

Sulla (re)“mise en archive” e sugli oggetti fotografici: spigolature

Tiziana Serena, Professore aggregato all'Università degli Studi di Firenze

Se prima di fornire il titolo del mio intervento per questo “Incontro/dibattito: Attraverso la fotografia”, fossi stata a conoscenza del titolo Chiedete alla polvere di Pierangelo Cavanna – consulente scientifico del progetto di cui si discute oggi sul fondo fotografico del Ministero della Pubblica Istruzione (MPI) – probabilmente sarei stata tentata di proporre una variante in forma di dialogo, ad esempio: Chiedete agli oggetti fotografici. Avrei così potuto fare esplicito riferimento alla fortuna recentemente riscossa, in ambiti extradisciplinari alla storia della fotografia, dalle teorie incentrate su quello che possiamo chiamare il “paradigma dell'oggetto”, sulle quali mi sono basata nel formulare alcuni spunti teorici sul tema della materialità della fotografia e sul tema dell'archivio fotografico.

Tuttavia, avevo già scelto il titolo Sulla (re)“mise en archive”, appellandomi all'autorevolezza del nome tutelare di Michel De Certeau, per sottolineare la possibilità di alcuni percorsi di analisi, ed evidenziare alcuni aspetti problematici ed emblematici legati alle operazioni di gestione ordinaria e straordinaria degli insiemi sedimentali di fotografie. In altre parole, oggi vorrei cercare brevemente di illustrare come operando “attraverso le fotografie” (al plurale) si possa pervenire a un sapere specifico sulla fotografia (al singolare). Spero perdonerete il fatto che nel titolo non traduco la citazione dal francese, nonostante l'apparente semplicità. De Certeau aveva utilizzato questa locuzione (“la mise en archive”) riferendosi a un particolare momento del processo di 'archiviazione' (così, si potrebbe tradurre ma sarebbe una riduzione). La sua enfasi era posta su un gesto ritenuto fondatore dell'archivio grazie al quale, a un determinato punto della storia, tramite una separazione tra gli oggetti del mondo si opera una selezione per destinarne alcuni a essere conservati in un insieme. Quel gesto – scrive De Certeau – dà inizio alla Storia (con la maiuscola e al singolare). Tuttavia, bisogna specificare che quell'insieme, creato per conferire agli oggetti scelti nuovi significati, è destinato nel tempo ad assumere forme e valori variabili quindi a determinare diverse storie (al plurale).

Dal primo intervento di Elena Berardi, che è responsabile del progetto summenzionato, abbiamo appreso che la storia del fondo fotografico del MPI non è affatto una storia lineare; inoltre: 1) non è chiaramente rintracciabile la sua origine; 2) la sua fisionomia, anche per le conseguenze del punto 1, resta difficile da ricostruire. Proviamo ad analizzare più in dettaglio questi punti.

1) La sua origine non è rintracciabile, e non possiamo identificarla con un unico gesto fondatore. In effetti, “la mise en archive” non ha sempre un valore di esclusività: per questo ha probabilmente solo un senso parziale cercare di rintracciare in un unico momento l'azione che porta alla configurazione del fondo fotografico come oggi si presenta ai nostri occhi. Il Fondo MPI sembra piuttosto essere il risultato finale (e non definitivo) dovuto a vari movimenti nel tempo dei suoi pezzi e a vari sistemi d'ordine e classificazione degli stessi. Infatti, grazie a etichettature e segnature, le quali sono sembrate persuasive in un determinato momento storico, i pezzi dell'insieme vengono fra loro aggregati dotandosi quindi di nuovi significati. Etichettature e segnature nel loro insieme costituiscono le condizioni per favorire la visibilità dell'archivio stesso tramite i pezzi ritenuti maggiormente significati e rappresentativi. La visibilità può essere intesa come un risultato dettato da vari fattori culturali, ad esempio l'emergenza di un tema di ricerca, oppure l'urgenza di documentare un certo territorio, una certa tipologia di bene culturale oppure di reperire le immagini storiche di un certo territorio, di una certa tipologia di bene culturale. Nondimeno bisogna tenere presente che per ogni conquista in questi termini, contemporaneamente altri pezzi nell'archivio perdono di visibilità e vengono messi in ombra e quasi sommersi; questo avviene per motivi magari contingenti e accidentali ma che, in ultima istanza, hanno sempre delle matrici e delle conseguenze di tipo culturale e storico.

2) La non riconoscibilità della fisionomia del fondo fotografico: esso si presenta come una sorta di corpo smembrato di cui non si riconoscono che poche parti, cioè ci appare come un generico, indistinto – e credo per molti versi disarmante – “accumulo”. Quello che Sandra Vasco Rocca aveva efficacemente definito essere una “configurazione topologicamente saldata” per via – e qui

sta uno degli aspetti problematici che toccano in particolar modo gli insiemi sedimentali di fotografie – di "fattori intangibili di per sé".

I contenuti delle immagini possono certo guidare molte ipotesi di ri-costruzione della struttura della sedimentazione di fotografie, come si è ovviamente fatto per il fondo MPI (ma quale "fondo": in quale momento della sua storia?). Tuttavia, credo che per ricostruirne la fisionomia, ovvero le forme (al plurale) che esso ha assunto nel tempo, sia necessario decodificare i segni minimi, che di solito sono extra-fotografici (nel senso che si sostanziano alla periferia dell'immagine fotografica), i quali testimoniano del trascorso entro l'archivio della vita di oggetti dal carattere preminentemente sociale, come sono a mio parere le fotografie.

Attraverso le fotografie, o per meglio dire: attraverso i segni iscritti sugli oggetti fotografici, sarà allora possibile riconoscere parte del senso di quelle relazioni necessarie (ma sovente "intangibili" ad un primo sguardo) fra i pezzi, le quali nella loro complessità costituiscono e determinano il significato dell'archivio fotografico. Si tratta di relazioni che avvengono in tempi e modi diversi. Ad esempio, alcune possono essere ricucite attraverso la storia delle fotografie che nell'archivio entrano, o che escono, oltrepassando una soglia che segna il loro non-ritorno (come nei casi citati oggi da Valter Curzi); oppure attraverso le storie delle operazioni storicizzate di ri-calibrazione del loro significato attraverso le didascalie e le descrizioni catalografiche, e di ri-aggregazione in nuove disposizioni logiche e fisiche (motivo per cui oggi la sua fisionomia è poco riconoscibile) e, non ultimo di ri-costituzione delle serie (come parte del lavoro effettuato ora sul Fondo MPI).

Avrete notato che sono passata dalle etichette "accumulo" e "fondo" a utilizzare con maggiore insistenza quella di "archivio fotografico": lo scopo è anche quello di sottolineare che per questa categoria esiste una possibilità necessaria da un punto di vista interpretativo, e che questa non è separabile da una chiarezza lessicale (lo stesso Cavanna ha sottolineato – cito a memoria: "non so cosa sia esattamente un archivio fotografico...", "facciamo delle ipotesi lavorando sul campo...", "non so se vale ancora quella difficoltà lessicale individuata con le locuzioni: collezione, raccolte e poi archivio, se queste parole indicano delle funzioni diverse...").

Va da sé che la mia proposta sull'archivio fotografico, di carattere teorico, vuole comunque ricondurre questo tema dentro la specificità della storia culturale della fotografia, per verificare da un punto di vista 'interno' anche quelle operazioni di catalogazione del patrimonio artistico fra Otto e Novecento sostenute e sostanziate dall'uso strumentale della fotografia riscontrabili nel contesto della produzione del Fondo MPI (ricordate in parte oggi da Marco Mozzo).

Fino a qui, la mia premessa cerca solo di illuminare sotto una luce appena diversa aspetti ben conosciuti da coloro che, sporcandosi quotidianamente le mani con quella "polvere" dell'archivio fotografico, poiché maneggiano il corpo degli oggetti fotografici, pervengono a una conoscenza in profondità della fotografia, che trascende e integra il significato della sua superficie d'immagine. Il mio intervento desidera però focalizzare su alcuni aspetti problematici e metodologici legati alle operazioni di ri-costruzione dell'archivio fotografico, in cui possiamo rintracciare un altro senso, che io sostanzialmente intendo di ri-semantizzazione tout court dell'archivio, cioè una vera e propria operazione simbolica (per quanto apparentemente tautologica e circolare) di remise en archive degli oggetti fotografici.

Il punto di partenza per verificare un possibile metodo di studio dell'archivio fotografico, come dicevo, mi pare essere questo: chiediamo alle fotografie. E puntualizzo: non chiediamo alle immagini, ma chiediamo agli oggetti fotografici, utilizzando quella categoria critica implicata nel paradigma dell'oggetto, sul quale si sono concentrati studi di matrice filosofica, come quelli recenti proposti in ambito italiano da Maurizio Ferraris. La proposta è quella di non focalizzare la nostra attenzione in modo esclusivo su quella "impiallacciatura di realtà immediata" che è l'immagine fotografica, quanto sulla fattualità della fotografia, cioè un qualcosa costituito da un corpo organico e complesso, sul quale sono iscritti i passaggi della sua vita nel tempo di oggetto. Questa proposta di adottare un metodo organico presuppone che muovendo dall'analisi del singolo "oggetto" fotografico si possa giungere – con la medesima strumentazione metodologica – alle fotografie, e pertanto alla dimensione archivio fotografico.

Nel corpo della fotografia vi troviamo i segni della sua "biografia sociale", così come possiamo declinare dagli studi in campo antropologico e fotografico rispettivamente di Igor Kopytoff ed Elizabeth Edwards: i timbri, a inchiostro e a secco, i tagli, le signature, oppure le cancellazioni delle signature operate per fare posto alle nuove, magari perché a quella fotografia sono stati

attribuiti un nuovo autore e riconosciuti nuovi aspetti e valori (ad esempio è stato riconosciuto un personaggio ritratto fino ad allora rimasto anonimo; è stata rivalutata la tecnica esecutiva; o ritenuta essere una cimelia nella collezione). Con queste semplici operazioni di gestione e conservazione, la fotografia acquisisce un significato diverso e trova una nuova collocazione logica e fisica (reale o virtuale che sia) all'interno dell'archivio e, di conseguenza, instaura nuove relazioni con gli altri oggetti. Con una banale nuova etichettatura, dovuta alle ordinarie pratiche conoscitive e conservative, la fotografia viene sostanzialmente ri-semanticizzata provocando inevitabilmente un riverbero in tutta la struttura dell'archivio stesso. Ovviamente questa asserzione trova riscontro qualora si riconosca all'archivio fotografico la caratteristica di non essere un sistema statico, quanto piuttosto un sistema dinamico nel tempo che la Edwards ha efficacemente definito funzionare come un vero e proprio "ecosistema".

Per questi motivi, solo brevemente accennati, mi interessano gli usi sociali (e culturali) che legano la presenza fisica della fotografia nel contesto di un insieme di significazione, che definisco archivio fotografico (per sottolineare le funzioni in seno alla società di quello che reputo essere un dispositivo culturale e politico secondo la lezione di Foucault), frutto di una sedimentazione (per fare riferimento alle sue modalità di accrescimento e trasformazione dinamica nel tempo).

Mi riferisco comunque a un insieme che cresce per così dire per strati, in cui il primo strato condiziona in un certo qual modo la disposizione e la conformazione di quelli successivi. Banalmente, fermandosi al livello di denotazione delle immagini, mi riferisco alle parole tramite le quali si descrivono le fotografie nell'archivio: le prime didascalie e le prime etichettature condizionano i modi con cui le successive fotografie vengono immesse nel traffico semantico dell'archivio stesso, vengono disposte in ordine, vengono da quell'ordine separate, oppure in seguito vengono ri-configurate, ri-aggregate o lasciate semplicemente in zone d'ombra, quasi a flottare, e complessivamente determinando quella che mi pare essere una caratteristica specifica dell'archivio fotografico rispetto ad altri insiemi documentari: quella che etichetto come "fluidità".

Questo dispositivo di significazione (l'archivio fotografico) credo, e così propongo, che non possa essere separato dall'analisi del corpo dei suoi oggetti. Non intendo per questo dire che la fotografia significhi esclusivamente nella sua materia (e/o tecnica), ma intendo piuttosto sostenere la necessità di condurre un'analisi dei contenuti visuali della fotografia subordinandoli ad altre caratteristiche inscritte nel corpo della fotografia, secondo rapporti variabili in quanto relativi ad altri segni. Segni che sono il frutto della lavorazione sociale di questi oggetti nel corso del tempo. Complessivamente queste sono considerazioni che reputo essere alla base per procedere a un'integrazione delle teorie sulla materialità a quelle della storia della fotografia, adattate al corpo specifico e per nulla pacifico dei suoi oggetti.

Sostengo, quindi, che è nella periferia dell'immagine fotografica che possiamo rintracciare certi significati, e che è nell'insieme di queste periferie delle immagini, ad esempio nell'insieme dato dai rapporti di prossimità fra i singoli pezzi costituenti un fondo fotografico, che dobbiamo provare a mettere in opera uno sguardo rinnovato.

Sono del resto convinta che queste riflessioni sulla capacità di significare della periferia dell'immagine non siano affatto lontano dall'esperienza degli operatori degli archivi fotografici (vedo in sala molti annuire). Ma neppure che sia lontana da quelli che hanno partecipato a questo progetto pilota sul Fondo del MPI, i quali avranno dovuto riconoscere il significato sia di elementi minimi e marginali dell'immagine fotografica, sia di certe specificità dell'immagine, che magari in parte esulano dal rapporto con il referente, per riuscire a riconnettere quelle fotografie che erano in ordine sparso. Attraverso l'analisi del corpo degli oggetti fotografici conservati nell'archivio e condizionati dalla sua esistenza, gli operatori saranno riusciti a ricostruire alcuni nuovi significati, attribuendoli sia a singole fotografie, sia a serie di fotografie. Quest'ultime, grazie a queste nuove interpretazioni, nella nuova catalogazione del Fondo MPI si vanno costruendo come "sezioni" in grado di far confluire entro esse altri pezzi dell'archivio (quindi di conferire ad essi nuovi significati). Il lavoro da farsi su oggetti complessi come gli archivi fotografici e come questo del Fondo MPI, smembrati, riconfigurati, di cui si è persa la possibilità di riconoscere una sua chiara fisionomia, pur tenendo assieme i singoli pezzi costituenti, ovviamente non può attuarsi e concludersi al livello catalografico e descrittivo di una singola fotografia. In ogni caso, i semplici elenchi repertoriali (timbri, autori, etc.) basati sull'analisi "item by item", anche se non sono gli strumenti in sé deputati per comprendere la configurazione e la fisionomia dell'archivio fotografico, sono comunque terribilmente efficaci ed utili – e vanno fatti. È del resto ben chiaro che la complessità del Fondo

MPI non sia la somma delle singole fotografie e del contributo di singoli autori e produttori, ma sia un qualcosa'altro. In vista di un accesso che non si limitati alla fruizione dei suoi singoli pezzi separati, è proprio sulla capacità di descrivere questa complessità dell'archivio (funzione, tra l'altro, che nel futuro dovrebbe essere espletata dalla tanto attesa scheda Fondi Fotografici) e delle sue vicissitudini storiche, che possiamo cogliere un punto di svolta carico di implicazioni metodologiche sia da un punto catalografico, sia dal punto della storia della fotografia.

L'archivio fotografico del MPI, come accumulo, è nato a un certo punto della storia per soddisfare una sorta di urgenza culturale: quella della memoria e della tutela del patrimonio storico-artistico. Ma l'urgenza è stata anche quella di articolare delle conoscenze specifiche, su quelli che oggi chiamiamo beni culturali, a partire dalle possibilità offerte dall'archivio fotografico stesso come spazio organizzato di un sapere specialistico storico-artistico e, allo stesso tempo, da un sapere specificatamente fotografico.

Mi avvio alla conclusione di questo breve intervento. Mi pare che integrando in sinergia l'analisi delle fotografie con i nostri diversi saperi, attuando un'analisi delle immagini fotografiche nella loro profondità di oggetti che comprende il loro perimetro di significazione, e un'analisi delle loro mutevoli forme di sedimentazione nel tempo, potremmo pervenire a un'esegesi non ossificata delle stesse singole fotografie. Si tratta cioè di ambire a una visione della fotografia di carattere non epistemico, a una interpretazione che non ci confermi quanto già sappiamo e semplicemente vediamo nella singola immagine, ad esempio, la fotografia della facciata di tale chiesa, la fotografia di tale pala d'altare. Se ridotto alla visione della facciata di tale chiesa, di tale pale d'altare, il significato della fotografia rimanda necessariamente al referente esterno e a quello che è comunemente ritenuto l'unico momento significativo della sua storia d'immagine: quello epifanico in cui il fotografo ha scattato la fotografia. Ma questo momento non può essere disgiunto dalla sua vita di oggetto fotografico dal carattere sociale, e che abbiamo dimenticato sovente nel fare la storia delle fotografie. Si tratterebbe quindi di integrare, ad esempio, i significati assunti dal trasferimento delle fotografie da un processo di produzione (lo scatto, la stampa) a uno di conservazione e diffusione (l'archivio, gli archivi) e magari di trasformazione; di come le fotografie e il loro insieme di appartenenza siano stati messi in oblio dalle stesse pratiche legate all'archiviazione e alla conservazione; di come sia stato stemperato il loro significato e di come il loro significato sia stato ri-scoperto, ri-valorizzato, ovvero ri-semantizzato, non ultimo anche attraverso i processi non neutri di (re)mise en archive.

L'azione della mise in archive di De Certau, come gesto fondatore altamente simbolico, va riletta nelle fasi temporali successive dell'archivio fotografico a cui ha dato origine, e che sono quelle relative alla ordinaria esistenza organica di un archivio, interpretando altri gesti (ri)fondatori che possono narrare della consapevolezza e dell'idea di archivio fotografico di chi sovrintende alla sua esistenza e al suo funzionamento. La sua remise en archive potrebbe allora costituire una possibilità per un corpo a corpo rinnovato con gli oggetti scelti per le narrazioni storiche di una disciplina autonoma come la Storia della fotografia, che fra le altre posizioni rivendica un sapere specifico nell'analisi delle fonti.