



HAL
open science

Universitas rerum. Sulla costituzione di un archivio di immagini

Giuseppe Di Liberti

► **To cite this version:**

Giuseppe Di Liberti. Universitas rerum. Sulla costituzione di un archivio di immagini. Federico Lupo. Antologia minima, Baloon Publishing, pp.11-21, 2013. hal-01435611

HAL Id: hal-01435611

<https://hal.science/hal-01435611>

Submitted on 5 Jul 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Giuseppe Di Liberti, « *Universitas rerum*. Sulla costituzione di un archivio di immagini », in Federico Lupo, *Antologia minima*, Catania, Baloon Publishing.

PREPRINT VERSION

Universitas rerum. Sulla costituzione di un archivio di immagini
di Giuseppe Di Liberti

Il vincolo e il soggetto La costituzione di un archivio, qualunque sia la sua origine e il suo fine, dipende da un vincolo, da un nesso necessario tra i documenti. Tale vincolo – così si legge in qualunque manuale introduttivo all'archivistica – possiede due caratteristiche: deve essere *naturale* e *originario*. In questa accezione, *naturale* è sinonimo di *involontario*: l'archivio registra in modo neutro l'attività di un soggetto, senza operare una selezione, senza agire sulle funzioni svolte dai documenti. *Originario*, perché tale vincolo naturale è adottato fin dall'inizio della costituzione dell'archivio e dunque i documenti in esso contenuti non possono essere aggiunti a posteriori o essere frutto di scelte volontarie di un soggetto estraneo al soggetto "produttore". I singoli documenti assumono allora il loro valore proprio in virtù delle loro reciproche relazioni, in quanto parti di un tutto, in quanto organi di un organismo complesso. Proprio tale vincolo archivistico, con queste due caratteristiche, permette di distinguere l'archivio da altre forme di raccolta di documenti, di collezioni, di biblioteche. In un saggio del 1937 che fa tutt'oggi giurisprudenza e a cui ho rubato il titolo, Giorgio Cencetti scrive: «I singoli componenti della universalità biblioteca, i libri, oltre ad avere ciascuno la sua origine in un autore, un editore, un libraio che, di regola, sono diversi, hanno altresì fine proprio, raggiungibile con mezzi propri: hanno, cioè, una loro autonomia originaria. [...] Ben diversamente stanno le cose per ciò che riguarda l'archivio. Qui i singoli componenti, le carte (sarebbe forse più esatto dire franciosamente *pezzi* per non far distinzioni tra documenti diplomatici, registri, carte di corredo, etc.) non solo provengono dal medesimo individuo, aggregato familiare o ente (o dai suoi organi, che torna lo stesso), ma poiché costituiscono niente altro che uno fra i mezzi usati dall'ente o individuo per raggiungere i propri scopi, portano in loro stessi fin dall'origine il vincolo della destinazione comune, sintetizzato nell'adempimento delle funzioni dell'ente o individuo medesimo»¹. L'archivio è un essere vivente e la metafora biologica è quanto mai adeguata: l'archivio funziona come un organismo, i cui organi concorrono allo stesso fine e proprio in virtù di questo tessono relazioni mutuali. Se pensiamo l'archivio come organismo, esso non può soltanto essere – in questo seguito ancora Cencetti – una sorta di rispecchiamento, di immagine riflessa, di un soggetto, bensì parte integrante del soggetto produttore, una sua memoria involontaria la cui esistenza è condizione identitaria per il soggetto. Se a fondamento di ogni archivio c'è un atto volontario di un soggetto che decide di conservare la traccia delle proprie azioni, ciò che viene conservato non sono soltanto i documenti volontari, ma anche – e forse soprattutto – i nessi involontari nonché l'attività stessa dell'archiviare come funzione vitale del soggetto, come attività costitutiva del soggetto.

Ne conseguono almeno tre movimenti paradossali, che l'archivista conosce bene. Il primo è quello che va senza tregua dall'oggettività alla soggettività: l'archivio – e in modo particolare l'archivio privato di una singola persona – da un lato neutralizza la soggettività, la reifica in una serie di documenti, dall'altro introduce all'intimità del soggetto, ne restituisce – fosse solo per contatto – la corporeità. L'archivio non è mai neutro, ma una *forma* in apparenza neutra delle scelte di un soggetto. «L'archivio è anzitutto la legge di ciò che può essere detto, il sistema che governa l'apparizione degli enunciati come avvenimenti singoli»² scriveva Foucault, nelle pagine de *L'archeologia del sapere* consacrate all'archivio. La neutralità non è che una strategia discorsiva per affermare la validità di un documento, così come una strategia è la sua presunta totalità. Colui che poi attraverserà un archivio non può sfuggire ad un'analisi critica delle modalità discorsive adottate: considerare la frammentarietà inevitabile dell'archivio, cogliere i nessi – il sistema discorsivo capace di attualizzare i documenti –, riconoscere e descrivere emergenze e scomparse.

Il secondo movimento è dato dall'oscillazione tra l'anonimato e la proliferazione di individui. Arlette Farge, storica di un Settecento di uomini infami³, scrive: «L'archivio abbonda di personaggi, ben più di qualunque testo o romanzo. Questo inusuale popolamento di uomini e donne, il cui nome svelato

non riduce affatto l'anonimato, rinforza nel lettore un'impressione di isolamento. L'archivio impone fin da subito una contraddizione stupefacente; nel momento stesso in cui invade e immerge, rinvia, per via della sua smisuratezza, alla solitudine. Una solitudine nella quale brulicano così tanti esseri "viventi" che sembra del tutto impossibile renderne conto⁴. Un archivio, che sia esso di un'istituzione o di un privato, ci restituisce una folla di *storie minime*, magari accanto a frammenti di storie maggiori. La distinzione tra questi due piani discorsivi potrebbe essere quasi banale: laddove le *storie maggiori* proseguono e si diramano al di fuori dell'archivio, l'esistenza delle *storie minime* è garantita esclusivamente dall'archivio stesso. Da questo forse deriva la vertigine provata dall'archivista e una conseguente *etica della delicatezza*: tracciare una storia minima a partire da un singolo oggetto, un nome, un viso, sapendo che tutto ciò che resta di un'esistenza è lì e nelle relazioni che un documento istaura con altri documenti.

Infine, un terzo paradosso concerne lo statuto del soggetto "produttore" dei documenti archiviati. Il soggetto è origine o conseguenza dell'archivio? È un criterio costitutivo, un'etichetta per un insieme eterogeneo di documenti, un nesso? Cosa può sfuggire alla sua selezione volontaria e rivelare così emergenze che sfuggono al suo controllo? In altri termini, l'archivio è semplicemente una *protesi*⁵ di una memoria volontaria o (anche) una *forma* della memoria involontaria? Tutte queste questioni rimandano, in fondo, alla natura *organica* dell'archivio e al suo essere un sistema autopoietico. Proprio in virtù di questo, possiamo, percorrendo un archivio, scoprire un'emergenza di senso che si oppone al potere del soggetto produttore. E se da un lato il sistema discorsivo del soggetto incorpora il sistema autopoietico dell'archivio esercitando su di esso un potere di controllo, dall'altro garantisce una mediazione tra la folla di uomini infami celata nei documenti e quella storia maggiore a cui il soggetto produttore prende parte.

Il gesto dell'archivio e la grana delle immagini L'archivio è, a pieno titolo, una forma simbolica⁶, cioè una modalità per organizzare e strutturare l'esperienza de mondo, per costruire l'esperienza come *esperienza di senso*, per abitare e umanizzare il mondo. Fino a due decenni fa, i soggetti "produttori" di archivi erano piuttosto rari: istituzioni oppure produttori di oggetti culturali – scrittori, ad esempio – che avvertivano la necessità di conservare traccia delle fasi del proprio lavoro per potervi ritornare⁷. Soltanto in questi casi, alla volontà di conservare tracce si affiancava la necessità di istaurare dei criteri di classificazione e quindi di ricerca e di mantenere dunque il vincolo naturale e originario. Già la diffusione della fotografia e soprattutto il passaggio dalla fotografia esclusivamente professionale alla fotografia amatoriale (prima con la Kodak n. 1 nel 1888, poi, negli anni Trenta con l'Ermanox, la Leica e la Polaroid) avevano trasformato un pubblico recettore in un pubblico produttore di immagini, ma avevano altresì allargato considerevolmente il numero degli archivisti. La necessità di archiviare le immagini non rappresenta un effetto secondario, ma un gesto rivelatore di un aspetto dell'immagine fotografica: l'essere traccia – e talora indizio – iscritta in una rete di nessi, in una *serie* di nessi che ne determinano il valore. In tal senso, l'avvento della fotografia digitale e lo sviluppo di tecnologie informatiche di archiviazione impongono un nuovo movimento paradossale. Il cassetto dei ricordi è esploso. La deflagrazione comporta il bisogno di fare ordine, di produrre criteri di classificazione e allo stesso tempo induce la paura di perdere i vincoli, le relazioni che rendono un archivio un organismo vivente. In risposta, costruiamo database – e basti osservare la proliferazione di software per l'archiviazione (in senso largo) e lo stoccaggio di dati –, ma i database non sono archivi e almeno per tre ragioni. La prima: l'accesso al database è random mentre l'accesso all'archivio è lineare, cioè deve sempre mantenere i legami originari di un documento con gli altri documenti. La seconda, conseguente alla prima: ogni forma di narratività a partire dal database è in post-produzione, mentre la costruzione di una storia a partire da un archivio consiste esattamente nel delicato equilibrio tra pre-produzione e post-produzione. La terza: l'eterna polarità tra valori ottici e valori aptici dell'immagine. L'archivio ci ricorda costantemente che anche le immagini sono *cose* dotate di una loro tattilità, di una necessaria tattilità. La stessa autenticità dell'immagine dipende dal suo essere un oggetto concreto, deperibile e quindi in una relazione necessaria con la storia. Hal Foster sintetizza così la differenza tra opere d'arte che *lavorano* l'archivio e opere di net-art che costituiscono database: «In most archival art the actual means applied to these "relational" ends are far more tactile and face-to-face than any Web interface. The archives at issue here are not databases in this sense; they are recalcitrantly material, fragmentary rather than fungible, and as such they call out for human interpretation, not machinic reprocessing»⁸. Salvaguardare l'essere-cosa dell'immagine

significa mantenere la natura organica dell'immagine e con essa la sua stratificazione morfologica. Il database non conserva la stratificazione, l'archivio sì. L'immagine, in quanto documento, mantiene alcuni vincoli con altri documenti e integra (e produce) delle stratificazioni anche grazie alla sua materialità. Il suo valore documentario – al di là di ogni questione ontologica sulla natura dell'Immagine, le immagini d'archivio devono essere necessariamente interrogate per il loro valore documentario – dipende dal supporto, talora fragile, talora volatile, talora lacunoso e frammentario. Come qualsiasi altro documento. L'archivio ha questo ulteriore vantaggio: annullare la gerarchia data dai valori intrinseci delle cose per valorizzare le relazioni tra le cose. Le immagini di archivio sono *pezzi* di reale e non riflessi del reale. Nell'epoca della riproducibilità digitale, ritroviamo nell'archivio immagini autentiche, cioè integrate in una rete di nessi e portatrici di una specifica materialità. Proprio questi due piani sollecitano molta ricerca artistica contemporanea e i lavori di Bill Morrison, Ricci Lucchi e Gianikian, Tacita Dean, Gustav Deutsh, Stan Douglas, Harun Farocki, Rodney Graham⁹, del gruppo IRWIN o nell'*Atlas* di Gerhard Richter¹⁰ – giusto per citare dei casi esemplari – ne sono la testimonianza. Tra i tanti fili rossi che attraversano l'eterogeneità di queste ricerche, mi preme segnalarne almeno due, presenti anche nel lavoro di Federico Lupo. Anzitutto la corrispondenza tra grana delle immagini e grana della memoria. Chris Marker in *Sans soleil, essai cinématographique* del 1983, si chiedeva: «Come fanno a ricordare coloro che non filmano, non fotografano, non videoregistrano, come faceva l'umanità a ricordare?» [T.d.A.]. Aggiungo : come separare la *consistenza* materiale delle immagini fotografiche o filmate dalle modalità del nostro ricordo? Se è possibile pensare ad una storicità dello sguardo, di conseguenza dobbiamo considerare una storicità della memoria che muta attraverso le forme che adottiamo per la rammemorazione. Nel momento in cui consegniamo a dei supporti la nostra memoria, esteriorizziamo i nostri ricordi sulla carta, sulla pellicola, su un nastro magnetico o in *picture element*, introiettiamo certe proprietà dell'immagine dipendenti dal supporto. Forse tra qualche anno avremo ricordi pixelati così come oggi le generazioni nate negli anni Sessanta e Settanta hanno ricordi virati, vignettati, “polarizzati” (e non a caso, Instagram o centinaia di applicazioni di fotoritocco ripropongono immagini “vintage”). I supporti delle immagini sono parte integrante del nostro reale e quindi della nostra memoria. Il secondo filo rosso riguarda la relazione tra alcune immagini di archivio e la formazione di tipologie socio-culturali. Tipologie di corpi individuali e sociali allo stesso tempo¹¹. Un esempio su tutti: le foto segnaletiche degli archivi giudiziari hanno costruito un *genere* di ritratto che pervade la costruzione dell'immagine che ognuno ha di se stesso. Molte immagini educano nel senso che ci spingono all'adesione a tipologie. L'archivio ci impone l'essere critici, ci offre l'antidoto alle mitologie. Oggi, in una pubblicità nella metropolitana parigina leggo: « Aux Archives, Citoyens! ». Si tratta di un evento degli archivi nazionali francesi in occasione dell'apertura del nuovo sito di Pierrefitte-sur-Seine. Ritornare agli archivi implica non solo la conservazione e l'interpretazione storica, ma la nostra stessa appartenenza ad una *comunità sensibile*.

¹ Giorgio Cencetti, “Sull'archivio come «universitas rerum»”, in *Archivi*, IV, 1937, pp. 7-13.

² Michel Foucault, *L'archeologia del sapere* (1969), trad. it. di G. Bugliolo, Milano, Rizzoli, 1980, p. 173.

³ Per Foucault gli uomini infami sono coloro le cui vite «erano destinate a passare al di sotto di ogni discorso e a sparire senza essere mai state dette» e che non avrebbero lasciato traccia alcuna se non si fossero scontrate col potere. Parallelamente alla sua *Storia della follia*, Foucault lavorava agli archivi dell'Hôpital général e della Bastille, a partire dai quali aveva progettato un'antologia di testi per i quali scrive un'introduzione “La vie des hommes infâmes” (*Les Cahiers du chemin*, n. 29, 1977, pp. 12-29). Nel 1978 il progetto dell'antologia si trasforma in una collezione, *Les Vies parallèles* (Gallimard). Nel 1979, i testi raccolti per l'antologia saranno l'oggetto di una collaborazione tra Michel Foucault e Arlette Farge che porterà al volume *Le Désordre des familles* (Julliard/Gallimard 1982).

⁴ Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989, pp. 21-22 [T.d.A.]

⁵ Cfr. Jacques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995, p. 38.

⁶ Lev Manovich considera il database come forma simbolica propria all'era digitale (Cfr. Lev Manovich, “Database as Symbolic Form”, in *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, Vol. 5, No. 2, 1999, pp. 80-99, poi in *The Language of New Media*, MIT Press, Cambridge 2002; trad. it. Olivares, Milano, 2002) utilizza il termine “forma simbolica” di Cassirer soprattutto nell'accezione data da Panofsky ne *La prospettiva come forma simbolica*. Database e archivio vanno però tenuti ben distinti proprio in virtù dell'assenza, nel primo, del vincolo archivistico da cui abbiamo preso le mosse.

⁷ Sul rapporto tra scrittura e archivio si veda Michel Espagne, *De l'archive au texte. Recherches d'histoire génétique*, Paris, Puf, 1998.

⁸ Hal Foster, “Archival Impulse”, in *October*, 110, 2004, pp. 3-22, pp. 4-5.

⁹ Su Harun Farocki, Rodney Graham si veda *HF/RG*, Paris, Jeu de Paume, 2009, Paris, Blackjack editions, 2009.

¹⁰ Questa breve lista, puramente esemplificativa, potrebbe allungarsi di molto e meriterebbe un'analisi accurata. Per un primo orientamento, oltre al già citato articolo di Hal Foster, si vedano: Charles Merether (a cura di), *The Archive: Documents of Contemporary Art*, Londres/Cambridge (MA), Whitechapel/MIT Press, 2006; Victoria H. F. Scott, "Les archives d'art contemporain", in *Perspective*, 3, 2008, pp. 455-461; Sylvie Mokhtari, Janig Bégoc, Marie-Raphaëlle Le Denmat, Emmanuelle Rossignol, a cura di, *Les artistes contemporains et l'archive : interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation/Contemporary Artists and Archives: on the meaning of time and memory in the digital age*, (colloque, Saint-Jacques de la Lande, 2001), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004. Si vedano inoltre 1 cataloghi di tre mostre che hanno esplorato la funzione dell'archivio nell'arte contemporanea: Stefan Iglhaut, Ingrid Schaffner, Matthias Winzen, a cura di, *Deep storage, Arsenal der Erinnerung*, Haus der Kunst, München, 1997, Prestel München, 1997 ; Beatrice Von Bismarck, Hans-Peter Feldmann, Hans Ulrich Obrist, Diethelm Stoller, Ulf Wuggenig, a cura di, *Interarchive: Archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld/Interarchive: Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*, Lunebourg, Kunstraum der Universität Lunebourg, 1997-2002), Lunebourg/Cologne, Walther König, 2002; Okwui Enwezor, a cura di, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, cat. expo., New York, The International Center of Photography, 2008, New York, The International Center of Photography, 2008.

¹¹ Cfr. Allan Sekula, "Body and the Archive", in *October*, 1986, 39, pp. 3-64.