o un album) si riscontra un danneggiamento di una foto oppure si incappa in questioni burocratiche (legate al diritto d'autore o alla privacy) è necessario comunque procedere nella sequenza d'origine informando nel catalogo o nell'inventario del salto avvenuto, quindi delle scansioni mancanti.

La scansione è sconsigliata per le fotografie che si trovano in un pessimo stato di conservazione, infatti il calore emanato dal processo può arrecare ulteriori danni. Durante il funzionamento lo scanner si surriscalda e il calore fa drasticamente decrescere l'umidità relativa nelle vicinanze, ecco perché sarebbe opportuno svolgere l'operazione in una stanza spaziosa in cui l'aria sia condizionata o circoli facendo disperdere il calore. Non bisogna lasciare la fotografia troppo tempo nello scanner ed è consigliabile effettuare le digitalizzazioni poco alla volta lasciando all'apparecchiatura il tempo di raffreddarsi.

Nello Stanley Kubrick Archive il numero di catalogazione del file digitale è riportato accanto alla fotografia originale, generalmente il numero è scritto con apposito pennarello sul foglio di conservazione. Lo SKA ha redatto uno standard di conservazione digitale che poggia sulle regole del *VRA Core*. Lo standard dell'archivio è descritto nel documento "Archive and Special Collections Centre – Filenaming conventions and Metadata for Digital Materials". Al file digitale è attribuito lo stesso identico numero di catalogazione del file analogico con l'unica aggiunta di un trattino al posto degli spazi e una numerazione alla fine della sigla preceduta dal segno *underscore*. Questa aggiunta serve semplicemente a differenziare il file digitale dal codice dell'originale già presente in archivio.

Es. File analogico: SK/12/8/1/5

File digitale: SK-12-8-1-5_001

La numerazione aggiunta deve procedere in ordine cronologico di scansione non in base all'ordine delle fotografie nella loro collocazione originale. Quindi la

_001 e la _002 sono prima e seconda in base all'ordine di scansione non in base alla loro collocazione in archivio. Prima di procedere alla scansione, è necessario controllare quali file sono stati già digitalizzati con un determinato codice. Questa metodologia di denominazione dei file digitali vale per tutti gli oggetti presenti nell'archivio dell'Archive and Special Collections Centre, quindi non solo per le foto, e si possono aggiungere ulteriori codici alla sigla per far riferimento a casi particolari. Ad esempio, se l'immagine scansionata è sulla pagina di un libro, una rivista, un giornale, allora è necessario inserire nella sigla la pagina di riferimento. Es: SK-12-8-1-5_001_p8, dove il numero 8 non si riferisce alla pagina numero 8 del libro, ma allottava pagina che vi è di quel libro (potrebbero infatti mancare delle pagine). Per quanto riguarda i metadati nel processo di catalogazione del file digitale, l'ASCC ha stabilito una serie di regole. Nella tabella seguente sono descritti i campi previsti dall'ASCC e la loro corrispondenza allo standard *VRA Core*.

CAMPO	CONTENUTO	VRA	ASCC	OBBLIGATORIO
ID	Numero identificativo dell'oggetto.		Generato direttamente dal software di catalogazione CALM.	
Nome del file <i>Filename</i>	Il nome secondo le regole espresse in precedenza.		Lo stabilisce l'archivista in base al numero della foto in archivio e alla progressiva numerazione del processo di scansione.	sì
Codice di catalogazione <i>Refno (original)</i>	Codice di catalogazione dal catalogo dell'archivio.	<i>Text Ref</i>		sì
Autore <i>Creator (original)</i>	L'autore, se noto, dell'oggetto originale.	<i>Agent</i>		sì
Data dell'esecuzione <i>Date (original)</i>	Data, se nota, di esecuzione dell'oggetto originale.	<i>Date</i>		sì
Titolo <i>Title</i>	Titolo della foto.	<i>Title</i>		sì
Descrizione <i>Description</i>	Una descrizione dell'oggetto originale.	<i>Description</i>		sì
Materia	Che tipo di	<i>Material,</i>		sì

<i>Material (original)</i>	oggetto è, es. foto in bianco e nero, pellicola, negativo su lastra, ecc.	<i>Work Type</i>		
Dimensioni <i>Measurements (original)</i>	Dimensioni dell'oggetto originale.	<i>Measurements</i>		no
Soggetto <i>Subject</i>	Descrizione del soggetto della foto sulla base dell'UK Archival Thesaurus (UKAT).	<i>Subject</i>		no
Copyright <i>Rights</i>	Situazione dei diritti sulla foto.	<i>Rights</i>		sì
Data della digitalizzazione <i>Date (digital)</i>	Data della digitalizzazione dell'immagine.	<i>Date</i>		sì
Utilizzo <i>Use</i>	A quale scopo è stata digitalizzata? Come è stata usata prima?	<i>Description</i>		sì
Dimensione <i>Size (digital)</i>	Dimensione del file digitale in KB o MB.	<i>Measurements</i>		no
Modalità di digitalizzazione <i>Mode</i>	Tramite scanner o macchina fotografica digitale.		8 o 16 bit	no
Risoluzione <i>Resolution</i>	In termini di dpi.		Alta risoluzione 300 dpi, bassa risoluzione 100 dpi, ma dipende dalla dimensione dell'originale.	
Note <i>Notes</i>			Eventuali note.	

Tabella 5.4: I campi da compilare nel catalogo per il file digitale

Per avere altri parametri di riferimento si può fare riferimento allo standard ministeriale esposto nella *Normativa per l'acquisizione digitale delle immagini fotografiche* elaborata dall'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione nel 1998 nella quale sono descritti metodi e processi di calibrazione, risoluzione, compressione, memorizzazione, ecc.

Il processo di digitalizzazione è ben più che tecnico se si pensa che esso dà luogo a un altro tipo di documento, quello digitale, che non è più quello originale, perché il file che ne deriva, oltre ad avere una modalità di gestione propria, ha

anche caratteristiche diverse. Il file digitale è un file dinamico⁵⁴ che può essere modificato e manipolato con maggiore facilità e che, inoltre, è direttamente corredato di informazioni, i cosiddetti metadati, quindi un'immagine digitale viaggia direttamente con i propri dati. Nella *Florence Declaration* si dichiara che «una fotografia analogica e la sua riproduzione digitale sono due oggetti distinti e non intercambiabili. Infatti ogni processo di traduzione da un formato a un altro non è neutrale rispetto al contenuto dell'oggetto, bensì crea un nuovo oggetto diverso dall'originale. [...] La trasposizione dal formato analogico al digitale, cioè dal continuo al discreto, comporta sempre una riduzione della complessità»⁵⁵. L'aspetto tattile, la percezione fisica, la tridimensionalità, la materialità della fotografia svanisce e rimane solo il suo aspetto visuale⁵⁶, mentre aumenta la possibilità della sua manipolazione, la sua instabilità. Infatti, se è vero che da un lato la copia digitale serve a riprodurre fedelmente l'originale, con tanto di segni di deterioramento, dall'altro è vero anche che nella versione digitale i difetti dell'originale possono essere cancellati e migliorati. Anche la loro consultazione è distinta perché la fruizione dell'oggetto digitale richiede diverse metodologie di lettura⁵⁷. Gli archivi digitali non devono sostituire gli archivi fotografici analogici, l'oggetto digitale non deve passare in primo piano, né quello analogico deve essere messo da parte o eliminato. L'archivio digitale può essere un supporto, può integrare o completare quello analogico ed è lo strumento primario per creare un archivio online.

5.2.7. Consultazione e gestione dell'archivio online

La consultazione delle fotografie va prevista in due diverse modalità, una, la principale, è la consultazione direttamente in archivio, la seconda, è invece

⁵⁴ «Electronic formats can present information in complex layers that are three-dimensional or have a nonlinear structure. The phrase 'four-corners document' is sometimes used to distinguish an electronic document that can be printed on paper without loss of information from more complex, three dimensional documents. Similarly, some electronic document content is not fixed, but may change over time; for example, a word processing document that pulls data from a constantly changing database. These documents are described as dynamic documents to distinguish them from traditional, fixed documents», Voce "Document" in "Glossary", Society of American Archivists, <http://www2.archivists.org/glossary/terms/d/document>.

⁵⁵ *Florence Declaration - Raccomandazioni per la preservazione degli archivi fotografici analogici*, a cura del Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, Firenze 31 ottobre 2009, pp. 1-2.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

conseguenziale all'archivio digitale ed è la consultazione online. Nel primo caso, la consultazione avviene in una stanza dell'archivio riservata all'utenza. Tale stanza, normalmente denominata "sala di studio", dovrebbe essere dotata oltre che di postazioni disponibili ai visitatori, anche di alcuni computer che possono essere usati per sfogliare il catalogo dell'archivio.

La procedura di richiesta del materiale d'archivio deve essere chiara, già decisa, deve essere una prassi rigorosa. L'archivista fotografico deve essere disponibile per qualsiasi spiegazione richiesta dal visitatore, informarlo sulla corretta procedura di consultazione e fornirgli eventualmente una guida a riguardo. All'utente è proibito in qualsiasi modo la riproduzione delle fotografie. Il visitatore che entra in archivio deve riporre in un armadio apposito le proprie borse, troverà in archivio gli strumenti necessari alla consultazione. La ricerca nel catalogo si dovrebbe effettuare attraverso parole chiave o un titolo esatto. Individuato l'elemento o gli elementi che intende visualizzare, il visitatore deve compilare un modello con dei campi obbligatori in cui si indica la scatola o la fotografia da visionare. Il modello, già visto nella descrizione sul Lambeth Archives, è nella forma della carta copiativa; uno dei due fogli rimane nel locale di conservazione al posto delle scatole spostate momentaneamente. La procedura di richiesta dovrebbe funzionare in questo modo: l'archivista fotografico ritira il foglio all'utente, cerca l'oggetto in archivio in base al codice che l'utente ha segnato sul foglio e porta le foto all'utente nella sala studio. L'interazione tra il visitatore e le fotografie deve essere rigorosamente mediata dalla figura dell'archivista fotografico che è l'unico a poter accedere ai locali di conservazione e il quale ha il compito di aiutare l'utente con informazioni sulle fotografie. Il catalogo è il contatto diretto che gli utenti hanno con il contenuto dell'archivio.



The image shows a request slip form for the University Archives and Special Collections Centre. The form is titled 'University Archives and Special Collections Centre Request Slip' and includes the instruction 'Please use one slip per box order'. It features a logo for the University of the Arts London in the top right corner. The form is divided into several sections: 'Name' and 'Reference/Call Number' in the top row; 'Description/Notes' and 'Date Required' in the middle row; and 'Extent' in the bottom left, with 'For Office Use Only: Location', 'Production Date', and 'Return Date' in the bottom right.

University Archives and Special Collections Centre Request Slip		University of the Arts London
Please use one slip per box order		
Name	Reference/Call Number	
Description/Notes	Date Required	
Extent		
For Office Use Only: Location	Production Date	Return Date

Figura 5.20: Il modulo di richiesta delle fotografie dello SKA.

Al fine di non compromettere in nessun modo le fotografie, è importante dare alla consultazione un numero limitato di fotografie o gruppi di fotografie per volta, fornire il visitatore degli strumenti adatti a maneggiare le foto (guanti, leggii, matite, ecc.) ed essere a sua completa disposizione nel caso di materiali speciali. Vi sono casi in cui alcune fotografie non possono essere consultate. Questa non consultabilità dipende da scelte interne, ad esempio se si stabilisce che una foto è estremamente fragile, in condizioni da non poter essere maneggiata, o di altro tipo, ad esempio fotografie con particolari condizioni legate al diritto d'autore, o ancora fotografie così rare e preziose che devono essere protette privandole dall'accesso pubblico. Nello SKA, ad esempio, i negativi devono essere richiesti 24 ore prima perché così l'ambiente di consultazione è adeguato per non creare sbalzi. Non deve essere consentito effettuare copie delle fotografie, né prenderle in prestito come in una biblioteca, questa procedura vale solo per l'invio delle fotografie per mostre ed esposizioni. Qualora un utente facesse richiesta di utilizzo di alcune fotografie, si avvierà una procedura interna in base alla quale l'utente deve specificare l'uso che intende farne, e se questo è acconsentito dallo staff dell'archivio, deve indicare quali immagini intende usare. Gli archivisti fotografici dovranno poi contattare gli aventi diritto per ottenere l'autorizzazione.

La seconda forma di consultazione è online. In questo caso il discorso è completamente diverso. Essendo le fotografie pubblicate online, la protezione che esse richiedono è maggiore affinché non siano alla mercé del pubblico dominio. Il catalogo online dovrebbe funzionare facendo capo a un sistema intranet, per cui la

fotografia che l'utente cerca e visualizza su internet è immagazzinata nei server dell'archivio. La richiesta dell'utente avviene attraverso internet, ma la fotografia è conservata nella rete intranet. La fotografia, come già detto, deve essere protetta da alcuni accorgimenti come il watermark (filigrana elettronica) o la bassa risoluzione (ad esempio 72 pdi). Altro metodo è la firma digitale che «sovrappone e inserisce un'altra immagine invisibile all'occhio umano tra i pixel dell'immagine digitale originale, ma che al momento della cattura dell'immagine si rivela rendendo il file inutilizzabile»⁵⁸. È possibile circoscrivere ulteriormente l'azione dell'utenza creando anche un sistema di iscrizione al sito e di accesso tramite password, quindi creare una comunità, chi non ne fa parte non può accedere alle fotografie. Addirittura, si potrebbe pensare a creare account diversificati tra utenti e stabilire, in base a determinati criteri, diverse modalità di acquisto o di concessione. Non tutte le fotografie possono essere messe online per via della diversa situazione del copyright.

Ogni archivio fotografico decide in base alle proprie finalità la modalità in cui intende veicolare la fruizione delle immagini online. Esistono diverse tipologie di banche dati in rete: i grandi siti pubblici di livello nazionale che coordinano l'offerta di fondi fotografici di varia natura e provenienza posseduti da diversi enti di conservazione (ad esempio la Library of Congress); i grandi siti privati che raggruppano fondi di diversa natura e provenienza e li offrono per una consulenza a pagamento (ad esempio Alinari); i grandi siti monografici, di solito riguardanti l'ente stesso (ad esempio l'Istituto Luce); i siti tematici e/o didattici con raccolte relative al tema trattato; siti di singoli privati o piccoli enti. È da tenere presente che di solito le foto presenti online non costituiscono mai l'intero patrimonio posseduto dall'archivio, ma solo una parte di esso. Ciò è dovuto in parte ai costi del processo di digitalizzazione in parte anche ad una scelta strategica dell'archivio che non intende pubblicare tutte le foto, ma solo quella parte che riesce ad incuriosire l'utente (è il caso del Lambeth Archives).

Il catalogo dello Stanley Kubrick Archive è consultabile online insieme all'intera collezione del centro di ricerca⁵⁹.

⁵⁸ Berselli, S., Gasparini, L., *L'archivio fotografico. Manuale per la conservazione e la gestione della fotografia antica e moderna*, cit., p. 158.

⁵⁹ Il catalogo dell'Archives and Special Collections Centre, e quindi anche dello Stanley Kybrick Archive, è consultabile online al sito <http://archives.arts.ac.uk/Calmview/>.

Home	Advanced Search	Showcase	Image Gallery
About the Catalogue	Advanced Search > Search Results > Record		
How do I search the catalogue?	1 of 1		
Glossary	SK - Stanley Kubrick Archive		
FAQs	12 - 2001: A Space Odyssey		
Useful links	9 - Photographs, Slides and Drawings		
Send us feedback	Ref No: SK/12/9/3		
	Alt Ref No: SK/12/9/3		
	Title: F Series (Film Strips)		
	Description: Coloured 70mm film strips of some scenes and above all of the centrifuge set. The pictures include images of Hal 9000 and actors. The strips have been cut from the motion picture film and contain a number of frames from 2 to 6. Each strip is numbered from F1C to F22C. In the same box there is a handwritten index of the strips. The index contains a caption for each film strip. Some strips are missing. Also included are three unnumbered frames of different size and format but of similar content.		
	Date: [1964-1966]		
	1 of 1 Return to search results		

Figura 5.21: L'interfaccia del catalogo online dello SKA.

Alcuni archivi fotografici, soprattutto se privati, possono pensare di sfruttare il valore monetario del patrimonio fotografico attraverso la vendita online. Anche in questo caso è necessario progettare una serie di criteri in relazione alle pratiche dell'e-commerce. Bisogna ovviamente valutare anche la questione del copyright.

5.2.8. Prestiti e mostre

Le richieste di prestito o di esposizione dovrebbero essere fatte compilando appositi modelli forniti dall'archivio fotografico. La richiesta deve avvenire in anticipo di parecchio tempo per consentire di stabilire le modalità e i criteri della transazione e allo stesso tempo procedere alla protezione delle foto. Nei casi di prestito andrebbe sempre inviata la copia. Al contrario, per un'esposizione deve essere inviato l'originale. Anche nel caso in cui le fotografie lasciano l'archivio per una mostra, è necessario stabilire delle regole. Il prestito o l'invio per una mostra devono essere registrati attraverso un vero e proprio contratto nel quale sono descritti:

- il contesto, l'autore della foto, l'archivio fotografico che lo possiede;
- le condizioni e le caratteristiche dell'oggetto fotografico dato in prestito;
- le condizioni e le modalità di conservazione ed esposizione in accordo alle caratteristiche dell'oggetto;
- valore assicurativo e polizza assicurativa (la tipologia è a scelta dell'archivio, ma sarebbe conveniente una polizza che tenga conto di tutti i rischi possibili cui le fotografie sono soggette);

- responsabilità, compiti e conseguenze;
- copyright;
- distribuzione delle spese di trasporto e spedizione;
- durata del prestito.

Nel caso di una mostra, è necessario tener presente che ogni oggetto fotografico richiede delle specifiche tecniche di incorniciamento per via della sua struttura e della sua composizione chimica⁶⁰. In generale, gli accorgimenti più importanti sono: scegliere adeguate cornici e altri elementi che entrano in contatto con la fotografia, i materiali di cui sono composti devono essere inerti e chimicamente stabili; non far aderire le fotografie direttamente al vetro; controllare l'illuminazione usata per rendere visibili materiali in trasparenza, il calore può danneggiarli. Il passe-partout rimane uno dei metodi più sicuri e più adeguati per la collocazione della fotografia nella cornice, mentre la cornice più adatta è quella di metallo. Prima di essere inserite nella cornice, le fotografie devono essere corredate da una montatura che ha lo scopo di evitare un contatto diretto tra la foto e il vetro. Il retro della montatura può essere coperto da un foglio di poliestere che impedisce il passaggio di agenti come acqua e umidità. Accurata attenzione richiede anche l'imballaggio per il trasporto; gli oggetti devono essere posizionati in scatole in modo tale da non risentire né di sbalzi di temperatura né di movimento e spostamenti. Inoltre, i locali di esposizione devono essere stati aggiustati prima che il materiale arrivi per l'esposizione, eventuali modifiche o lavori devono essere fatti in precedenza, così come la temperatura e l'umidità⁶¹ controllata devono essere stabilite qualche giorno prima per creare subito un ambiente ideale. Anche l'illuminazione deve essere progettata in base alle caratteristiche dell'oggetto fotografico in esposizione. Normalmente si prevede un'illuminazione tra i 50 e 150 lux a seconda della sensibilità dell'oggetto e della durata dell'esposizione. I materiali fotografici non devono essere esposti ad alcuna radiazione ultravioletta, questo vale tanto per gli ambienti di conservazione quanto per quelli di esposizione. Il fattore illuminazione può essere tenuto sotto controllo tramite uno strumento specifico che è il luxmetro. Nel momento in cui l'oggetto fotografico rientra in archivio, sia in seguito ad un

⁶⁰ Si veda nel dettaglio Berselli, S., Gasparini, L., *L'archivio fotografico. Manuale per la conservazione e la gestione della fotografia antica e moderna*, cit., pp. 184-190.

⁶¹ Umidità del 40% (±10%) e temperatura di 21° C (± 4° C), cfr. *Ivi*, p. 191.

prestato che ad una mostra, sarebbe necessario effettuare una perizia per controllare ogni aspetto della fotografia e addebitare eventuali danni.

5.3 Gestione del patrimonio fotografico

*An active archive is like a toolshed,
a dormant archive like abandoned toolshed.*
ALLAN SEKULA

L'Italia ha recuperato sul piano della gestione del patrimonio fotografico solo nell'ultimo ventennio facilitata dai nuovi sistemi tecnologici e dall'urgenza e dall'attenzione che richiede il campo. L'azione del Ministero è stata indubbiamente fondamentale, ma rimane poco utile se circoscritta all'unica individuazione del catalogo dei beni culturali. L'amministrazione statale ha impiegato parecchio tempo a prendere atto della situazione; solo da un ventennio ha elaborato un metodo come la scheda "F" e ha migliorato e approfondito il riconoscimento dello status di bene culturale della fotografia. Gran parte del lavoro di conservazione e archiviazione era stato effettuato da tempo da enti statali (alcune Regioni ad esempio) e non statali (musei, fondazioni) acquisendo fondi e ricercando strategie adeguate di salvaguardia. Da un punto di vista dell'intervento statale nella salvaguardia del bene fotografia, il primo errore è stato un ritardo nell'attenzione, il secondo errore è stato estendere semplicemente le numerose normative degli archivi di Stato anche agli archivi fotografici che nulla hanno a che vedere con i documenti scritti. Le realtà archivistiche fotografiche ben organizzate costituiscono nuclei sparsi e isolati. I contributi più significativi si rintracciano ancora in maniera non ufficiale in convegni o incontri, da conoscenze ed esperienze condivise degli addetti ai lavori. Tra l'altro tutto ciò costituisce materiale difficile da reperire per chi intende studiare l'ambito perché non in circolazione o non più in stampa.

Il catalogo ministeriale dei beni culturali non è aggiornato sulla completa totalità dei beni fotografici presenti sul territorio italiano. Ciò è dovuto non solo al fatto che esistono realtà che non fanno parte della pubblica amministrazione e che quindi non usano il catalogo (di conseguenza non dichiarano in esso il proprio patrimonio culturale), ma anche perché spesso gli archivi di Stato non possiedono una grande quantità di immagini. Pare che in passato siano stati realizzati alcuni

tentativi di censimento del patrimonio fotografico italiano, ma non è emerso nessun risultato esaltante, almeno non continuativo perché si tratta di progetti che sono poi terminati. Tiziana Serena ne cita almeno due: uno realizzato nel 1998 da lei stessa per conto della Scuola Normale di Pisa e l'altro di poco successivo, nel 1999, fu avviato a livello europeo ad opera della Commissione Europea. Il secondo progetto intitolato "Safeguarding European Photographic Images for Access" (SEPIA) durò qualche anno e diede luogo a una vera comunità di scambio di conoscenze e informazioni⁶². Censimenti simili sarebbero utili per scoprire e comprendere i progressi e le metodologie di archiviazione fotografica, ma è comunque difficile poter quantificare e individuare con certezza quanti siano se si pensa che neppure le istituzioni pubbliche che hanno questo compito, come le soprintendenze, sono in grado di dare informazioni precise. Non è un censimento, ma è un progetto dal carattere affine "Europeana Photography", progetto finanziato dalla Commissione Europea con scadenza a Gennaio 2015. Lo scopo è digitalizzare il patrimonio di fotografie conservate presso varie istituzioni pubbliche e private dei paesi europei; le fotografie relative al periodo 1839-1939 saranno inserite nella biblioteca digitale di Europeana come testimonianze della storiche e culturali.

La gestione del patrimonio fotografico deve avvenire sulla base di due rinnovate considerazioni:

1. un ripensamento della nozione di archivio fotografico;
2. un ripensamento della fotografia come oggetto d'archivio.

L'archivio fotografico deve essere riprogettato sull'idea di un sistema che mantiene dell'archivio tradizionale il carattere di ordine e catalogazione, ma deve assumere altre caratteristiche notoriamente associate ad altre entità. Dal museo l'archivio fotografico deve riprendere in un certo senso la funzione espositiva, di visibilità al pubblico, quindi deve liberarsi dall'essere un contesto chiuso, circoscritto, statico. Dalla biblioteca invece l'archivio fotografico deve riprendere la dimensione culturale ed estetica su cui si basa la gestione degli oggetti, e ciò è fondamentale sulle basi delle affinità che più volte sono state dichiarate in questa tesi tra fotografia e libro e sulla distanza che invece separa la fotografia e il

⁶² Cfr. Serena, T., *Il posto della fotografia (e dei calzini) nel villaggio della memoria iconica totale. Uno sguardo sulle raccolte fotografiche oggi*, Intervento al congresso Atti della giornata di Studio 'Archivi fotografici italiani on-line' presso il Museo della fotografia contemporanea, Cinisello Balsamo 2007, pp. 7-8.

documento amministrativo. In questa triplice funzione di protezione, esposizione e trasmissione culturale, l'archivio fotografico garantisce in un sol colpo tanto la conservazione permanente della fotografia quanto la sua trasmissione e diffusione.

L'archivio fotografico sembra essere caratterizzato da quella forma di organizzazione autopoietica teorizzata da Humberto Maturana e Francisco Varela negli anni Settanta in tutt'altro contesto, quello biologico, che però si è ben adattato ai sistemi sociali. Il termine autopoiesi (dal greco *auto* e *poiesis*, ovvero creazione di se stesso) indica un sistema unitario che si autodefinisce tramite la rigenerazione continua dei componenti interni. Tramite una serie di processi un essere vivente produce i propri componenti, questi a loro volta interagendo e trasformandosi determinano quella stessa rete di processi che stanno alla base della loro costituzione. Contemporaneamente a questo processo di autoproduzione ve ne è un altro che consiste nello stabilire i propri limiti dall'ambiente esterno. Al di là del senso prettamente biologico, il discorso sull'organizzazione autopoietica è stato ripreso in più ambiti e può essere adattato alla descrizione dell'archivio fotografico che ha un'organizzazione e un sostentamento interno totalmente autonomo perché la specificità che lo caratterizza richiede procedure e forme di autocontrollo. Al di là delle particolari implicazioni del concetto di autopoiesi, ciò che si ritrova nell'archivio fotografico è quella caratteristica di necessaria autoproduzione dei propri componenti le cui particolari caratteristiche possono sopravvivere solo grazie a una progettazione. I vari componenti dell'archivio fotografico sono collegati in modo da costituire un'unità che in modo autonomo stabilisce le proprie leggi, le proprie specificità, la propria struttura organizzativa e la rigenerazione del sistema si realizza proprio per garantire la prosecuzione di tale struttura. Questo implica che l'archivio fotografico sia circoscritto dall'esterno perché si autogestisce, ma dall'esterno riceve come la cellula energia, ovvero riceve elementi che entrano in archivio ma che vengono selezionati in base a dei criteri di archiviabilità. L'autoreferenzialità non impedisce l'entrata in archivio di elementi nuovi i quali devono però sempre essere coerenti alla struttura interna, non si può rischiare di scalfire tutto il meccanismo. L'archivio fotografico prevede momenti in cui gli oggetti sono in entrata e momenti in cui gli oggetti sono in uscita. Parlare di entrata significa far riferimento a ciò che arriva in archivio e che è monitorato attraverso un criterio di selezione. È questo criterio che decide la vita e la consistenza dell'archivio. Parlare di uscita non significa

liberarsi delle fotografie ma inviarle temporaneamente in altri contesti, per lo più sulla base di prestiti per mostre ed esposizioni. La gestione dell'archivio fotografico non è solo burocratica e tecnica, ma vi sono anche criteri di acquisizione e di esposizione che devono essere decisi e progettati. Affinché la gestione dell'archivio sia efficace è necessario prevedere come controllare e gestire l'archivio anche dopo le fasi della sua costruzione fisica.

È chiaro che all'interno di un concetto così dinamico e rigenerativo di archivio fotografico, la fotografia come documento d'archivio non può essere considerata come mero oggetto, materiale inerte da riporre su uno scaffale poiché, non avendo valore d'uso, essa non ha nessun utilizzo. È necessario riconsiderare il valore estetico, artistico, culturale, storico della fotografia; è proprio questo valore che un archivio dinamico è in grado di preservare e comunicare. Nella sua veste di documento la tradizione ha determinato la fotografia come portatrice di una qualche verità obiettiva, ma il carattere di documento non è determinato esclusivamente dalla sua indicività. La fotografia è un documento visivo nel quale carattere indicale e iconico si mescolano, essa è contemporaneamente anche prodotto della macchina e della creatività umana, è invenzione nei due sensi derridiani (si veda il secondo capitolo). Inoltre, la fotografia è pur sempre un frammento e l'unità autopoietica dell'archivio fotografico è in grado di assicurarle sopravvivenza in un contesto in cui essa si mantiene frammento ma è allo stesso tempo raccolta in un'universalità. «In terms borrowed from linguistics, the archive constitutes the paradigm or iconic system from which photographic 'statements' are constructed»⁶³.

La gestione del patrimonio fotografico può avvenire solo su una costruzione dell'archiviazione fotografica che non abbia fondamento sulla teoria archivistica dei documenti amministrativi. La prospettiva da cui essa deve trarre fondamento è quella della cultura visuale. O meglio, la cultura visuale deve essere il fondamento ma anche l'obiettivo dell'archiviazione fotografica. Le ragioni che spingono a considerarla fondamento sono essenzialmente due, la ricostruzione del contesto d'origine della fotografia e il fatto che la cultura visuale punta al consumatore non al produttore. Nicholas Mirzoeff scrive che la fotografia è un «evento visivo [...]

⁶³ «In termini presi in prestito dalla linguistica, l'archivio costituisce il paradigma o il sistema iconico da cui vengono costruite le "affermazioni" fotografiche», (Traduzione mia), Sekula, A., *Reading an Archive: Photography between Labour and Capital*, in Wells, L., (a cura di), *The Photography Reader*, Routledge, Londra 2002, p. 445.

un'interazione tra il segnale visivo, la tecnologia che origina e supporta quel segnale, e l'osservatore»⁶⁴. Affinché tale evento visivo possa essere compreso, esso non può essere isolato dal contesto storico e sociale in cui è stato prodotto. Archiviare la fotografia dovrebbe proprio significare un'operazione di ricostruzione del contesto produttivo e culturale da cui essa deriva, in cui essa è prodotto. L'altro punto, quello del punto di vista del consumatore cozza con la teoria archivistica. L'archivio amministrativo dipende in tutto e per tutto dal suo produttore, i documenti sono organizzati secondo la sua attività e sono gestiti e conservati da chi li genera; l'organizzazione che si trova in un archivio di documenti amministrativi è l'organizzazione che rispecchia il produttore stesso. L'archivio fotografico invece dovrebbe essere gestito sulla base della risposta del consumatore, del suo intervento interpretativo sul patrimonio fotografico. Il consumatore accede all'archivio fotografico alla ricerca di informazioni e significato e interagisce con le fotografie che fanno parte di quella serie di tecnologie che sono state realizzate proprio per essere osservate e per ampliare la visione umana⁶⁵. «Il ruolo dello "spettatore" pertanto diviene fondamentale soprattutto alla luce del fatto che l'esperienza visuale non può più essere completamente spiegabile entro il modello della testualità»⁶⁶. Ecco dunque perché la cultura visuale deve essere anche obiettivo dell'archivio fotografico, perché le fotografie al suo interno sono la registrazione dell'esperienza visuale che è centrale nella vita di tutti i giorni. Quella dell'archivio fotografico è una raccolta e la conservazione di un'esperienza visuale storica dalla quale si generano significati grazie a quel potere della fotografia di rappresentare e registrare, di riproporre il passato. E allo stesso tempo tale rappresentazione influenza la visione e la ricostruzione del passato. L'archivio fotografico è dunque uno degli strumenti di conservazione e valorizzazione della cultura visuale, ovvero della narrazione visiva, la memoria visuale di un'identità, di una comunità di un territorio. L'archivio fotografico deve essere un luogo di performance della cultura visuale attraverso la gestione del patrimonio fotografico.

⁶⁴ Mirzoeff, N., *Introduzione alla cultura visuale*, tr. it., Meltemi, Roma 2002, p. 44.

⁶⁵ Cfr. *Ivi*, p. 29.

⁶⁶ *Ivi*, p. 16.

CONCLUSIONI

DALL'ARCHIVIO FOTOGRAFICO ALLA FOTOTECA

L'invenzione meravigliosa, che al suo esordio ha suscitato più timore che entusiasmo, ancora oggi sembra essere destinata a una forma di indecisione relativa questa volta alla sua conservazione. La fotografia non riesce a trovare una propria adeguata collocazione all'interno degli archivi. Sono due i problemi che le impediscono di raggiungere un certo grado di autonomia rispetto ad altre forme di oggetto d'archivio che hanno oramai una tradizione consolidata. Il primo è che troppo spesso le viene estesa una metodologia pratica e teorica che è stata stabilita per altri tipi di oggetto. Il secondo è che ogni istituzione o ente che non applica alla fotografia direttamente i principi della teoria archivistica classica, orientata ai documenti scritti amministrativi, ha di solito progettato una forma di archiviazione sulla base della particolarità e della specialità del patrimonio fotografico che possiede. Questo vuol dire che la gestione delle fotografie avviene sulla base di un metodo personalizzato che risulta incompatibile o inconciliabile per finalità e struttura con altri archivi di fotografie. La pratica della conservazione della fotografia sembra oscillare dunque tra due pericolosi antipodi: da un lato un'estrema generalizzazione che compromette la sopravvivenza fisica e il valore della fotografia, dall'altro una profonda disparità di metodi che rende difficile tracciare i criteri generali di una prassi adeguata. Questa ricerca tenta di superare questo divario mostrando come la generalizzazione sia l'elemento da annullare mentre la diversificazione sia la base pratica da prendere in considerazione e sulla quale delineare una metodologia di *archiviazione fotografica*. I principi e criteri di questa forma di archiviazione non devono essere ideati astrattamente o sulla base di regole valide per altri ambiti, ma dovrebbero trovare fondamento davanti alle reali esigenze e caratteristiche delle fotografie. Se, infatti, le risposte pratiche e concrete con cui ogni archivio fotografico affronta la gestione della fotografia sono diversificate, esse possono però essere

ricondotte a delle domande e dei criteri generali che dovrebbero essere quindi i principi alla base dell'archiviazione fotografica. Rintracciare questi criteri non significa fornire una pratica che valga una volta per tutte per tutti gli archivi. L'uniformità che manca all'ambito dell'archiviazione fotografica rispetto all'archiviazione di documenti amministrativi e che è auspicata da molti come una necessità fondamentale, sarebbe utile in termini teorici per diffondere una pratica condivisa, ma può essere pretesa in termini di applicazione pratica. Parlare di uniformità significa, infatti, in qualche modo implicare una certa obbligatorietà e un'omogeneità che assoggettano la fotografia, la prima sotto una serie di pratiche vincolanti e già stabilite – non si sta parlando delle fasi tecniche di conservazione, le quali trovano uniformità per il fatto di fare capo a dati rilevati da studi sulla fisicità dell'immagine, ma di tutte le altre fasi e dei criteri di progettazione e organizzazione su cui si fonda la vita di un archivio e del suo patrimonio – che la forzerebbero ad entrare in schemi che non le sono proprio, la seconda sotto l'auspicio di una conformità che di fatto cancella i suoi tratti specifici.

Questa contrapposizione emerge anche nella comparazione tra teoria e metodi italiani e teoria e metodi britannici. In Italia si sente la necessità di raggiungere un certo grado di generalizzazione e uniformità, mentre in Regno Unito è messa in evidenza la specialità e la specificità di ogni archivio fotografico. Allo stesso tempo l'uniformità italiana è teorizzata soprattutto a livello tecnico, in particolare con i metodi legati alla catalogazione e alla conservazione delle fotografie, mentre in Regno Unito la specificità è mantenuta su ogni livello di gestione. Infine, in Italia l'attenzione verso la fotografia in archivio proviene da chi lavora negli ambienti di archiviazione fotografica e dai quali si aspetterebbe uno sguardo staccato dall'archivistica di documenti amministrativi. Non è così perché essendo una teoria consolidata e affiancata dalla legislazione statale, essa è comunque in qualche modo sempre assunta come modello. In Regno Unito, dove le regole sono più rigide e chi lavora in archivio deve necessariamente avere una formazione e una laurea in archivistica, i precetti archivistici si modellano per lasciare spazio a una conservazione che sia adatta specificatamente per la fotografia. Un processo inverso dunque: in Italia l'archivio fotografico rimane comunque sotto l'influenza dell'archiviazione di documenti amministrativi, mentre in Regno Unito, pur rimanendo fedeli ai principi archivistici, si cerca di smorzare la rigidità dei precetti archivistici.

Nel corso di questa ricerca sono emersi alcuni dati che non andrebbero sottovalutati visto che evidenziano la precarietà e la situazione instabile in cui versano gli archivi fotografici. Tre punti sono cruciali:

1. Gli insiemi di fotografie sono sempre una parte o una sezione di qualcos'altro, una raccolta più ampia, un archivio superiore, un museo, una biblioteca, un'istituzione di altro genere e così via. Sono più rari sono gli enti che si sono costituiti solo intorno alla conservazione della fotografia e che possono essere definiti pienamente come archivi fotografici.
2. Le collezioni fotografiche sono sempre gestite e organizzate da archivisti, i quali si sono formati e hanno a che fare con documenti scritti dal valore amministrativo e burocratico.
3. La teoria archivistica improntata sulla gestione dei documenti scritti e amministrativi è comunemente applicata alla fotografia conservata in un archivio.

Ne consegue che:

1. Rispetto ad altre tipologie di oggetti di archivio (come i libri, i manoscritti, i documenti scritti e così via) le fotografie non hanno ancora raggiunto e ottenuto una certa autonomia nelle procedure di archiviazione.
2. Gli archivisti di documenti scritti non sono preparati sulle modalità tramite cui trattare la specialità della fotografia in archivio e ogni giorno tentano di creare le migliori condizioni di conservazione improvvisandosi archivisti fotografici.
3. Non esiste una pratica per l'archiviazione fotografia che sia univoca, ma l'errore più grave si ha quando l'oggetto d'archivio è adattato alla teoria e non il contrario.

Quali azioni è necessario mettere in atto per risolvere tale situazione?

1. Riconoscere la specificità del materiale fotografico come oggetto d'archivio diverso da altri oggetti d'archivio per la sua storia, la sua struttura fisica, le caratteristiche di deterioramento, il valore storico, culturale, artistico legato tanto alla storia del mezzo fotografico quanto alla storia della singola fotografia.
2. Non forzare il valore (estetico, storico, antropologico) della fotografia alla logica della teoria archivistica basata su documenti di tipo amministrativo, burocratico, giuridico, quindi caratterizzati da un valore d'uso.

3. Progettare una forma di archiviazione fotografica che si fondi su una prospettiva teorica e pratica precisa e specifica per la gestione della fotografia in archivio, che ripensi la nozione stessa di archivio fotografico.

Da pochi decenni la fotografia ha ricevuto maggiore attenzione, prima di allora essa non era conservata o lo era in altri archivi, come quelli amministrativi, in cui è trattata fonte secondaria e di supporto, oppure in biblioteche, tendenza soprattutto angloamericana, in cui la fotografia è trattata come materiale speciale. La specialità sotto la quale è stata spesso definita è da intendere come negazione, per cui non è speciale per le proprie caratteristiche, ma lo è perché è altro da ciò che normalmente si conserva in quell'archivio. La pratica di archiviazione di documenti scritti e quella biblioteconomica sono le due teorie maggiormente applicate alla fotografia in archivio. Entrambe non sono adeguate perché non pensate direttamente per la fotografia. Tuttavia, mentre quella biblioteconomica in qualche modo ha uno sguardo più estetico e culturale in relazione al documento fotografico e inoltre la biblioteca come sistema di raccolta mostra principi più favorevoli alla contestualizzazione della fotografia, si è visto che per più ragioni la teoria archivistica dei documenti amministrativi non è assolutamente adatta.

L'oggetto di questa ricerca è in fondo la relazione tra fotografia e archivio. In particolare il reciproco effetto di imparzialità tra l'archivio come sistema che ordina e regola alla maniera foucaultiana e la fotografia come documento storico che attesta e certifica e allo stesso tempo come bene culturale dai tratti artistici ed estetici. Nell'indagine di questa relazione è stato necessario prima di tutto chiarire la questione semantica e teorica intorno alla nozione di archivio fotografico. Il primo capitolo è una sorta di decostruzione della classica concezione di archivio afferente alla tradizione della disciplina archivistica e un tentativo di costruire una più specifica nozione di archivio fotografico. Per tracciare questa specificità è stato necessario prendere in considerazione una serie di riflessioni di autori, filosofi, artisti del Novecento che hanno teorizzato l'archivio e la relazione tra archivio e fotografia. Da queste riflessioni l'archivio emerge come sistema che regola ciò che può essere detto (Foucault) e che mette ordine, come antidoto all'oblio (Enwezor) e come garanzia che la traccia del passato sia sempre un presente; l'archivio dà una sede a ciò che è originario (Derrida) e lo fa in modo performativo, attivo; nella sua relazione con la fotografia l'archivio è allo stesso tempo iscrizione della memoria e sua cancellazione perché se l'archivio è

presente, la fotografia invece è la rappresentazione di un'alterità, di un dislocamento (ancora Derrida); l'archivio è un sistema di ordinamento mai neutrale all'interno del quale le fotografie sono purificate dal loro uso contingente e allo stesso tempo aperte a nuovi orizzonti semantici (Sekula).

L'archivio fotografico può essere definito come un complesso organico di contenuto eterogeneo in termini di autorialità, provenienza, formato, tecnica, finalità non necessariamente prodotto da un unico soggetto produttore, non necessariamente conservato, gestito e posseduto dall'originario soggetto produttore. L'archivio fotografico si costituisce nella maggior parte a posteriori allo scopo di tutela e proteggere la fotografia come oggetto storico, artistico e culturale. Così definito l'archivio fotografico sembra non rientrare nella competenza della teoria archivistica improntata sulla gestione dei documenti amministrativi, documenti scritti dal valore burocratico, giuridico quindi attivo e corrente. Ma poiché in Italia la nozione di archivio è intrisa del carattere amministrativo che gli è associato dalla teorizzazione congiunta di teoria archivistica e legislazione statale. La distinzione inglese tra *record* e *archive* è in qualche modo utile; essi fanno riferimento a due ambiti distinti dell'archiviazione, il primo a documenti dal valore d'uso, mentre il secondo a documenti conservati permanentemente per il loro valore storico e culturale. Tuttavia anche questo uso di *archive* si rivela rischioso se si pensa che l'*archive* è comunque la forma in cui i documenti arrivano dopo essere sopravvissuti a una selezione e a uno scarto. Mentre l'archivio fotografico non si costituisce come approdo finale di fotografie che hanno perso il loro valore d'uso e hanno superato una selezione, esso è una forma di tutela senza la quale le fotografie non sopravvivrebbero.

Dopo aver individuato le specificità di quello che può essere definito archivio fotografico, è stato necessario descriverne il contenuto che in contrapposizione al contenuto dell'archivio amministrativo, è stato definito come documento visivo dalle caratteristiche iconiche e indessicali. Quello di documento amministrativo è per la fotografia un ruolo che essa assume se inserita in un contesto di archiviazione ufficiale o in un ambito giuridico, ma non le appartiene per sua natura. Il carattere documentale proprio della fotografia è quello che la caratterizza come genere fotografico, come fonte della storia in generale e della propria storia, come testimonianza barthesiana di un evento o una persona. Si è visto come la fotografia in sé abbia insito un carattere d'archiviazione e come

nella storia della fotografia siano stati realizzati grandi progetti e imprese di produzione di documentazione fotografica. La committenza pubblica di questi progetti fotografici ha dato luogo ad archivi di documenti storici mentre altri progetti, pubblici e privati, mirati alla riproduzione del patrimonio culturale ha dato vita ad archivi fotografici dal valore estetico e artistico. La fotografia come documento visivo è però entrambe le cose. E ciò è dimostrato dalla tendenza degli artisti contemporanei di usare e riciclare i documenti fotografici estrapolati dall'archivio in un contesto di performance artistica. Con questo compresente valore storico e artistico la fotografia si configura come bene culturale¹, che come l'archivio Italia è un ambito di definizione della legislazione statale. Non è chiaro in che modo la valenza di bene culturale possa coincidere con quella di documento amministrativo se il primo è una parte del patrimonio artistico, storico, mentre il secondo ha un valore attivo e burocratico. Eppure l'elenco delle categorie di bene culturale comprende sia gli archivi correnti che i loro documenti, forse solo gli archivi storici e i documenti storici. La fotografia è tutelata dalla legge come bene culturale e questo carattere le si addice più della valenza amministrativa che gli farebbe assumere la teoria archivistica come documento d'archivio. Secondo le direttive delle norme statali i criteri di archiviabilità della fotografia come bene culturale sarebbero pregio, rarità, interesse storico, ma è emerso che essi possono essere considerati più criteri di valutazione che di selezione.

Per comprendere i criteri di archiviabilità di un archivio fotografico sono state studiate e analizzate tre realtà di archiviazione fotografica. Tre modelli di gestione, valorizzazione e comunicazione del patrimonio fotografico. I tre archivi si differenziano profondamente da un punto di vista geografico, cronologico, per tipologia e quantità di contenuto, per le finalità dell'archivio e dell'organizzazione data alle fotografie. La comparazione tra queste metodologie ha confermato i presupposti teorici in un duplice modo:

¹ La coerenza della ricerca con l'ambito di studio (il Polo di Innovazione Regionale: Beni Culturali) è determinata anche dal fatto che la metodologia teorica e pratica proposta in queste pagine è rivolta proprio alla archiviazione della fotografia in quanto bene culturale (quindi storico, artistico, estetico) e non come documento dal valore d'uso amministrativo. La gestione dell'archivio non deve essere pensata solo come una costruzione tecnica, ma è necessaria – in Calabria soprattutto dove è assente una cultura visuale del territorio regionale – un'azione mirata ad aumentare e migliorare il grado di cultura fotografica e di costruzione del patrimonio fotografico regionale. Si veda l'Appendice di questa tesi in cui è inserita una proposta operativa.

1. La fotografia come oggetto da archiviare richiede metodi “su misura” e l’archivio deve essere un sistema creato per la fotografia, intorno alla fotografia (non un sistema già stabilito e rigido nel quale la fotografia si adatta):
2. Solo a partire dalle caratteristiche e dalle esigenze dell’oggetto fotografico è possibile progettare e formulare un metodo di archiviazione fotografica tenendo conto del valore culturale e storico nel quale essa si inserisce.

L’ultimo capitolo, nella quale è proposta una metodologia generale, intende proprio integrare i dati teorici ed empirici raccolti puntando essenzialmente a una nuova prospettiva in cui inserire la gestione della fotografia. Chi lavora in un archivio fotografico ha a che fare con fotografie analogiche e digitali che oltre ad essere prodotto culturale e storico, sono anche un oggetto realizzato attraverso un processo meccanico-chimico e quindi materiale soggetto a diverse modalità di deterioramento. Le fotografie in archivio possono essere oggetti singoli, sciolti, oppure possono essere in gruppo come parte di un album, di un raccoglitore, di una busta, una scatola, in un contenitore per fotografie da studio e così via. Queste fotografie hanno un loro ordine che può essere alfabetico, cronologico, tematico, per luogo, per categoria, per evento o di diverso tipo e che può essere diverso a seconda dei vari nuclei fotografici presenti nell’archivio. Le foto possono portare con sé informazioni, scritte a mano o poste su etichette ad esempio sul retro, sulla scatola, sulla busta. Queste informazioni fanno parte della storia della foto e della sua produzione e permettono di ricostruire il contesto originario della fotografia (provenienza, datazione, autorialità e così via), ecco perché vanno registrate in quella fase che è definita descrizione del materiale fotografico. A queste informazioni si aggiungono le sigle di catalogazione dell’archivio che identificano le foto. Questo quadro informativo e conservativo si affianca ad un altro compito, ovvero gestire le entrate e le uscite dell’archivio. Le entrate sono le nuove acquisizioni (che devono essere sempre coerenti), le quali possono avvenire secondo diversissime modalità e che rispondono a una precisa logica di gestione decisa all’inizio della costruzione dell’archivio. Le uscite sono i momenti di esposizione, diffusione e trasmissione del patrimonio fotografico.

L’archiviazione fotografica non può trarre fondamento dalla teoria archivistica, ma dovrebbe basarsi su una prospettiva aperta che consideri

l'archivio come struttura dinamica e autopoietica, storica², artistica, quella della cultura visuale. L'attività di archiviazione è un'attività che si realizza tanto a livello diacronico che sincronico, è luogo di conservazione ma anche di conoscenza e sapere, di valorizzazione e promozione, di ricerca e divulgazione. Sulla base di quanto detto finora sarebbe forse il caso di rettificare l'uso della parola archivio ed eventualmente sostituirlo, almeno nel caso della conservazione della fotografia, con un termine più consono come *fototeca*. La confusione terminologica sulla denominazione da dare all'archivio fotografico (si veda per questo anche i diversi nomi che si usano in Regno Unito) è ulteriore causa di poca chiarezza. Se non vi è modo di distinguere gli archivi fotografici dagli archivi di documenti scritti sotto il nome di "archivio", allora la fototeca può entrare in gioco come il sistema che invece può essere gestito secondo i criteri e le modalità delineati nel corso di questa ricerca. La fototeca, come alter ego dell'archivio fotografico senza le implicazioni che caratterizzano il termine archivio, indica sia un luogo fisico che un sistema ordinato di organizzazione ma senza la presenza di una transazione, un'attività pratica all'origine, un unico soggetto produttore, un valore burocratico degli oggetti conservati. Allo stesso modo se nel corso di queste pagine l'archivista è diventato in relazione alle fotografie un archivista fotografico, ora dovrebbe essere identificato come *fototecario*.

² Entra in gioco qui anche il rapporto tra archivio, fotografia e memoria. Si può considerare ogni fotografia come registrazione di un luogo della memoria (un evento, un posto, una persona). Poiché però le fotografie non costituiscono una continuità, neppure in una serie, ma ognuna di esse non è che un frammento in grado di isolarsi dal resto ed ergersi a scatto singolo, l'archivio consente di raggrupparle e garantire l'esistenza come depositario di memoria collettiva. Fotografia e archivio, insomma, sono strumenti per la conservazione e il richiamo del passato. Nel caso dell'archivio fotografico, l'immagine è assunta come strumento di registrazione di un passato che non si avrebbe altrimenti modo di fermare.

APPENDICE

INTERVENTI POSSIBILI

SUL TERRITORIO REGIONALE

La Regione Calabria dovrebbe approfondire la questione della tutela e valorizzazione degli archivi fotografici e, in quanto organo istituzionale che governa il territorio, potrebbe mettere in atto una serie di azioni che risollefino la situazione del patrimonio fotografico calabrese. Il compito che la Regione, insieme ad altri enti presenti sul territorio, dovrebbe assumere come proprio è quello di rintracciare, raccogliere, conservare e rendere accessibili il patrimonio fotografico locale. Ecco quali sono i punti essenziali di una simile procedura:

1. Sollecitare il dipartimento regionale dei beni culturali a prendere provvedimenti per l'ambito della fotografia istituendo un progetto sulla questione del bene culturale fotografia che può diventare negli anni una vera e propria sezione operativa.
2. Avviare un censimento che renda conto dei luoghi di archiviazione fotografica già presenti sul territorio e di quelli che invece necessitano organizzazione e riconoscimento.
3. Favorire la ricerca e lo studio nell'ambito della gestione e dell'archiviazione fotografica. In questo senso potrebbe trarre collaborazione da altri enti, in particolare dall'Università e da un possibile centro di ricerca sulla fotografia;
4. Costruire una rete tra archivi fotografici che nel suo complesso costituisca il patrimonio fotografico della Regione Calabria.

Come si realizzerebbe un censimento? Archivi o collezioni fotografici possono essere conservati in vari ambiti: ospedali, sedi delle forze dell'ordine, istituti ecclesiastici, scuole, enti e istituzioni varie. Anche studi fotografici «sono oggettivamente dei musei tematici sparsi sul territorio che possiedono caratteristiche interessanti come un'ordinata catalogazione, una precisa datazione,

il nome della o delle persone ritratte da cui si può risalire alla professione e ad altri dati importanti»¹. Questi archivi sono sconosciuti e non vi è modo di rilevarli o valorizzarli perché non vi è un ente o un'istituzione riconosciuta che possieda questo compito. Per raggruppare l'insieme dei fondi fotografici sarebbe necessario effettuare una ricerca e un'indagine approfondita partendo da quanto già esiste come archivio fotografico. Successivamente, è necessario comprendere quanti fondi fotografici sono presenti ma non risultano organizzati e catalogati. Il censimento delle raccolte locali dovrebbe avvenire su tutto il territorio calabrese come incentivo per fermare la dispersione di fondi e archivi fotografici². Ma soprattutto dovrebbe impegnarsi nella creazione di archivi fotografici, nel senso che se esistono collezioni e fondi fotografici questi andrebbero organizzati secondo appropriate modalità e resi noti, messi a disposizione di un accesso pubblico. Nelle risposte ricevute dalle sedi locali calabresi dell'archivio di Stato contattate durante la ricerca, la Soprintendenza è stata indicata come ente che dovrebbe occuparsi degli archivi fotografici. Sarebbe opportuno allora che da tale organo ministeriale venga il più importante aiuto alla Regione anche perché la Soprintendenza ha il compito di tutelare e vigilare anche sugli archivi non statali.

Il riconoscimento e la costruzione di archivi fotografici porterebbe nel tempo a creare sul territorio una vera e propria rete con lo scopo di condivisione di metodi e conoscenze sugli archivi fotografici. Per creare il ruolo di archivista fotografico in Calabria è necessario «far sì che tutte le operazioni vengano eseguite all'unisono, senza lasciare niente al caso, ai punti di vista od alla memoria personale»³. Inoltre, la rete è anche un modo tramite cui i vari archivi fotografici possano essere al corrente della reciproca esistenza. Questa rete è dunque da intendere come una collaborazione: nessun controllo centrale, nessun istituto al di sopra degli altri.

¹ Mutti, R., *Per una fenomenologia della conservazione della fotografia in Italia*, in "AFT. Rivista di Storia e Fotografia", Anno XIX, n. 37/38 (2003), pp. 3 – 10, p. 4.

² Italo Zannier e Daniela Tartaglia danno specifici consigli su come orientare un censimento completo di tutti gli archivi fotografici presente sul territorio italiano, si possono leggere nel paragrafo "Costruzione di una mappa degli archivi fotografici". È descritta addirittura una ipotetica scheda di censimento con i campi da compilare. Si veda Zannier, I., Tartaglia, D., *La fotografia in archivio*, Comunicazione e Cultura Sansoni, Milano 2000, p. 120.

³ Fazzi, A., *Guida all'archivio fotografico*, Maria Pacini Fazzi Editore, Pisa 2006 *Guida all'archivio fotografico*, Maria Pacini Fazzi Editore, Pisa 2006, p. 35.

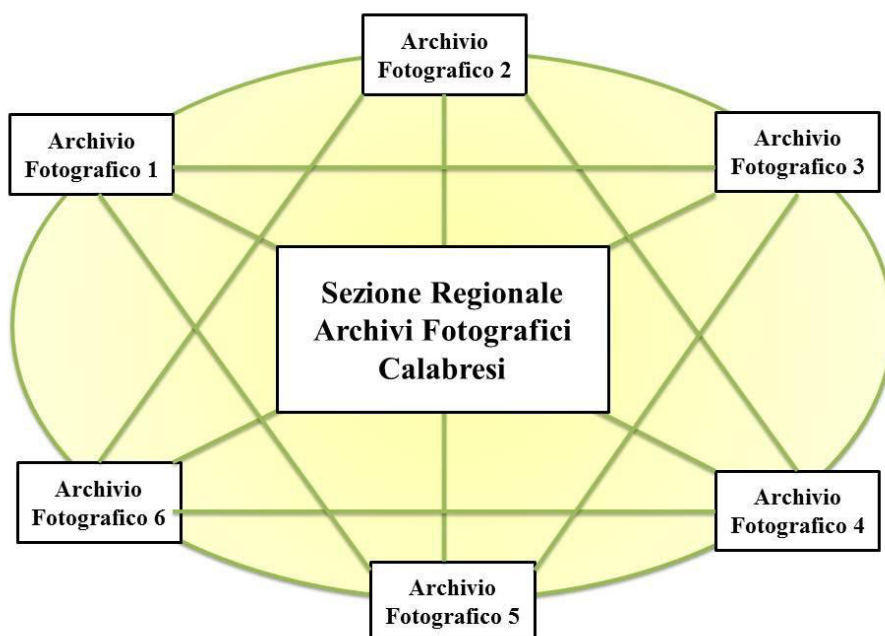
«L'adozione di uno strumento in grado di riunificare ciò che è fisicamente separato sembra, oggi, di difficile realizzazione»⁴, ecco perché l'intervento della Regione in questo senso è fondamentale. Le singole realtà non sarebbero in grado di realizzare con le proprie forze tutto ciò. Nell'operazione di identificazione degli archivi fotografici, della loro sistemazione uniforme e di collegamento in un'unica rete del patrimonio fotografico calabrese, il progetto regionale consentirebbe anche di tracciare e ricostruire la storia della fotografia regionale. Le parole di Lusini esprimono bene il compito che dovrebbe spettare alla Regione Calabria: «evitare progetti grandiosi tesi a costituire raccolte indifferenziate dove fosse riunito un po' di tutto, di favorire invece la formazione di archivi più piccoli, specializzati, in collegamento e abbinamento con le varie istituzioni di studio e di ricerca»⁵. L'uniformazione auspicata non deve configurarsi come imposizione, ma più che altro come una guida per la gestione dell'archivio, non come un'omologazione ma come un tentativo di coesione e di comunicazione tra gli archivi fotografici.

Come funzionerebbe questa rete del patrimonio fotografico? Una sezione denominata "Archivi Fotografici Calabresi" potrebbe costituire l'organo centrale regionale che coordina le relazioni tra i vari archivi, che conserva uno schedario con informazioni dettagliate su di essi, che regola i loro rapporti sul territorio, che fornisce metodi e supporto, che medierebbe le relazioni con enti di ricerca. Quindi non un organo che comanda su tutto, ma che consentirebbe ai nodi della rete di funzionare. Ogni archivio fotografico potrebbe dunque essere organizzato e gestito secondo la metodologia generale proposta nel corso di questa ricerca. Un archivio fotografico potrebbe già avere il proprio metodo di gestione (si veda ad esempio l'Archivio Fotografico Saverio Marra di San Giovanni in Fiore in provincia di Cosenza), in questo caso essi devono mantenere la loro originale archiviazione. L'uniformità serve tra tutti gli archivi per poter creare un patrimonio comune, ma la proposta della metodologia risulta fondamentale nel caso di nuclei archivistici non ancora creati che possono trovare in questa metodologia la giusta maniera di costituirsi. Gli archivi, i vari nodi della rete, non devono pensarsi come chiusi, ma potrebbero acquisire sempre nuovi fondi

⁴ Tartaglia, D., *Catalogazione della fotografia alcuni aspetti del dibattito in corso*, in Zannier, I., Tartaglia, D., *La fotografia in archivio*, cit., p. 92.

⁵ Lusini, S., *Problemi di una cultura della conservazione. Gli archivi fotografici*, in "AFT. Rivista di Storia e Fotografia", Anno II, n. 3 (Giugno 1986), p. 6.

fotografici – come accade ad esempio per gli archivi fotografici locali dei Council a Londra – anche fotografie di famiglie o archivi di esigue quantità ovviamente in base ai criteri di selezione posti alla base dell’archivio fotografico. In questo modo sulla base del patrimonio che conserva, un archivio fotografico descriverebbe la storia locale attraverso la narrazione visiva luoghi e persone, attraverso la cultura visuale che custodisce. Gli archivi fotografici fanno capo alla sezione “Archivi Fotografici Calabresi” e contemporaneamente sono in collegamento tra loro.



L’ipotetica rete del patrimonio fotografico calabrese.

Quindi una rete di conoscenza, una rete storica, una rete di collaborazione, ma anche una rete di protezione e presupponendo una collaborazione tra enti «assicuri la conservazione della memoria fotografica del Novecento e ne garantisca la trasmissione non manipolata alle generazioni future»⁶. Creare un unico grande archivio – così come l’unico grande catalogo di beni culturali del Ministero – è un’operazione utopica e soprattutto dannosa perché significherebbe piegare a specifiche regole organizzazioni già effettuate in precedenza. Un unico grande catalogo risulterebbe complicato da gestire e sarebbe ingiusto per i beni

⁶ Ravenni, G. B., *Politiche della memoria*, in Goti, O., Lusini, S., (a cura di), *Strategie per la fotografia. Incontro degli archivi fotografici*, Atti dell’omonimo convegno presso la Biblioteca Comunale Lazzerini, Archivio fotografico toscano, Prato 30 novembre 2001, p. 5.

fotografici che non sono tutti uguali e dovrebbero piegarsi alla logica di criteri stabiliti per altri archivi. Quello che si dovrebbe creare è un patrimonio unico fatto da piccoli nodi legati tra loro, proprio con la stessa struttura che caratterizza internamente un archivio fotografico, il quale è un'unità divisibile al suo interno nella singolarità e nella particolarità di ogni fotografia. Anche il catalogo potrebbe funzionare in questo modo, ovvero ogni archivio cataloga i propri beni fotografici secondo le caratteristiche delle fotografie e dei criteri e delle finalità dell'archivio; queste informazioni potrebbero però essere raccolte in un unico sistema insieme ai cataloghi degli altri cataloghi degli altri archivi. In un processo di questo tipo è fondamentale una coordinazione centrale. La riduzione di tutti i fondi fotografici calabresi ad un unico patrimonio fotografico non deve essere un appiattimento, ma una valorizzazione⁷ del territorio stesso.

Partendo da un livello di lavoro locale (comunale, regionale) per giungere sistematicamente e in continuum, alla centralizzazione, perlomeno nazionale, che oggi è possibile, anzi favorita, dai moderni, efficienti mezzi di computerizzazione e di trasmissione dei dati e delle immagini. [...] Da questi archivi locali e nazionali, dovrebbe poi essere possibile attingere in funzione specialistica, a enti, scuole, università, mediante l'acquisizione delle riproduzioni, nelle varie forme tecniche, con lo scopo di organizzare un archivio mirato in senso tematico, ma con la possibilità di risalire all'origine del materiale iconografico, e quindi di avvalersi di tutte le informazioni utili, sempre rintracciabili nella più ampia ed esaustiva schedatura di base. [...] è necessario poter contare su di un sistema di archiviazione e codificazione omogenei, perlomeno a scala nazionale, ma con prospettive di unificazione globale⁸.

Il discorso di Zannier si fonda sulla quasi impossibile realizzazione di una completa uniformazione non solo nazionale ma addirittura globale. Zannier parla in queste pagine di un eventuale grande archivio centralizzato che dovrebbe contenere le riproduzioni di tutti gli archivi e i musei presenti sul territorio ed eventualmente anche quelle delle collezioni private; un grande archivio in cui gli oggetti sono divisi in termini di temi e soggetti. Un archivio di questo tipo non creerebbe altro che confusione e dispersione; la generalità serve a livello dei metodi condivisi, ma la sopravvivenza della fotografia può essere garantita solo

⁷ Cfr. Tamblè, D., *La teoria archivistica italiana contemporanea. Profilo storico critico (1950-1990)*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1993, p. 23.

⁸ Zannier, I., *L'occhio della fotografia. Protagonisti, tecniche e stili della "invenzione meravigliosa"*, Carocci, Roma 2007, p. 326.

grazie alla località e alla specificità. Tentare un'uniformazione, nella maniera in cui è stata spiegata prima, in un ambito circoscritto come quello regionale è più semplice che farlo in un ambito nazionale, anche perché in Calabria sono pochissime le realtà già organizzate quindi si partirebbe da zero, mentre in Italia ne esistono parecchie già con una propria conformazione. Ciò che invece è interessante nel discorso di Zannier è l'idea di una rete che si crea a partire dai nuclei locali, come quelli regionali, ma anche l'idea della fotografia come prodotto culturale primario al di là della sua diffusione ludica nella vita di tutti i giorni⁹.

Di seguito, sono citati alcune realtà esemplari in Italia che la Regione Calabria potrebbe considerare come modelli da seguire nella realizzazione del progetto sulla ricostruzione e la tutela del patrimonio fotografico calabrese.

Regione Emilia Romagna. L'Emilia Romagna è già nota per le sue conquiste nell'ambito dell'archiviazione fotografica, può essere considerata come una delle regioni più all'avanguardia da questo punto di vista. Alla fine degli anni Settanta l'Istituto per i Beni Culturali della Regione avvia un progetto di ricerca per l'elaborazione di una metodologia di schedatura per le fototeche presenti sul territorio. Sulla scia di alcuni enti di ricerca esteri, la schedatura per la fotografia doveva essere in grado di contenere le varie sfaccettature e interpretazioni della foto. Questa elaborazione si è poi conclusa nella realizzazione del *Manuale di catalogazione* alla fine degli anni Ottanta, manuale che fu diffuso come pratica di archiviazione uniforme sul territorio regionale. Il merito del manuale è quello di aver rivolto la propria attenzione su alcune caratteristiche specifiche della foto. La schedatura del manuale si basa sullo standard ISBD-NBM e sulle normative RICA (Regole Italiane di Catalogazione per Autore) seppur con qualche personalizzazione e adattamento alla fotografia. La Soprintendenza dell'Emilia Romagna si occupa di gestire il patrimonio fotografico conservato negli enti pubblici presenti nella regione. Il catalogo online, IMAGO, nasce da un lavoro di censimento avviato nel 1986; l'operazione di digitalizzazione è continua per inserire nel catalogo online nuove fotografie¹⁰. L'intero patrimonio culturale è

⁹ Contrariamente ad altri ambiti artistici e comunicativi, l'uso della fotografia è ormai una pratica comune, di massa. Non tutti girano ogni giorno dei film, non tutti scrivono libri, ma tutti scattano foto.

¹⁰ Questo il sito per accedere al catalogo online IMAGO <http://imago.sebina.it/SebinaOpacIMAGO/Opac>.

gestito dal software Sebina¹¹ all'interno del quale le fotografie vengono catalogate secondo l'indice SBN. La Fototeca dell'Istituto per i Beni Artistici, Culturali e Naturali contiene quasi 200.000 fotografie di diversa tipologia. Laura Gasparini (responsabile della Fototeca della Biblioteca Panizzi Comune di Reggio Emilia) e Giuseppina Benassati (autrice del *Manuale di catalogazione*) sono due dei personaggi più importanti in Italia in ambito dell'archiviazione fotografica da un punto di vista delle buone pratiche di conservazione e catalogazione della fotografia.

Regione Friuli Venezia Giulia. Per agevolare l'operazione di catalogazione del bene culturale fotografia, il Friuli si avvale del SIRFOST¹² - Sistema Informativo Regionale Fotografie e Stampe. Tramite di esso è possibile effettuare una ricerca nel catalogo e consultare la scheda F delle fotografie catalogate nella regione. Il sistema si fonda sulle direttive dell'ICCD e funziona come rete di catalogazione regionale. Le istituzioni che decidono di usarlo per catalogare i propri beni contribuiscono a incrementare il patrimonio culturale regionale.

Regione Lombardia. Da anni impegnata in un lavoro di raccolta e catalogazione del patrimonio fotografico diffuso sul territorio, la Regione Lombardia ha realizzato un censimento che all'inizio aveva più carattere più etnografico, ma successivamente si è trasformato in molto altro. La Regione ha sviluppato il SIRBeC (Sistema informativo regionale dei beni culturali), ovvero una banca dati che raccoglie i diversi tipi di bene culturale e tra questi anche la fotografia. La scheda F non è utilizzata nella compilazione del catalogo, ne è stata elaborata un'altra omonima e simile, quindi sempre progettata sulla base delle direttive dell'ICCD¹³. Ogni scheda comprende: ubicazione, collocazione, oggetto, soggetto, luogo e data della ripresa, definizione culturale, produzione e diffusione, dati tecnici, conservazione, restauro, condizione giuridica e vincoli, fonti e documenti di riferimento, collegamenti ad altre schede. Attualmente risultano

¹¹ Nella sua versione online Sebina è Sebina Open Search; questo il sito per navigare nel catalogo regionale della Regione Emilia Romagna <http://polorer.sebina.it/SebinaOsRER/switchMain.do?sysb=main>. Il motore di ricerca consente una ricerca in diversissime fonti, anche nazionali ed estere.

¹² Il Sistema Informativo Regionale FOTografie e Stampe del Friuli Venezia Giulia è disponibile sul sito http://www.sirfost-fvg.org/index_d.asp?CSez_ID=HOME&Cont_ID=44.

¹³ L'operato della regione Lombardia è descritto in Minervini, E., *Un sistema di catalogazione territoriale della fotografia. il caso della Regione Lombardia* in Goti, O., Lusini, S., (a cura di), *Strategie per la fotografia. Incontro degli archivi fotografici*, cit., pp. 35-36.

140.572 schede per la fotografia¹⁴. È possibile anche effettuare una ricerca nel catalogo online attraverso le seguenti categorie: autori, fondi fotografici, istituti di conservazione, generi, soggetti, percorsi tematici. Alle fotografie pubblicate online sono allegate le rispettive schede di catalogazione. La Regione continua a lavorare e a migliorare il metodo SIRBeC con la collaborazione di altri enti come comuni, provincie, università, associazioni, enti ecclesiastici e altri. Nel sistema SIRBeC la foto è descritta come fonte di documentazione antropologica, storica e sociale.

Regione Sicilia. È attivo il Centro Regionale per l'inventario, la catalogazione e la documentazione dei beni culturali della Regione Siciliana¹⁵ che ha il compito di studiare metodi di documentazione e catalogazione dei beni culturali. La catalogazione dei beni avviene attraverso il sistema informativo Pa.Cu.S. (Patrimonio Culturale Siciliano) che funziona con una rete intranet tra le varie sedi territoriali.

Regione Umbria. «Nel 1979, a Perugia la Commissione fototeca dell'Istituto per la Storia dell'Umbria dal Risorgimento alla Liberazione, avviò un'iniziativa che aveva lo scopo di “1. Censire le raccolte fotografiche riguardanti l'Umbria; 2. Predisporre la catalogazione e la schedatura di tale materiale; 3. Raccogliere e schedare il materiale prodotto dalle ricerche in corso; 4. Sensibilizzare enti ed istituti, e principalmente le biblioteche, perché provvedano alla schedatura e catalogazione dei fondi fotografici in loro possesso»¹⁶. Inoltre, la Regione Umbria si è impegnata nell'adoperare la fotografia come strumento di documentazione. La fototeca, presente anche con un catalogo online, contiene immagini di opere d'arte, reperti archeologici, paesaggi, monumenti, architetture e altri elementi che definiscono il patrimonio culturale umbro e che sono conservati nei musei locali. Dunque la fotografia è usata come vetrina per i propri beni culturali¹⁷.

Archivio Fotografico Toscano. lavora in collaborazione con la Regione Toscana «alla ricognizione sistematica e descrizione delle raccolte fotografiche d'interesse storico artistico documentario possedute dagli enti e istituzioni culturali della Toscana, per conoscerne la consistenza, qualità dislocazione, stato

¹⁴ Si veda <http://www.lombardiabenculturali.it/fotografie/>.

¹⁵ Si veda <http://www.cricd.it/>.

¹⁶ Rizzo, E., *La fotografia come Bene culturale*, in “Arte e ricerca”, <http://www.artericerca.com/Fotografia/La%20fotografia%20come%20Bene%20culturale.html>

¹⁷ Si veda Umbria Photogallery <http://80.17.46.19/photogalleryweb/default.aspx>.

di conservazione, natura e potere quindi dar seguito a un'azione di tutela e valorizzazione più attenta e convinta, con la messa a punto di un programma coordinato di catalogazione e la definizione di un sistema informativo in ambito territoriale»¹⁸. L'Archivio Fotografico Toscano, che da tempo riflette sulla questione degli archivi fotografici, ha lavorato su una serie di progetti relativi a un aggiornamento continuo sul tema (attraverso l'organizzazione di incontri periodici, per dare una certa continuità e istituzionalità all'attività archivistica fotografica) e ha realizzato un catalogo unificato del patrimonio fotografico (unire le singole attività in un unico grande catalogo per creare una rete); una banca dati dei fotografi (una sorta di censimento); un protocollo i comportamento degli uffici (una sorta di manuale con norme e azioni); un metodo di catalogazione; una rete di comunicazione (favorendo la circolazione di notizie e aiuto); una banca dati sulla conservazione delle fotografie con eventuali elementi di restauro; una comunità di esperti e studiosi del settore; metodi didattici per l'insegnamento della fotografia; una lista di discussione della fotografia¹⁹. A partire dal 1994 in collaborazione alla Regione Toscana, l'Archivio Fotografico Toscano ha avviato un'operazione di ricognizione sul territorio regionale per individuare e censire archivi, fondi, oggetti fotografici, testi fotografici conservati o posseduti da enti privati e pubblici. I dati raccolti sulle raccolte, sulla loro condizione, sui fotografi, sono stati organizzati e inseriti in un programma con l'intenzione di pubblicare online la banca dati e rendere disponibili i dati. La scheda di rilevamento è stata elaborata in collaborazione l'ICCD e la Soprintendenza di Bologna. L'attività è stata svolta più come ricognizione che come censimento dal momento che ha richiesto delle tempistiche piuttosto lunghe. «Il valore di ricognizioni come questa promossa dall'Archivio non è dato solo dall'aumento della conoscenza che si va ad acquisire, in questo caso sui fondi fotografici conservati e sulla coscienza che se ne prende in merito alla necessità di tutela, ma anche nello stimolo che essa costituisce per la sensibilizzazione verso il patrimonio, non ancora sufficientemente diffusa sul territorio anche se la fotografia è legislativamente riconosciuta fra i beni culturali da tutelare»²⁰.

¹⁸ Lusini, S., *Prospettive per il patrimonio fotografico*, in Goti, O., Lusini, S., (a cura di), *Strategie per la fotografia. Incontro degli archivi fotografici*, cit., p. 6.

¹⁹ Tutti i progetti sono elencati nel dettaglio in *Ivi*, pp. 7-9.

²⁰ Goti, O., *Censimento delle raccolte fotografiche toscane* in Goti, O., Lusini, S., (a cura di), *Strategie per la fotografia. Incontro degli archivi fotografici*, cit., p. 51.

Archivio fotografico comunale di Roma. L'archivio fotografico è parte dell'Archivio Storico Capitolino e comprende immagini relative alla storia e alla vita sociale della capitale. Interessante è il progetto “L'Album di Roma – Fotografie private del Novecento” che il Comune sta promuovendo in questi mesi; tutti i cittadini possono inviare fotografie che ritraggono momenti della vita sociale e di tutti i giorni, così da poter ricostruire eventi e personaggi e l'identità stessa di Roma²¹.

Provincia di Milano. Ha avviato negli anni un censimento dei beni culturali della provincia, una ricognizione nei comuni appartenenti alla provincia, attraverso la documentazione fotografica. Interessante è anche il progetto “Archivio dello Spazio, immagini e fotografi della provincia di Milano” realizzato tra il 1987 e il 1997; il progetto ha visto una produzione fotografica attraverso campagne sul territorio ad opera di 58 fotografi. Quindi mentre il censimento è stato soprattutto una registrazione fotografica dei beni e del territorio, il progetto decennale invece è caratterizzato da foto d'autore che interpretano il territorio.

Archivio Fotografico Università Di Bologna. L'archivio fotografico si divide in due sezioni, una dedicata alla storia accademica, l'altra dedicata ad archivi acquisiti. Gli archivi che provengono dall'esterno sono valorizzati e resi accessibili attraverso un lavoro di riordino e catalogazione.

Fototeca - Archivio Storico Fotografico, Dipartimento di Storia dell'arte dell'Università “La Sapienza” di Roma. La fototeca è stata istituita tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Essa contiene una vasta quantità di fotografie di diverso formato e tecnica. Il vantaggio, in casi come questi, è che la gestione è affidata ad un ente di ricerca che implementa e studia le pratiche di archiviazione e catalogazione.

*Pinacoteca di Brera*²². La Pinacoteca comprende tra i vari organi la Fototeca istituita nel 1899 e il Laboratorio Fotografico. La Fototeca non solo ha accolto e continua ad acquisire numerosi fondi fotografici, anche di famosi autori, ma negli anni ha avviato anche un lavoro di riscoperta e recupero del patrimonio fotografico antico. Le fotografie sono suddivise in alcune sezioni tematiche: luoghi, avvenimenti, ritratti, arte. Il Laboratorio Fotografico realizza, oltre che lavori sul materiale fotografico da conservare, anche campagne fotografiche di

²¹ La stessa iniziativa è presente nel a Venezia.

²² Si veda http://www.brera.beniculturali.it/Page/t03/view_html?idp=109.

documentazione dei beni culturali sul territorio efferente alla Soprintendenza lombarda.

Centro di Ricerca e Archiviazione della Fotografia (CRAF). Ha sede a Spilimbergo in Friuli ed è stato istituito nel 1993. L'oggetto unico del centro di ricerca è la fotografia tanto come bene culturale quanto linguaggio artistico e comunicativo. Nella regione il CRAF è un importante punto di riferimento per la gestione e l'archiviazione della fotografia, per cui oltre ad avere un proprio archivio, offre un servizio per altri archivi fotografici. Il suo catalogo è stato realizzato adoperando il Sistema Informativo Regionale Fotografie e Stampe (SIRFOST). Molte le attività culturali rivolte alla promozione del patrimonio fotografico (mostre, incontri, concorsi, pubblicazioni, corsi di formazione). Intensa è l'attività di ricerca per una metodologia di conservazione e catalogazione della fotografia. Tra i Soci del CRAF vi sono le Province di Pordenone e Udine, l'Università di Udine e di Trieste, alcuni comuni friulani, la Fondazione Fratelli Alinari.

Sono da citare anche come centri che operano sul territorio, e non solo, il Centro Berselli per il Restauro e la Conservazione della Fotografia di Milano e l'Opificio delle pietre dure che si occupa anche del restauro la fotografia.

Alla luce di queste realtà operative si ribadisce l'urgenza con cui la Regione Calabria dovrebbe mettere in atto una serie di progetti simili. Aniché un censimento che rimarrebbe fine a se stesso, la Regione deve creare una rete di collegamento, di cooperazione e condivisione tra archivi che nel loro insieme costituiscono un unico patrimonio fotografico. anziché puntare a una catalogazione di tutti i beni culturali in un catalogo indistinto, dovrebbe puntare a una coordinazione centrale per le varie realtà archivistiche le quali devono mantenere la propria specificità e specialità. La Regione potrebbe però fornire a tali realtà strumenti di gestione specifici. La conoscenza dei beni presenti su un territorio è importante perché consente l'avvio di interventi volti alla promozione e tutela dei beni culturali, ma è fondamentale anche riappropriarsi del proprio patrimonio culturale come elemento caratterizzante l'identità collettiva dei cittadini²³. «Il bene culturale diventa il pretesto per conoscere, capire e accettare una realtà che è altro da noi ma che, grazie al lavoro di mediazione culturale,

²³ Cfr. Maniscalco, F., *La tutela dei beni culturali in Italia*, Volume 1, Massa Editore, Napoli 2002, p. 36.

diventa parte di noi e del nostro sentire [...] rielaborare il vissuto personale per giungere ad “un sentire comune” primo passo del sentirsi parte di una comunità, di una civiltà, della storia e comprendere così il valore di testimonianza dell’opera d’arte, quello della sua conservazione e quello della sua tutela»²⁴. Un archivio contiene elementi di narrazione della storia del territorio cui afferisce, un archivio fotografico la racconta visivamente.

²⁴ Grazi, M. L., *Comunicare i beni culturali: i servizi educativi dei musei*, in Zerbini, L., (a cura di), *Comunicare i beni culturali*, Aracne Editrice, Roma 2008, p. 28.

ARCHIVIO FOTOGRAFICO SAVERIO MARRA

Proprietario: Comune di San Giovanni in Fiore.

Sede: Museo Demologico dell'economia, del lavoro e della storia sociale silana, Abbazia Florense, San Giovanni in Fiore (CS).

Data di fondazione: 1984.

Tipo di gestione: patrimonio storico e antropologico.

Finalità: preservare il lavoro unico e raro del fotografo Saverio Marra che costituisce oggi una preziosa documentazione storica e antropologica sulla città e la comunità di San Giovanni in Fiore tra anni 10 e 50 dello scorso secolo.

Copyright: Comune di San Giovanni in Fiore.

Responsabile: al momento non vi è un responsabile né un dirigente.

Archivisti: al momento non vi è un archivist.

Provenienza: l'archivio contiene le fotografie realizzate da Marra nel corso dell'attività del suo studio fotografico; le fotografie sono state donate (senza atti ufficiali) all'amministrazione comunale da parte della famiglia del fotografo.

Locale: le lastre fotografiche sono conservate in una delle stanze del museo al primo piano; al piano terra vi è una sala in cui invece sono esposti in modo permanente 190 ritratti selezionati in seguito a una mostra realizzata negli anni Ottanta.

Ambiente: il locale di conservazione non è a norma, non è prevista alcuna attenzione o controllo per gli eventuali fattori di deterioramento ambientale. Le lastre fotografiche sono conservate in piccole teche d'acciaio e i positivi in un armadio diverso nella stessa stanza.

Temperatura e umidità: al momento non è previsto nessun controllo di questi parametri.

Contenuto: prevalentemente negativi su lastra che costituiscono il fondo originario. I positivi presenti non sono stati realizzati da Marra ma sono stati stampati successivamente a contatto.

Quantità: oltre 2500 lastre, pochissimi negativi in pellicola.

Criterio di organizzazione del materiale: le fotografie sono state organizzate in modo tematico secondo due categorie: ambienti esterni ed interni. Questa organizzazione prevede un'ulteriore suddivisione a seconda del numero di soggetti ritratti.

Catalogo: non esiste un catalogo, solo un inventario in formato di file Excel. Ogni scatola e ogni fotografia riportano il numero di inventario.

Software di catalogazione: non è utilizzato al momento alcun software di catalogazione.

Standard: nessuno standard utilizzato.

Materiale conservativo: le lastre sono conservate in scatole ed incarti di carta acid free; le scatole sono organizzate al loro interno adeguatamente con separatori e oggetti morbidi che riempiono i vuoti impedendo alle lastre di muoversi.

Digitalizzazione: le fotografie sono state digitalizzate da una ditta esterna e conservate nel museo in un hard-disk.

Status: buono.

NB: I dati rilevati fanno riferimento al periodo Gennaio e Giugno 2013

ARCHIVIO FOTOGRAFICO FRATELLI ALINARI

Proprietario: Fratelli Alinari IDEA.

Sede: Largo Fratelli Alinari, 15 - 50123, Firenze.

L'archivio, conservato ancora nella storica sede dell'impresa Fratelli Alinari, contiene altre collezioni fotografiche appartenenti ad altri fotografi.

Data di fondazione: 1852.

Tipo di gestione: patrimonio storico e artistico; è prevista un'attività di e-commerce.

Finalità: preservare la fotografia italiana e internazionale dalle sue origini sino al presente, preservare gli archivi nella loro interezza previa verifica della loro qualità.

Copyright: Fratelli Alinari.

Responsabile: Claudio de Polo Saibanti (presidente della Fondazione).

Archivisti: Per i negativi Uta Ruster; per i positivi Angela Barbetti.

Provenienza: La maggior parte del materiale fotografico è stato autoprodotta per quasi un secolo dai Fratelli Alinari, moltissimi altri fondi sono stati nel tempo acquisiti, donati e gestiti.

Locale: Oltre all'ufficio, la sede storica comprende la biblioteca (contenente testi fotografici antichi e moderni), la sala vintage (dove sono conservati i positivi), la lastroteca, la stamperia, i locali per la digitalizzazione.

Ambiente: Il locali di conservazione sono diversi per positivi e negativi. La sala vintage è moderna e controllata in termini di temperatura e umidità, mentre la lastroteca è vecchio stile, come 100 anni fa con lo stesso materiale di conservazione.

Temperatura e umidità: i parametri sono rispettati secondo le norme relative alle fotografie.

Contenuto: Negativi su lastra e su pellicola, positivi in diverse tecniche fotografiche (dalla più antica alla più moderna), diapositive, album.

Quantità: circa 5.500.000 originali di cui 2.650.000 negativi (film e pellicola), 900.000 vintage prints e 1.750.000 tra diapositive e stampe fotografiche più recenti. I negativi prodotti dagli Alinari sono circa 150.000.

Criterio di organizzazione del materiale: l'ordine principale è dato dal numero di inventario che prosegue sin dall'inizio; le collezioni e gli archivi si presentano

organizzati diversamente al loro interno; in generale sembra prevalere un'organizzazione tematica.

Catalogo: è consultabile online al sito <http://www.alinariarchives.it/>.

Software di catalogazione: Il software è stato realizzato e progettato in archivio e si avvale dell'utilizzo di quattro thesauri (iconografico, geografico, periodo e stile).

Standard: Sono presi in considerazione alcuni standard nazionali e internazionali, ma l'archivio Alinari deve tener conto anche di alcune norme statali dal momento che è ufficialmente tutelato dal Ministero come archivio di notevole interesse storico.

Materiale conservativo: tutti materiali che rispettano la fotografia, quindi acid free, poliestere, carta e altro.

Status: più che buono.

NB: I dati fanno riferimento al periodo Giugno-Settembre 2011 con alcuni aggiornamenti nel 2012 e nel 2013 avuti da Emanuela Sesti.

LAMBETH ARCHIVES

Proprietario: Lambeth Council.

Sede: Minet Library, 52 Knatchbull Road London SE5 9QY

L'archivio contiene prevalentemente tre tipi di oggetti: documenti governativi relativi al Lambeth Council e ai suoi enti governativi precedenti; documenti di affari o attività locali di qualsiasi associazione, istituzione o persona che opera e ha operato sul territorio di Lambeth; stampe, una collezione visuale che comprende mappe, libri e una vasta collezione fotografica.

Data di fondazione: 1890.

Tipo di gestione: patrimonio storico; è essenziale il servizio pubblico per rendere accessibile il materiale ai cittadini.

Finalità: Collezionare, preservare e rendere accessibile la storia locale del *borough* di Lambeth.

Copyright: la gestione del copyright è complessa. Se si tratta del fondo di un fotografo, il copyright spetta all'autore o al soggetto fotografato. Se si tratta di immagini di autore o soggetto anonimo queste vengono utilizzate fino alla rivendicazione del proprietario o del fotografato. Molte fotografie sono proprietà dell'autorità di Lambeth. Per molte di esse il copyright dipende da quanto sono vecchie.

Responsabile: Jon Newman.

Archivisti: Jon Newman e Len Reilly, Archives Manager

Provenienza: Il materiale è eterogeneo e proviene da diverse fonti in diversi modi: acquisizione, prestito, acquisto, donazione, regalo.

Locale: L'archivio ha sede nella storica Minet Library aperta nel 1890. Le sezioni principali sono due: *Archives* in cui sono conservati vari record e la *Local History Library* che è la biblioteca tematica sulla storia locale. È presente anche una sezione fotografica denominata *photo library* che è fisicamente conservata in archivio in base alla suddivisione tra foto relative a Lambeth e foto relative ad altri quartieri di Londra e ai dintorni della città; questa bipartizione vede un'ulteriore suddivisione tra *small print* e *large print*.

Ambiente: Il locale di conservazione non è perfettamente controllato anche se le fotografie sono conservate adeguatamente.

Temperatura e umidità: Dati che rispettano lo standard BS 5454.

Contenuto: La storia del *borough* di Londra tramite fotografie di diverso formato e in diverse tecniche fotografiche, vi è anche una produzione direttamente in digitale.

Quantità: circa 17.000 fotografie.

Criterio di organizzazione del materiale: il materiale fotografico non è suddiviso in modo disgiunto, c'è una sorta di interattività e richiamo. Esistono due metodi di catalogazione: quello nuovo organizza le foto in base al luogo e al loro numero di inventario; quello vecchio organizzava le foto in base al luogo e al soggetto dell'immagine. Le fotografie sono organizzate in base all'ordine in cui sono ricevute.

Catalogo: nell'archivio sono presenti due tipi di cataloghi cartacei. Quello della *photo library* è conservato in una cassettera ed è caratterizzato da piccole schede che hanno la funzione di una sorta di indice, mentre i cataloghi degli archivi sono redatti a parte in diversi quaderni. Esiste un catalogo online <http://landmark.lambeth.gov.uk/>.

Software di catalogazione: Nessun software, il catalogo è solo analogico.

Standard: ISAD (G) per gli *archives* e BS 5454.

Materiale conservativo: i tipici materiali di conservazione acid free e di carta, molto usato anche il Melinex.

Status: buono.

NB: I dati presentati fanno riferimento al periodo Dicembre 2012 - Marzo 2013.

STANLEY KUBRICK ARCHIVE

Proprietario: University of the Arts London.

Sede: Archives and Special Collection Centre (ASCC), London College of Communication, Elephant and Castle, Londra, SE1 6SB.

L'archivio è solo una delle collezioni conservate presso l'ASCC e non contiene unicamente materiale fotografico ma anche materiale legato al casting, copioni, appunti, locandine, materiale pubblicitario e di promozione, ritagli della stampa, corrispondenza, e molto altro ancora.

Data di fondazione: Marzo 2007.

Tipo di gestione: patrimonio per lo più artistico; è considerato fonte per la ricerca di teorici e studiosi.

Finalità: Rispettare l'organizzazione data dal regista al materiale che ha collezionato nel corso della sua vita durante le fasi di realizzazione dei suoi film; lo scopo è quello di assicurare che il suo lavoro rimanga vivo nel tempo e possa essere fonte di ispirazione per altri.

Copyright: La Warner Brothers ha i diritti sugli oggetti dei film e anche su gran parte del materiale fotografico legato alle fasi di pre-produzione, produzione e post-produzione.

Responsabile: Sarah Mahurter responsabile dello ASCC, Richard Daniels responsabile dello SKA.

Archivisti: Richard Daniels è il Senior Archivist; Monica Lilley è stata Assistant Archivist per molto tempo.

Provenienza: donazione da parte della famiglia del regista.

Locale: Il design del centro di ricerca è ispirato alla Hilton Space Ship di *2001: Odissea nello spazio*. L'archivio è ampio, oltre all'ufficio sono presenti anche una sala di studio adibita per gli studiosi e i ricercatori in cui tramite dei computer è possibile consultare il catalogo.

Ambiente: Il locale di conservazione è dotato di alcuni scaffali mobili a funzionamento elettronico. Le stanze di conservazione sono due: una più grande per positivi e altro materiale misto (costumi, libri, carte e altro); una più piccola e più fredda per pellicole e negativi. L'organizzazione e la disposizione degli scaffali rispecchia l'organizzazione e la suddivisione del catalogo secondo la cronologia dei film di Kubrick.

Temperatura e umidità: 16°C e 40% Umidità Relativa per la stanza più grande; 7° C e 40% Umidità Relativa per la stanza più piccola.

Contenuto: La storia della carriera cinematografica del regista Stanley Kubrick. Fotografie, diapositive, polaroid e trasparenze a colori dei set, delle location, degli attori, dei costumi di scena e di altri dettagli relativi alla pianificazione e alla registrazione dei film (pre-produzione, produzione e post-produzione).

Quantità: Non si conosce la quantità precisa del materiale diviso tra positivi e negativi; la collezione fotografica costituisce il 35% del materiale contenuto nello Stanley Kubrick Archive.

Criterio di organizzazione del materiale: divisione in ordine cronologico in base ai film e suddivisione di ogni film nelle varie fasi di realizzazione che vanno dalla progettazione alla promozione del film.

Catalogo: è consultabile all'interno dell'archivio grazie a dei computer. È consultabile online al sito <http://archives.arts.ac.uk/Calmview/>.

Software di catalogazione: CALM.

Standard: ISAD (G), BS 5454, Irish Guidelines for Archival Description.

Materiale conservativo: Secol, azienda britannica.

Status: più che buono.

NB: I dati fanno riferimento al periodo Maggio 2012 - Febbraio 2013.

BIBLIOGRAFIA

Monografie

- A.A.V.V., *Archivio*, in “Fata Morgana – Quadrimestrale di cinema e visioni”, n. 2 (2007).
- A.A.V.V., *Territorio*, in “Fata Morgana – Quadrimestrale di cinema e visioni”, n. 11 (2010).
- Barthes, R., *La camera chiara. Note sulla fotografia*, tr. it., Einaudi, Torino 2003.
- Bate, D., *Il primo libro di fotografia*, tr. it., Einaudi, Torino 2011.
- Benassati, G., *La fotografia. Manuale di catalogazione*, Grafis Edizioni, Bologna 1990.
- Benjamin, W.,
L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica, tr. it., Einaudi, Torino 2000.
Piccola storia della fotografia, tr. it., Skira editore, Ginevra-Milano 2011.
- Bentivoglio, E., *Calabria. Immagini del XIX e del XX secolo dagli Archivi Alinari*, Fratelli Alinari, Firenze 2002.
- Berselli, S., Gasparini, L., *L’archivio fotografico. Manuale per la conservazione e la gestione della fotografia antica e moderna*, Zanichelli, Bologna 2000.
- Bertini, M. B., *Che cos’è un archivio*, Carocci Editore, Roma 2008.
- Bonanome, D., *Fotografia e documentazione. Indirizzo archeologico e storico-artistico*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2008.
- Bourdieu, Pierre, (a cura di), *La fotografia. Usi e funzioni di un’arte media*, tr. it., Guaraldi, Rimini 2004.
- Brogi, M., (a cura di), *Archivisti davanti al presente: tra problemi di tutela e di valorizzazione*. Atti della II e III Giornata di studio dell’Associazione nazionale archivistica italiana (ANAI) Sezione regionale toscana, Editrice Bibliografica, Milano 1992.
- Calvani, A., *Guida alla conservazione dei beni culturali*, UTET, Torino 1995.

- Cartier-Bresson, A., Maffioli, M., (a cura di), *Una storia della fotografia italiana nelle collezioni Alinari 1841-1941*, Alinari IDEA, Firenze 2006.
- Carucci, P., *Le fonti archivistiche: ordinamento e conservazione*, NIS, Roma 1990.
- Collier, J. Jr, *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*, Holt, Rinehart and Winston Inc, New York 1967.
- Corti, L., *I beni culturali e la loro conservazione*, Paravia, Torino 1999.
- D'Autilia, G., *L'indizio e la prova. La storia nella fotografia*, Mondadori, Milano 2005.
- Derrida, J.,
Mal d'archivio. Un'impressione freudiana, tr. it., Filema, Napoli 1996.
Copy, Archive, Signature. A Conversation on Photography, tr. ingl., Stanford University Press, Stanford (CA) 2010.
- Dizionario Enciclopedico, *La Piccola Treccani* – Istituto della Enciclopedia Italiana fondato da Giovanni Treccani, Volumi: I (A- BARS), II (BART-CICA), III (CICC-DREN), IV (DREP-GAMB), V (GAME-INTERE), VI (INTERF-MAE), IX (PERIT-REAY), XI (SER-TERMOD), Marchesi Grafiche Editoriali, Roma 1995.
- Dubois, P., *L'atto fotografico*, tr. it., Edizioni QuattroVenti, Urbino 1996.
- Enwezor, O., *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, Steidl – International Center of Photography, New York 2008.
- Fazzi, A., *Guida all'archivio fotografico*, Maria Pacini Fazzi Editore, Pisa 2006.
- Faeta, F.,
(a cura di), *Saverio Marra fotografo. Immagini del mondo popolare silano nei primi decenni del secolo*, Electa Editrice, Milano 1984.
Fotografi e fotografie. Uno sguardo antropologico, Franco Angeli Editore, Milano 2006.
Gente di San Giovanni in Fiore. Sessanta ritratti di Saverio Marra, Alinari IDEA, Firenze 2007.
- Ferraris, M., *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Editori Laterza, Roma-Bari 2009.

Gernsheim, H.,

The History of Photography. From the camera obscura to the beginning of the modern era, Thames and Hudson, Londra 1969.

A concise History of Photography, Dover Publications, New York 1986.

Gilardi, A., *Wanted! Storia, tecnica ed estetica della fotografia criminale, segnaletica e giudiziaria*, Mondadori, Milano 2003.

Goti, O., Lusini, S., (a cura di), *Strategie per la fotografia. Incontro degli archivi fotografici*, Atti dell'omonimo convegno presso la Biblioteca Comunale Lazerini, Archivio Fotografico Toscano, Prato 30 novembre 2001.

Lodolini, E., *Archivistica. Principi e problemi*, Franco Angeli, Milano 1990.

Liesch, E., (a cura di), *Legislazione statale e regionale sui beni culturali. Regolamenti statali e regionali*, Forum, Udine 2001.

Lugon, O., *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, tr. it., Mondadori Electa, Milano 2008.

Maniscalco, F., *La tutela dei beni culturali in Italia*, Volume 1, Massa Editore, Napoli 2002.

Marien, M. W., *Photography: A Cultural History*, Laurence King Publishing, Londra 2010.

Maturana, H. R., Varela, F. J., *Autopoiesi e cognizione: la realizzazione del vivente*, tr. it., Marsilio, Venezia 1985.

Merewether, C., (a cura di), *The Archive. Documents of Contemporary Art*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts) 2006.

Mignemi, A., *Lo sguardo e l'immagine, la fotografia come documento storico*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

Mirzoeff, N., *Introduzione alla cultura visuale*, tr. it., Meltemi, Roma 2002.

Mitchell, W. J. T., *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Duepunti Edizioni, Palermo 2008.

Newhall, B., *The History of Photography. From 1839 to the present*, The Museum of Modern Art, New York 1997.

- Newman, J., *Twin Lens Reflex. The Portrait Photographs of Bandele "Tex" Ajetunmobi and Harry Jabobs*, Lambeth Archives and Black Cultural Archives, Londra 2004.
- Osthoff, S., *Performing the archive: The transformation of the archive in Contemporary art from repository of documents to art medium*, Atropos, New York 2009.
- Poivert, M., *La fotografia contemporanea*, tr. it. Einaudi, Torino 2011.
- Pomian, K., *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, tr. it., Il Saggiatore, Milano 1989.
- Scaramella, L., *Fotografia. Storia e riconoscimento dei procedimenti fotografici*, De Luca Editori D'Arte, Roma 2003.
- Sontag, S., *Sulla fotografia*, tr. it., Einaudi, Torino 2004.
- Spieker, S., *The Big Archive. Art from Bureaucracy*, The MIT Press, Cambridge (MA) 2008.
- Tamblè, D., (a cura di), *La teoria archivistica italiana contemporanea. Profilo storico critico (1950-1990)*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1993.
- Zanni Rosiello, I.,
Archivi e memoria storica, Il Mulino, Bologna 1987.
Andare in archivio, Il Mulino, Bologna 1996.
Gli archivi tra passato e presente, Il Mulino, Bologna 2005.
Gli archivi nella società contemporanea, Il Mulino, Bologna 2009.
- Zannier, I.,
L'occhio della fotografia. Protagonisti, tecniche e stili della "invenzione meravigliosa", Carocci, Roma 2007.
Storia e tecnica della fotografia, Hoepli, Milano 2009.
- Zannier, I., Tartaglia, D., *La fotografia in archivio*, Comunicazione e Cultura Sansoni, Milano 2000.
- Zerbini, L., (a cura di), *Comunicare i beni culturali*, Aracne Editrice, Roma 2008.

Zucconi, F., *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, Mimesis cinema, Milano 2013.

Williams, C., *Managing Archives. Foundations, Principles and Practice*, Chandos Publishing, Oxford 2006.

Saggi da libri e riviste

Assmann, A., *Canon and Archive*, in *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Astrid Erll and Ansgar Nünning, Berlino 2008, pp. 97–107.

Cencetti, G., *Il fondamento teorico della dottrina archivistica*, in Id., *Scritti Archivistici*, Il Centro di Ricerca Editore, Roma 1970, pp. 38-46.

Foucault, M., *L'a priori storico e l'archivio*, in Id., *L'archeologia del sapere*, tr. it., Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1999, pp. 169-176.

Freud, S., *Nota sul "notes magico"*, in Id., *Opere 1924-1929. Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 1989, pp. 63-68.

Le Goff, J., *Documento/Monumento*, in "Enciclopedia Einaudi", vol. V, Torino 1978, pp. 38-48.

Macaluso, T., Zappalà, S., *Elementi di Conservazione e Restauro della Fotografia Storica*, in Plossi, M., Zappalà, A., (a cura di), *Libri e documenti. Le scienze per la conservazione e il restauro*, Edizioni della Laguna, Gorizia 2007.

McKemmish, S., *Traces: Document, record, archive, archives*, in McKemmish, S., Piggott, M., Reed, B., Upward, F., *Archives: Recordkeeping in Society*, Centre for Information Studies - Charles Sturt University, Wagga Wagga 2005, pp. 1-20.

Ricoeur, P., *Archivi, documenti, traccia*, in Id., *Tempo e racconto volume 3. Il tempo raccontato*, tr. it., Jaca Book, Milano 1994, pp. 178-191.

Ruchatz, J., *The Photograph as Externalization and Trace*, in *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Astrid Erll and Ansgar Nünning, Berlin 2008, pp. 367-378.

Samaran, C., «Archivio». *Progetto di «voce» per vocabolario. Traduzione e osservazioni*, in Cencetti, G., *Scritti Archivistici*, Il Centro di Ricerca Editore, Roma 1970, pp. 29-32.

Tomassini, L., *Vita nuova di vecchi media: le fotografie storiche in rete fra divulgazione e ricerca*, in “Ricerche storiche”, XXXIX (2009), pp. 363 – 437.

Saggi e libri da database online e sistemi open access

Arnheim, R.,

On the Nature of Photography, in “Critical Inquiry”, vol. 1, n. 1 (1974), pp. 149-161. <http://www.jstor.org/stable/1342924>

The Two Authenticities of the Photographic Media, in “Leonardo”, vol. 30, n. 1 (1997), pp. 53-55. <http://www.jstor.org/stable/431886>

Banks, M., Vokes, R., *Introduction: Anthropology, Photography and the Archive*, in “History and Anthropology”, Vol. 21, n. 4 (2010). <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/02757206.2010.522375>

Bate, D., *The Memory of Photography*, in “Photographies”, Vol. 3, n. 2 (2010). <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/17540763.2010.499609>

Becker, K., *Picturing Our Past: An Archive Constructs a National Culture*, in “The Journal of American Folklore”, Vol. 105, n. 415 (Winter, 1992), pp. 3-18. <http://www.jstor.org/stable/541996>

Benassati, G.,

La catalogazione delle immagini fotografiche. Problemi di metodo e percorsi operativi, in “AFT. Rivista di Storia e Fotografia”, n. 9 (Giugno 1989), pp. 4-6.

http://rivista.aft.it/aftriv/controller.jsp?action=rivista_browse&rivista_id=44&rivista_pagina=4#pag_4

Fotografia e catalogazione: modelli e prospettive di sviluppo a confronto, in “L’informazione bibliografica. Trimestrale di analisi della produzione libraria italiana”, n. 3 (Luglio-Settembre 1999), pp. 373-380. <http://www.rivisteweb.it/doi/10.1407/3112>

- Bich L., Damiano L., *Riscoprire la teoria dell'autopoiesi nella caratterizzazione dei sistemi sociali*, in Licata, I., (a cura di), *Sistemi, Emergenza, Organizzazioni. Complessità e Management*, Corisco, Roma 2012, pp. 83-111.
http://www.academia.edu/2550825/Riscoprire_la_teorìa_dellautopoiesi_nel_la_caratterizzazione_dei_sistemi_sociali
- Buchloh, B. H. D., *Gerhard Richter's "Atlas": The Anomic Archive*, in "October", Vol. 88 (Spring, 1999), pp. 117-145.
<http://www.jstor.org/stable/779227>
- Celentano, F.,
Conoscere e classificare le vecchie fotografie. Prima parte, in "AFT. Rivista di Storia e Fotografia", Anno III, n. 5 (1987), pp. 4-8.
http://rivista.aft.it/aftriv/controller.jsp?action=rivista_browse&rivista_id=40&rivista_pagina=4#pag_4
Riconoscere e classificare le vecchie fotografie. Seconda parte, in "AFT. Rivista di Storia e Fotografia", Anno III, n. 6 (Dicembre 1987), pp. 4-8.
http://rivista.aft.it/aftriv/controller.jsp?action=rivista_browse&rivista_id=41&rivista_pagina=4#pag_4
- Coppa, S., *Le tecniche digitali applicate alla gestione degli archivi fotografici*, in "AFT. Rivista di Storia e Fotografia", Anno XVII, n. 34 (Dicembre 2001), pp. 3-8.
http://rivista.aft.it/aftriv/controller.jsp?action=rivista_browse&rivista_id=27&rivista_pagina=3#pag_3
- Counihan, C. M., Sordi, I., *La fotografia come metodo antropologico*, in "La Ricerca Folklorica", n. 2 (1980), pp. 27-32.
<http://www.jstor.org/stable/1479153>
- Cross, K., Peck, J., *Special Issue on Photography, Archive and Memory*, in "Photographies", Vol. 3, n. 2 (2010), pp. 127-138.
<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17540763.2010.499631>
- De Franceschi Soravito, G., *La fotografia. Un materiale documentario speciale in biblioteca*, in "AFT. Rivista di Storia e Fotografia", Anno XVII, n. 33 (Giugno 2001), pp. 3-12.

[http://rivista.aft.it/aftriv/controller.jsp?action=rivista_browse&rivista_id=26
&rivista_pagina=3#pag_3](http://rivista.aft.it/aftriv/controller.jsp?action=rivista_browse&rivista_id=26&rivista_pagina=3#pag_3)

Edwards, E.,

Photographs: Material Form and Dynamic Archive, in Caraffa, C., *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Deutscher Kunstverlag, Berlino 2011, pp. 47-56.

http://www.academia.edu/2540949/Photographs_Material_Form_and_the_Dynamic_Archive

Photography and the Material Performance of the Past, in “History and Theory”, n. 48 (Dicembre 2009), pp. 130-150.

http://www.academia.edu/1306530/PHOTOGRAPHY_AND_THE_MATERIAL_PERFORMANCE_OF_THE_PAST

Ferrari, O., *Qualche riflessione su questioni di censimento e conservazione*, in “AFT. Rivista di Storia e Fotografia”, Anno IV, n. 7 (Giugno 1988), pp. 4–6.

[http://rivista.aft.it/aftriv/controller.jsp?action=rivista_browse&rivista_id=42
&rivista_pagina=4#pag_4](http://rivista.aft.it/aftriv/controller.jsp?action=rivista_browse&rivista_id=42&rivista_pagina=4#pag_4)

Foster, H.,

The Archive without Museums, in “October”, Vol. 77, (Summer, 1996), pp. 97-119. <http://www.jstor.org/stable/778962>

Archives of Modern Art, in “October”, Vol. 99 (Winter, 2002), pp. 81-95. <http://www.jstor.org/stable/779125>

An Archival Impulse, in “October”, Vol. 110 (Autumn, 2004), pp. 3-22. <http://www.jstor.org/stable/3397555>

Gasparini, L.,

Archivi fotografici e indicizzazione delle immagini. Note e appunti, in “AFT. Rivista di Storia e Fotografia”, n. 9 (Giugno 1989), pp. 7–10.

[http://rivista.aft.it/aftriv/controller.jsp?action=rivista_browse&rivista_id=44
&rivista_pagina=7#pag_7](http://rivista.aft.it/aftriv/controller.jsp?action=rivista_browse&rivista_id=44&rivista_pagina=7#pag_7)

- Jenkinson, H., *A Manual of Archive Administration Including the Problems of War Archives and Archive Making*, The Clarendon Press, Oxford 1922.
<http://archive.org/details/manualofarchivea00jenkuoft>
- Lusini, S., *La conservazione delle immagini fotografiche. Problemi e proposte*, in “AFT. Rivista di Storia e Fotografia”, Anno I, n. 1 (1985), pp. 6–11.
http://rivista.aft.it/aftriv/controller.jsp?action=rivista_browse&rivista_id=1&rivista_pagina=6#pag_6
- Come schedare e catalogare le immagini fotografiche*, in “AFT. Rivista di Storia e Fotografia”, Anno I, n. 2 (Dicembre 1985), pp. 4–9.
http://rivista.aft.it/aftriv/controller.jsp?action=rivista_browse&rivista_id=12&rivista_pagina=4#pag_4
- Problemi di una cultura della conservazione. Gli archivi fotografici*, in “AFT. Rivista di Storia e Fotografia”, Anno II, n. 3 (Giugno 1986), pp. 4–13.
http://rivista.aft.it/aftriv/controller.jsp?action=rivista_browse&rivista_id=23&rivista_pagina=4#pag_4
- McKemmish, S., *Evidence of me*, in “Archives and Manuscripts”, Vol. 24, n. 1 (1996), pp. 28–45. <http://www.mybestdocs.com/mckemmish-s-evidofme-ch10.htm>
- Mitchell, W. J. T., *What Do Picture Really Want?*, in “October”, n. 77 (1996), pp. 71–82. <http://www.jstor.org/stable/778960>
- Mutti, R., *Per una fenomenologia della conservazione della fotografia in Italia*, in “AFT. Rivista di Storia e Fotografia”, Anno XIX, n. 37/38 (2003), pp. 3–10.
http://rivista.aft.it/aftriv/controller.jsp?action=rivista_browse&rivista_id=30&rivista_pagina=3#pag_3
- Palomba, D., *Note sulla gestione degli archivi fotografici di Enti pubblici*, in “AFT. Rivista di Storia e Fotografia”, Anno XX, n. 39/40 (Giugno/Dicembre 2004), pp. 41–42.
http://rivista.aft.it/aftriv/controller.jsp?action=rivista_browse&rivista_id=31&rivista_pagina=41#pag_41

- Phillips, C., *The Judgment Seat of Photography*, in “October”, Vol. 22 (Autumn, 1982), pp. 27-63. <http://www.jstor.org/stable/778362>
- Ragazzini, S., *I Fratelli Alinari. Note d'archivio per la ricostruzione delle vicende di una grande famiglia di fotografi*, in “AFT. Rivista di Storia e Fotografia”, Anno IV, n. 39/40 (Giugno/Dicembre 2004), pp. 59-64. http://rivista.aft.it/aftriv/controller.jsp?action=rivista_browse&rivista_id=31&rivista_pagina=59#pag_59
- Rapaport, H., *Archive Trauma*, in “Diacritics”, Vol. 28, n. 4 (Winter, 1998), pp. 68-81. <http://www.jstor.org/stable/1566392>
- Sansoni, G., *Problemi di gestione di un archivio fotografico*, in “AFT. Rivista di Storia e Fotografia”, Anno III, n. 5 (Giugno 1987), p. 9. http://rivista.aft.it/aftriv/controller.jsp?action=rivista_browse&rivista_id=40&rivista_pagina=9#pag_9
- Sekula, A., *The Body and the Archive*, in “October”, vol. 39 (Winter, 1986), pp. 3-64. <http://www.jstor.org/stable/778312>
- Silvestri, D., *La fotografia tra estetica e documentazione: analogico e digitale nella Scheda F*, in “AIDAinformazioni”, Anno 21, n. 4 (2003), pp. 5-17. <http://eprints.relis.org/10264/1/silvestri%252021%284%29.pdf>
- Stapleton, R., *Jenkinson and Schellenberg: A Comparison*, in “Archivaria – The Journal of the Association of Canadian Archivists”, n. 17 (1983), pp. 75-85. <http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/11021/11956>
- Tomassini, L., *Per una storia dei Fratelli Alinari fra economia e cultura*, in “AFT. Rivista di Storia e Fotografia”, Anno IV, n. 39/40 (Giugno/Dicembre 2004), pp. 55-58. http://rivista.aft.it/aftriv/controller.jsp?action=rivista_browse&rivista_id=31&rivista_pagina=55#pag_55
- Tucker, J., *The Historian, the Picture, and the Archive*, in “Isis”, vol. 97, n. 1 (2006), pp. 11-120. <http://wescholar.wesleyan.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1026&context=div2facpubs>

Vestberg, N. L., *Archival Value. On photography, materiality and indexicality*, in "Photographies", vol. 1, n. 1 (2008), pp. 49-65.
<http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17540760701786725>

Saggi da siti di istituzioni e di autori

Benassati, G., *Perché catalogare fotografie*, in Id., (a cura di), *Foto graphia : attività di catalogazione e tutela dei fondi fotografici in Emilia Romagna*, Soprintendenza per i beni librari e documentari, Bologna 2003.
<http://online.ibc.regione.emilia-romagna.it/1/libri/pdf/Foto/Benassati.pdf>

Benson, A. C., *The Archival Photograph and Its Meaning: Formalism for Modeling Images*, in "Journal of Archival Organization", n. 7 (2009), pp. 148-187. <http://www.ontophoto.org/Articles/BensonJAO.pdf>

Callegari, P., *La Fototeca dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione tra divulgazione e e-commerce*, Atti del convegno *Archivi fotografici italiani on-line*, Museo di Fotografia Contemporanea in collaborazione con il Ministero per i Beni e le Attività Culturali/Archivio Fotografico della Soprintendenza PSAE di Bologna, Maggio 2006.
<http://www.mufoco.org/wp-content/uploads/2011/05/callegari.pdf>

Campaner, A., Piccolruaz, A., (a cura di), *L'archivio fotografico. Conservazione, archiviazione, catalogazione*, Provincia autonoma di Bolzano-Alto Adige, I edizione Settembre 2002. http://www.provincia.bz.it/archivio-provinciale/download/Larchivio_fotografico.pdf

Casanova, E., *Archivistica*, (2^a Edizione), Stab. Arti Grafiche Lazzeri, Siena 1928.
<http://www.icar.beniculturali.it/biblio/pdf/EuCa/totalCasanova.pdf>

Cencetti, G., *Sull'archivio come Universitas Rerum*, in "Archivi", n. IV (1937), pp. 7-13. <http://www.icar.beniculturali.it/biblio/pdf/articoli/univarc.PDF>

Cesareo Grillo, V., *L'utilizzazione commerciale delle riprese fotografiche: l'accordo con Alinari*, in "Notiziario", n. 53 (Gennaio – Aprile 1997), pp. 29-30.
http://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/UfficioStudi/documents/1254049970678_SP_53_10.pdf

Featherstone, M., *Archiving cultures*, in "British Journal of Sociology", vol. 51, n. 1 (2000), pp. 161-184.

<http://chnm.gmu.edu/courses/rr/f01/cw/archiving.pdf>

Gasparini, L., *Fototeche e raccolte fotografiche*, Seminario di Formazione, Campobasso 10 Gennaio 2008.

http://www2.provincia.campobasso.it/biblioteca/eventi/corso_fotografia_2008/L_Gasparini-Testo_dispensa_10_gen_2008.pdf

Hirtle, P. B., *Archives or Assets*, in "The American Archivist", Vol. 66, n. 2 (2003), pp. 235-247.

<http://archivists.metapress.com/content/h0mn427675783n51/fulltext.pdf>

Minervini, E., *Le occasioni della rete*, Atti del convegno *Archivi fotografici italiani on-line*, Museo di Fotografia Contemporanea in collaborazione con il Ministero per i Beni e le Attività Culturali/Archivio Fotografico della Soprintendenza PSAE di Bologna, Maggio 2006.

<http://www.mufoco.org/wp-content/uploads/2011/05/minervini.pdf>

Orlow, U., *Latent archives, roving lens*, in Lanyon, J., Connarty, J., *Ghosting: the role of the archive within contemporary artists' film and video. Picture This Moving Image*, Bristol 2006, pp. 34-47.

<http://www.urielorlow.net/2006/08/latentarchives/>

Pellegrino, P., *La fotografia come testo: memoria storica, oblio e identità collettiva*, relazione tenuta alla presentazione del catalogo "L'immagine custodita. 50 anni di fotografie salentine 1900-1950", Galatina 1999.

<http://siba-ese.unisalento.it/index.php/idee/article/view/3203/2635>

Raqs Media Collective, *In The Theatre of Memory: The Work of Contemporary Art in the Photographic Archive*, in "Lalit Kala Contemporary" n. 52 (2012), *Photography as Art and Practice in India*, pp. 85-95.

<http://www.raqsmediacollective.net/images/pdf/7123c17b-aa9a-4ff3-a9ce-fdcd96f7ae8f.pdf>

Sekula, A., *Reading an Archive: Photography between Labour and Capital*, in Wells, L., (a cura di), *The Photography Reader*, Routledge, Londra 2002.

http://www.lot.at/sfu_sabine_bitter/SEKULA-ReadingAnArchive.pdf

Serena, T., *Il posto della fotografia (e dei calzini) nel villaggio della memoria iconica totale. Uno sguardo sulle raccolte fotografiche oggi*, Intervento al congresso Atti della giornata di Studio 'Archivi fotografici italiani on-line'

presso il Museo della fotografia contemporanea, Cinisello Balsamo 2007.
<http://www.mufoco.org/wp-content/uploads/2011/05/serena.pdf>

Thomas, J. D., *Photographic Archives*, in “American Archivists”, vol. 21, n. 4 (1958), pp. 419-420.
<http://archivists.metapress.com/content/96h0262450x68035/fulltext.pdf>

Williams, V., *No statistics. Adam Broomberg and Oliver Chanarin*, Netherlands Photo Museum, 2008. <http://www.broombergchanarin.com/files/no-statistics.pdf>

Saggi e articoli online

Curti, D., *L'archivio al bivio*, in “Corriere della sera”, 20 Maggio 2000.
http://archiviostorico.corriere.it/2000/maggio/24/archivio_bivio_vm_0_000_524347.shtml

Rizzo, E.,

La fotografia come bene culturale, in “Arte e Ricerca”.
<http://www.artericerca.com/Fotografia/La%20fotografia%20come%20Bene%20culturale.html>

La fotografia come documento del patrimonio, in “Arte e Ricerca”.
<http://www.artericerca.com/Fotografia/La%20fotografia%20come%20documento%20del%20patrimonio.html>

Rosini, S., *Diritto d'autore: come si distingue la “fotografia artistica” dalla “fotografia semplice”*, in “Arte e Ricerca”.
<http://www.artericerca.com/Fotografia/Diritto%20d'autore%20come%20si%20distingue%20la%20fotografia%20artistica%20dalla%20fotografia%20semplice%20-%20Sonia%20Rosini.htm>

Tamblè, D., *Cos'è un archivio*, sito web dell'Archivio di Stato di Potenza.
<http://www.archiviodistatopotenza.beniculturali.it/che-cos%E2%80%99%C3%A8-un-archivio>

Documenti ufficiali e standard

AACR2 - Anglo-American Cataloguing Rules, Second Edition.

A Guide to Lambeth Archives, a cura di Sue Mckenzie.

ANSI/NISO Z39.77-2001 *Guidelines for Information About Preservation Products.*

Archive Principles and Practice: an introduction to archives for non-archivists,
The National Archives, 2011.

Atti Della Commissione Franceschini, 1967.

BS 5454:2000 *Recommendations for the storage and exhibition of archival documents*, British Standards Institute.

Categories for the Description of Works of Art (CDWA), Art Information Task Force.

Codice internazionale di deontologia degli archivisti, approvato dall'Assemblea Generale del Consiglio Internazionale degli Archivi, Pechino 6 settembre 1996.

Filenaming conventions and Metadata for Digital Materials, Archive and Special Collections Centre.

Florence Declaration - Raccomandazioni per la preservazione degli archivi fotografici analogici, a cura del Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, Firenze 31 Ottobre 2009.

Glossario di terminologia fotografica, a cura di Laura Corti e Fiorella Gioffredi Superbi, 2005.

ICA Constitution, Consiglio Internazionale degli Archivi, 2007.

Irish Guidelines for Archival Description, Society of Archivists, Ireland, 2009.

ISAD(G): General International Standard Archival Description - Seconda edizione, Consiglio Internazionale degli Archivi, tr. it. a cura di Stefano Vitali, Firenze 2000.

ISBD(NBM) - *International Standard Bibliographic Description for Non-Book Materials*, International Federation of Library Associations and Institutions, 1987.

ISO 10214:1991 *Photography - Processed photographic materials - Filing enclosures for storage*, International Organization for Standardization.

ISO 18920:2000 *Imaging materials - Processed photographic reflection prints - Storage practices*, International Organization for Standardization.

ISO 15489-1:2001 *Information and documentation -- Records management -- Part 1: General*, International Organization for Standardization.

ISO 15489-2:2001 *Information and documentation -- Records management -- Part 2: Guidelines*, International Organization for Standardization.

ISO 18902-2001: *Imaging Materials-Photographic Processed Films, Plates, and Papers*, International Organization for Standardization.

ISO 18916:2007 *Imaging materials – Processed imaging materials – Photographic activity test for enclosure materials*, International Organization for Standardization.

ISO 18947:2013 *Imaging materials -- Photographic reflection prints -- Determination of abrasion resistance of photographic images*, International Organization for Standardization.

La documentazione fotografica delle schede di catalogo Metodologie e tecniche di ripresa, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione 1998.

Linee guida sulla conservazione del materiale fotografico. Photographic and Film Media International Preservation Issues Number One, a cura di International Federation of Library Association and Institutions, Core Programme on Preservation and Conservation And Council on Library and Information Resources – IFLA, traduzione italiana di Laura Gasparini.

Memoriav Raccomandazioni Foto - Conservazione delle Fotografie, Associazione Memoriav- Preservazione del patrimonio audiovisivo svizzero, Febbraio 2007.

Normativa per l'acquisizione digitale delle immagini fotografiche, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Roma 1998.

Preservation Audit Visit: Photograph Survey – Stanley Kubrick Archive, Museums Libraries Archives (MLA) London, 30 Ottobre 2007, a cura di Katherine Jennings.

SEPIADES. *Recommendations for cataloguing photographic collections*, European Commission on Preservation and Access, 2003.

Standard for Records Repositories, The National Archives, 2004.

Strutturazione dei dati delle schede di catalogo. Beni artistici e storici Scheda F, Prima parte, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, 1999.

Strutturazione dei dati delle schede di catalogo Scheda F - Fotografia versione 3.00, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione.

VRA Core, Visual Resources Association.

NORMATIVE DI RIFERIMENTO

Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche, 1886, ultima modifica 1971.

Legge 1902 n. 185, Tutela del patrimonio monumentale.

Legge 1909 n. 364, Che stabilisce e fissa norme per l'inalienabilità delle antichità e delle belle arti.

Legge 30 Gennaio 1913 n. 363, Che approva il regolamento per l'esecuzione delle leggi 20 giugno 1909, n. 364, e 23 giugno 1912, n. 688, relative alle antichità e belle arti.

Legge 1939 n. 1089, Tutela delle cose d'interesse Artistico o Storico.

Legge 29 Giugno 1939 n. 1497, Protezione delle bellezze naturali.

Legge 22 aprile 1941 n. 633, Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio.

Costituzione Italiana, artt. 9, 117 e 118.

Convenzione per la protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato, UNESCO, L'Aia 14 maggio 1954.

Legge 21 dicembre 1961 n. 1552, Disposizioni in materia di tutela di cose di interesse artistico e storico.

Legge 16 maggio 1970 n. 281, Provvedimenti finanziari per l'attuazione delle Regioni a statuto ordinario.

Convenzione sui mezzi per proibire e prevenire un'illecita importazione, esportazione e passaggio di proprietà di beni culturali, UNESCO 1970.

D.P.R. 14 gennaio 1972 n. 3, Trasferimento alle Regioni a statuto ordinario delle funzioni amministrative statali in materia di assistenza scolastica e di musei e biblioteche di enti locali e dei relativi personali ed uffici.

Legge 1 Marzo 1975 n. 44, Misure intese alla protezione del patrimonio archeologico, artistico e storico nazionale.

D.P.R. 3 dicembre 1975 n. 805, Organizzazione del Ministero per i beni culturali e ambientali.

D.P.R. 24 Luglio 1977 n. 616, *Attuazione della delega di cui all'art. 1 della legge 22 luglio 1975, n. 382.*

Legge 2 agosto 1982 n. 512, *Regime fiscale dei beni di rilevante interesse culturale.*

Legge 8 Ottobre 1997 n. 352, *Disposizioni sui beni culturali.*

D. lgs. 31 Marzo 1998 n. 112, *Conferimento di funzioni e compiti amministrativi dello Stato alle regioni ed agli enti locali, in attuazione del capo I della legge 15 marzo 1997, n. 59.*

D. lgs. 20 ottobre 1998, n. 368, *Istituzione del Ministero per i beni e le attività culturali, a norma dell'articolo 11 della legge 15 marzo 1997, n. 59.*

D. lgs. 29 ottobre 1999 n. 490, *Testo unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali.*

D.P.R. 7 Settembre 2000 n. 283, *Regolamento recante disciplina delle alienazioni di beni immobili del demanio storico e artistico.*

D.P.R. 28 dicembre 2000 n. 445 *Testo Unico delle disposizioni legislative e regolamentari in materia di documentazione amministrativa.*

D.P.R. 29 Dicembre 2000 n. 441, *Regolamento recante norme di organizzazione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.*

D. M. 11 Aprile 2001, *Erogazioni liberali per progetti culturali.*

Legge regionale 12 agosto 2002 n. 34, *Riordino delle funzioni amministrative regionali e locali.*

Legge regionale 30 ottobre 2003 n. 15, *Norme per la tutela e la valorizzazione della lingua e del patrimonio culturale delle minoranze linguistiche e storiche di Calabria.*

D. lgs. 8 Gennaio 2004 n. 3, *Riorganizzazione del Ministero per i beni e le attività culturali, ai sensi dell'articolo 1, della legge 6 luglio 2002, n. 137.*

D. lgs. 22 gennaio 2004 n. 42, *Codice dei beni culturali e del paesaggio.*

Legge 11 febbraio 2005 n. 15, *Modifiche ed integrazioni alla legge 7 agosto 1990, n. 241, concernenti norme generali sull'azione amministrativa.*

Legge regionale 4 novembre 2011, n. 42, *Modifica alla legge regionale 10 agosto 2011, n. 29 «Delega alla Giunta regionale per la redazione di Testi Unici in materia di Attività produttive, Lavoro e Istruzione - Cultura e Beni culturali».*

SITOGRAFIA

Archivio di Stato di Potenza

<http://www.archiviodistatopotenza.beniculturali.it/>

Archivio di Stato di Prato

<http://www.archiviodistato.prato.it/>

Archivio Fotografico Italiano

<http://www.archiviofotografico.org>

Archivio Fotografico Toscano

<http://www.aft.it>

Art & Architecture Thesaurus® Online

[http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat/?find=collection&logi
c=AND¬e=&page=1](http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat/?find=collection&logi
c=AND¬e=&page=1)

Associazione Italiana Biblioteche

<http://www.aib.it>

Associazione Nazionale Archivistica Italiana

<http://www.anai.org>

Atlante dei Beni Culturali della Calabria

<http://atlante.beniculturalicalabria.it>

Boltanski Christian

<http://www.boltanski-chance.com/index.html>

Broomberg Adam & Chanarin Oliver

<http://www.broombergchanarin.com/>

Cataloging Cultural Objects

<http://cco.vrafoundation.org/>

Direzione Generale per gli Archivi

<http://www.archivi.beniculturali.it>

Direzioni regionali per i beni culturali e paesaggistici della Calabria

<http://www.beniculturalicalabria.it/>

Dreyblatt Arnold

<http://www.dreyblatt.de>

Enciclopedia Italiana Treccani

<http://www.treccani.it>

Arte ricerca

<http://www.artericerca.com>

Consiglio Internazionale degli Archivi

<http://www.ica.org/>

Centro di Ricerca e Archiviazione della Fotografia

<http://www.craf-fvg.it/>

Europeana Photography

<http://www.europeana-photography.eu>

Fototeca nazionale

<http://immagini.iccd.beniculturali.it/>

Fratelli Alinari

<http://www.alinari.it/>

Hiller Susan

<http://www.susanhiller.org>

Istituto Centrale per gli Archivi

<http://www.icar.beniculturali.it>

Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione

<http://www.iccd.beniculturali.it>

Istituto Luce

<http://www.archivioluce.com>

Lambeth Archives

<http://www.lambeth.gov.uk/Services/LeisureCulture/LocalHistory/Archives.htm>

Lieberman Ilán

<http://www.ilanlieberman.com/>

Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo

<http://www.beniculturali.it>

Museo Contemporaneo della Fotografia

<http://www.mufoco.org>

The National Archives

<http://www.nationalarchives.gov.uk/>

Portale italiano sul Diritto d'Autore

<http://www.dirittodautore.it>

Regione Emilia Romagna – Istituto per i Beni Artistici, Culturali e Naturali

<http://ibc.regione.emilia-romagna.it>

Regione Lombardia Beni Culturali

<http://www.lombardiabeniculturali.it/>

Regione Umbria Beni Culturali

<http://www.beniculturali.regione.umbria.it>

RF - Rete per la Valorizzazione della Fotografia

<http://www.retefotografia.it/>

Rete Lilith

<http://www.retelilith.it/>

/seconds - Academic journal online

<http://www.slashseconds.org>

Sheikh Fazal

<http://www.fazalsheikh.org>

Society of American Archivists

<http://www2.archivists.org/>

The Archives and Records Association UK and Ireland

<http://www.archives.org.uk/>

Stanley Kubrick Archive

<http://www.arts.ac.uk/about/departments/kubrick-archive/>

The Atlas Group

<http://www.theatlasgroup.org/>

Visual Resources Association

<http://www.vraweb.org/>

FILMOGRAFIA

La stanza della memoria.

Film documentario. Regia: Maurizio Fusco. Film di: Francesco Faeta.
Anno: 1984. Durata: 54'. Paese: Italia. Produzione: RAI Radiotelevisione
Italiana.

Shooting the past.

Fiction. Regia: Stephen Poliakoff. Sceneggiatura: Stephen Poliakoff. Attori:
Lindsay Duncan (Marilyn Truman), Timothy Spall (Oswald Bates), Liam
Cunningham (Christopher Anderson), Billie Whitelaw (Veronica), Emilia
Fox (Spig), Blake Ritson (Nick). Anno: 1999. Durata: 182'. Numeri di
episodi: 3. Paese: Regno Unito. Rete: BBC.

MULTIMEDIA

Le parole, le immagini e le cose.

CD-ROM, Editrice Pubblisfera, San Giovanni in Fiore 2000.