

SANDRA COSTA, GINO RUOZZI*

Prefazione

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/11675>

Se gli archivi sono entrati a pieno titolo nello spazio concettuale dei Beni Culturali non è tanto per il loro rilievo giuridico, ma anche perché è ormai pienamente assunto che essi siano in grado di rispecchiare i valori di una specifica cultura proprio per il modo in cui conservano, o al contrario cancellano, documenti e elementi della memoria.

Pur disgiunto da una scontata 'euforia' archivistica e classificatoria tipica degli ultimi decenni,¹ il titolo del convegno che ha dato vita a questi atti ha scelto di adottare come orizzonte concettuale un riferimento alla vertigine. Vertigine perché gli archivi, che consolidati stereotipi tendono ancora a presentare come una sorta di «scatola del tempo» chiusa, ordinata e silenziosa, si dimostrano invece sempre più polimorfi, dinamici e permeabili tanto nelle forme della loro costituzione che nel ruolo o nel modo, non di narrare o interpretare, ma di costruire la storia.

Proprio legandosi alla storia e alla memoria individuale e collettiva, l'archivio si allaccia nella sua dimensione antropologica all'idea stessa di civiltà e il grande storico francese Jacques Le Goff ha sottolineato come impadronirsi della memoria e dell'oblio sia sempre stato uno degli elementi fondanti del potere.² Tanto che l'accesso all'archivio e alla interpretazione dei suoi dati diventa, secondo intellettuali come Jacques Derrida, una possibile misura della democrazia.³

Forma di potere, o all'opposto forma di ribellione, la pratica archivistica non è mai neutra nei confronti della storia e l'archivio stesso può diventare lo strumento di una critica militante, e comunque la possibilità del suo uso e della sua consultazione nasce da quello che si può definire un patto democratico se non etico.

* Università di Bologna; sandra.costa@unibo.it, gino.ruozzi@unibo.it

¹ Cfr. OKWUI ENWEZOR, *Archive fever. Uses of the document in contemporary art* [catalogo della mostra, New York, 18 gennaio - 4 maggio 2008], New York, International Center of Photography; Göttingen, Steidl, 2008. In questo ambito si ricorda anche il più recente saggio di SUELY ROLNIK, *Archive mania*, in *The book of the books* [catalogo della manifestazione tenuta a Kassel, Kabul, Alessandria-Il Cairo e Banff nel 2012], essays by Carolyn Christov-Bakargiev and Chus Martínez, Ostfildern, Hatje Cantz, 2012.

² JACQUES LE GOFF, *Storia e memoria*, Torino, Einaudi, 1986.

³ JACQUES DERRIDA, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Napoli, Filema, 1996.

Nel modo in cui interpretiamo i dati degli archivi il presente è capace di modificare il passato e, quindi, di determinare il nostro approccio al futuro. Certamente questa dimensione temporale, questa particolare dinamica costituisce uno degli elementi della «vertigine» anche se, come ha indicato Michel Foucault alle soglie del XXI secolo, nella sua *Archeologia del sapere*, l'archivio è un «processo al documento» dalle regole dichiarate.⁴

Per l'eterogeneità dei materiali che lo compongono, fonti scritte, ma anche grafiche o fotografiche ed ora digitali, l'archivio è luogo di corrispondenze tutte da scoprire e tende a costituire uno spazio interdisciplinare che può essere interrogato in modo diacronico o sincronico. Nell'appropriazione del documento e della sua interpretazione, la sfida è riuscire a far emergere dalle carte anche informazioni o emozioni celate tra le righe, nelle pieghe di una trama di relazioni tessuta dai documenti.

Fin dai tempi dell'Umanesimo, lo spazio fisico e mentale dell'archivio si era configurato anche come luogo di una riflessione culturale funzionale allo sviluppo delle arti e delle lettere e alla gestione delle pratiche del collezionismo.

Dall'inizio dell'epoca moderna, l'introduzione di una dimensione storiografica ha reso gli archivi un oggetto di studio e la dottrina archivistica ha elaborato nel tempo molteplici definizioni dell'archivio e delle sue funzioni,⁵ di volta in volta sottolineandone processi o valori, effetti di sedimentazione spontanea o di deliberata e sistematica selezione.⁶

È a partire dalla constatazione della complessità epistemologica del tema che per questo progetto è nata la collaborazione tra il gruppo di ricerca Spazi ed attori del collezionismo e della *connoisseurship* del Dipartimento delle Arti e il Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna all'interno di un più vasto partenariato con il consorzio italo-francese Fonte Gaia.⁷

Per il ruolo che occupano nelle ricerche sulle arti e le lettere all'interno della storia moderna e contemporanea, gli archivi pubblici e privati, per esempio di lignaggi aristocratici, di ordini religiosi o di istituzioni culturali,

⁴ MICHEL FOUCAULT, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

⁵ «L'Archivio è il complesso di documenti posti in essere nel corso di un'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», ELIO LODOLINI, *Archivistica. Principi e problemi*, Milano, Franco Angeli, 1995.

⁶ FILIPPO VALENTI, *Riflessioni sulla natura e la struttura degli archivi*, «Rassegna degli Archivi di Stato», XLI, 1981, nn. 1-3, pp. 9-37.

⁷ Fonte Gaia è un consorzio italo-francese che riunisce diverse istituzioni per la digitalizzazione di testi collegati alla cultura italiana.

hanno sollecitato indagini su molti e diversi casi specifici, ma anche sull'evoluzione dei metodi di studio funzionali alla loro analisi.

Il concetto stesso di storia viene messo in rilievo nei suoi aspetti complementari: c'è una storia formata dall'alto, come quella che gli archivi delle corti ci testimoniano e in cui alte forme di collezionismo e di mecenatismo collegano insieme carte di inventari e alta cultura materiale; ma c'è anche una storia fatta dall'incontro di storie 'minori', cresciuta per così dire dal basso grazie ad una progressiva consapevolezza civica e civile, ma che è anche alla base in molte ricerche attuali sulla condivisione dei dati, soprattutto e prima di tutto riguardo al valore collettivo della memoria.

L'archivio è spesso il testimone di una memoria ferita, del frammento, del riuso, degli oggetti rimossi, ma è anche strumento del culto della perdita e del recupero della memoria di sé e degli altri. Ci offre l'occasione di ricerche di metodo: sul come e perché si può recuperare la memoria, magari anche una memoria scomoda o distrutta, oppure negata come in molti casi è accaduto e accade ancora con le guerre.

Attraverso i contributi proposti in questi atti il concetto stesso di archivio sembra sottoposto a due forze contrastanti: una che raccoglie, ammassa, riunisce, riusa e una, al contrario, che li disperde, frammenta, smantella.

Negli ultimi decenni la riflessione internazionale ha toccato la questione di codici di espressione complementari alle forme 'tradizionali' dell'archivio: dalla *Wunderkammer* e dai teatri della memoria a un rinnovato successo collegato alla dimensione digitale. È divenuto più stretto anche il rapporto tra archivi e musei come istituzioni che partecipano della stessa duplice natura di luoghi di conservazione e di produzione della memoria.⁸

Alla metà del Novecento lo scrittore Maurice Blanchot, collegandosi a una tradizione di museofobia che aveva già avuto un ben noto interprete in Paul Valéry, definiva *le mal du musée* come una «sorte de mal analogue au mal de la montagne, fait de vertige et d'étouffement».⁹ A partire da questo riferimento quasi fisiologico alla vertigine come non ripensare allora al *mal d'archives*? Tra gli intellettuali che hanno elaborato una riflessione teorica sul senso stesso di archivio, infatti, Jacques Derrida conserva un posto di rilievo proprio per quel *Mal d'archives*, pubblicato in Francia nel 1995 e che ha poi suscitato una vasta serie di riflessioni sull'archivio come istituzione.¹⁰

Per la trama di relazioni e di rimandi interni che la natura stessa dell'archivio generalmente presuppone esso è aperto alla dimensione di una circolazione delle idee, o talvolta delle opere, e spesso indifferente alle

⁸ Cfr. STEFANIA ZULIANI, "Là dove le cose cominciano". *Archivi e musei del tempo presente*, «Ricerche di S/Confine», Dossier 3 (2014), pp. 81-89, <<https://ricerchedisconfine.info>>, ultima cons.: 16.5.2020.

⁹ MAURICE BLANCHOT, *Le mal du musée* [1957], in ID., *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 52-61.

¹⁰ Cfr. ad esempio il seminario interdisciplinare *De l'œuvre à l'archive, de l'archive à l'œuvre* (Université de Rennes, marzo-dicembre 2012) e *Archivi e mostre. Atti del primo Convegno Internazionale Archivi e Mostre*, Venezia, La Biennale, 2013.

logiche di uno sviluppo semplicemente lineare. La ricerca internazionale sulle arti, ormai interessata alla più diversa complessità delle fonti, ha offerto alla dimensione archivistica un ruolo di primo piano non solo nell'ambito di studi attribuzionistici o per la riscoperta di puntuali indicazioni biografiche, ma anche rispetto ad una sociologia delle arti.

Nel suo funzionamento simbolico, collegato all'esercizio di una memoria individuale o collettiva, e magari al «perturbante» freudiano, la dimensione evocativa dell'archivio ha sollecitato anche molti artisti contemporanei che ne hanno fatto un oggetto d'indagine o un modello formale inserendolo nelle poetiche creative della contemporaneità e facendone uno strumento privilegiato per la riflessione sulla rappresentazione della realtà.¹¹

I contributi qui proposti mettono in particolare luce il passaggio degli archivi da una forma personale o collettiva di documentazione a strumento poetico per la creazione. Archivi di scrittori, di artisti e architetti, archivi come incubatrici di forme poetiche.

Dalle pratiche di accumulazione già iniziate con il *ready-made* e con la *Boîte en valise*, museo in miniatura delle proprie opere, di Marcel Duchamp si è sviluppata una forma creativa, in qualche modo collegabile all'archetipo dell'archivio come deposito della memoria, nelle installazioni di Christian Boltanski di cui il Museo per la memoria di Ustica è esempio permanente a Bologna. Ad una *archive fever* si possono avvicinare anche i recuperi di Mark Dion o *The file room* dell'artista spagnolo Antoni Muntadas presentata per la prima volta al Cultural Center di Chicago nel 1994.

Quanto possono congiungersi una dimensione letteraria e quella di una cultura materiale, collegata a cose che diventano oggetti semiofori grazie alla loro 'archiviazione museale', è poi esemplificato in modo paradigmatico dallo scrittore Orhan Pamuk. Egli iniziò a raccogliere gli oggetti per il suo Museo dell'innocenza nel 1990, qui si presenta dal vero ciò che i personaggi del suo omonimo romanzo¹² hanno raccolto e accumulato in scatole e vetrine, in un esercizio di archiviazione letteraria e collezionistica ormai celebre.

Con molta probabilità, tuttavia, l'intellettuale che ha maggiormente contribuito alla diffusione presso un vasto pubblico di una dilatata concezione dell'archivio come procedimento creativo e museologico insieme, di creazione e di gestione del sapere e della memoria, è stato Georges Didi-Huberman. Nel 2011, in una fortunata mostra al Reina Sophia di Madrid, successivamente ripresa in altri musei, ha fatto ricorso al mito

¹¹ Riguardo al ruolo dell'archivio nell'arte contemporanea si rinvia, per esempio, a HAL FOSTER, *An archival impulse*, «October», 2004, n. 110, pp. 3-22, e dello stesso autore, *L'archivio come fallimento di una visione futurista*, in *Enciclopedia delle arti contemporanee. I portatori del tempo*, a cura di Achille Bonito Oliva, Milano, Mondadori Electa, pp. 249-251; vedi anche SIMONE OSTHOFF, *Performing the archive. The transformation of the archive*, in *Contemporary art from repository of documents to art medium*, New York-Dresden, Atropos, 2009.

¹² ORHAN PAMUK, *L'innocenza degli oggetti. Il museo dell'innocenza*, Istanbul, Torino, Einaudi, 2012.

antico di Atlante, e ovviamente al modello warburghiano, per evocare una «forma visiva del sapere» che potesse recuperare quelle azioni di comporre, scomporre, ricomporre il ricordo e la memoria che fanno parte del modo di attivare la nostra relazione con la Storia e le storie.¹³

La vertigine diventa di particolare interesse operativo quando tocca specifici elementi disciplinari, come in ambito letterario quello della nascita della filologia o della costruzione della gerarchia del sapere, o l'utilizzo degli archivi per l'elaborazione di corrette attività di conservazione e restauro.

Per la storia dell'arte l'archivio, luogo storico di indagini puntuali sul mecenatismo, il collezionismo, la committenza, il mercato, si è ora aperto a ricerche più sistematiche e interdisciplinari che in molti casi hanno spostato l'attenzione degli studiosi verso elementi di antropologia culturale o sociologia delle arti.

In questo senso un altro elemento di vertigine è dato dalla consapevolezza della molteplicità degli attori: archivi di studiosi di letteratura e di storici, archivi di mercanti e di antiquari, di patrioti e di artisti, ma anche archivi sentimentali di gente qualunque e, proprio per questo, di straordinaria empatia.

Grazie alle nuove tecnologie gli archivi non sono più solo un luogo fisico ma diventano anche uno spazio virtuale di ricostruzione consapevole e spesso collettiva delle memorie. Immessi in rete essi diventano eredità immateriale e quindi accessibile a tutti. Con questa nuova, vertiginosa, possibilità di una fruizione aperta e universale, l'archivio, proprio come il museo, viene così a confrontarsi con la sua sfida maggiore che, probabilmente, non è quella dello spoglio dei dati e forse nemmeno della loro conservazione o della loro valorizzazione, ma la sfida etica sul senso che ad essi vogliamo attribuire.

Il comitato scientifico del convegno, che ha programmaticamente accolto intellettuali affermati e giovani studiosi, ha deciso di affidare l'edizione degli atti proprio a quattro giovani specialiste che, in tal modo, hanno potuto arricchire la loro esperienza formativa e professionale cimentandosi, con rigore e passione, nella delicata dimensione della curatela e coordinando le diverse parti del volume: Valentina Zimarino ha curato la prima sezione, *Archivi tra filologia, critica, letteratura e società*; Lara De Lena e Michela Tessari hanno seguito la seconda sezione, *Archivi e percorsi tra le*

¹³ *Atlas ¿Como llevar el mundo a cuestas?* È una esposizione organizzata da Georges Didi-Huberman al museo Reina Sophia di Madrid proposta poi allo ZKM di Karlsruhe e quindi ad Amburgo nel 2011, e poi ripresa in Francia, in forma di documentazione fotografica, col titolo *Histoire de fantômes pour grandes personnes* nel 2012. Tra le moltissime recensioni suscitate sui quotidiani italiani, che hanno diffuso i criteri adottati dal curatore, si segnalano almeno i contributi di VINCENZO TRIONE, *Mappe per la memoria*, «Corriere della Sera Cultura», 3.1.2011, e CRISTINA BALDACCI, *Mal d'archivio*, «La Repubblica», 1.9.2013.

arti. Il tempo e gli spazi; e Irene Di Pietro ha coordinato la terza, *Archivi in dialogo con le nuove tecnologie*.

Tutti gli articoli pubblicati sono stati sottoposti a *peer review* anonime e la gratitudine del comitato e delle curatrici va ai colleghi che, con la loro generosità intellettuale, hanno consentito di migliorare e sviluppare pienamente i contributi proposti. Infine, un sentito e sincero ringraziamento da parte di tutti coloro che hanno partecipato a diverso titolo alla realizzazione di questa pubblicazione è rivolto al professor Paolo Tinti, direttore della rivista, che ha consentito a questi atti di inserirsi all'interno di una autorevole sede editoriale che ne continua la dimensione interdisciplinare.

