

conservare per ricordare.

fotografie, archivi e sfide della conservazione

una tesi di
chiara castellana





Politecnico
di Torino

CONSERVARE PER RICORDARE

Fotografie, archivi e sfide della conservazione

Tesi di Laurea Triennale in Design
e Comunicazione

a.a 2024/2025 | Sessione di Laurea
di Luglio 2025

Candidata *Chiara Castellana*
Relatrice *Denise Aimar*

abstract.

Questa tesi esplora il ruolo degli archivi fotografici nella costruzione e nella trasmissione della memoria visiva contemporanea, superando una concezione meramente tecnica della conservazione per indagarne le implicazioni culturali, progettuali e sociali. Attraverso un'analisi trasversale che intreccia la storia della fotografia, il design dei sistemi archivistici e le trasformazioni legate alla cultura digitale, il lavoro si articola in tre assi principali: la nascita e lo sviluppo degli archivi fisici, la transizione verso il digitale e le sue criticità, e l'emergere di forme ibride che pongono nuove domande sulla gestione del patrimonio visivo.

A partire da casi studio concreti, tra cui il progetto di digitalizzazione dell'Archivio Olivetti, e da riferimenti a standard internazionali come il modello OAIS e il protocollo PREMIS, la ricerca evidenzia le tensioni tra permanenza e obsolescenza, tra accesso e controllo, tra memoria e sovraccarico informativo. Particolare attenzione è dedicata alle sfide poste dall'instabilità dei supporti digitali e dalla necessità di sviluppare strategie sostenibili e inclusive, capaci di rispondere al rischio di una perdita non solo tecnica, ma anche culturale.

Il lavoro invita a considerare l'archivio come spazio relazionale e dispositivo critico: un luogo in cui si esercita una responsabilità progettuale e politica sulla selezione e sulla narrazione delle immagini. In questo senso, la tesi apre un orizzonte di possibilità operative e riflessive per chi, oggi, si confronta con l'archiviazione come gesto di cura verso il futuro.

01.

introduzione 10

02.

una breve storia della fotografia

la fotografia del XIX secolo 14

prime tecniche e dispositivi
evoluzione dei procedimenti fotografici
fotografia come mezzo per conservare i ricordi
fotografia come documento

democratizzazione dell'immagine e fotografia di massa 23

Kodak e Polaroid: innovazione e accessibilità
la fotografia come atto politico
crisi della veridicità fotografica nel secondo dopoguerra

l'era digitale: immagini infinite, memorie instabili 35

dall'analogico al digitale
la post-fotografia

03.

gli archivi fotografici

la nascita e lo sviluppo degli archivi fotografici fisici 40

origini dell'archivio fotografico
gli archivi fotografici
catalogazione nell'archivio fotografico fisico
materiali e soluzioni per la conservazione
casi studio

l'emergere degli archivi digitali 50

archivi digitalizzati e digitali
tecniche e strategie di digitalizzazione
casi studio
digital curation e digital transformation

strategie di conservazione a lungo termine 58

strategie di conservazione
casi studio: archivi digitali perduti o compromessi e archivi collaborativi
ritorno al fisico come garanzia di conservazione
casi studio
archivi ibridi
casi studio

la sovrapproduzione di immagini e gli archivi personali 67

la questione dei diritti e della sicurezza
tipologie di archiviazione fotografica personale
casi studio
memoria e immagine nell'era digitale

04.

l'archivio come specchio: immagini, diritti e identità collettive

l'identità visiva e l'archivio aziendale 78

i diritti d'autore
il patrimonio culturale e l'identità visiva

il caso studio Olivetti 80

Olivetti e la fotografia come immagine aziendale
la mostra "Olivetti e i Fotografi della magnum"
l'Archivio Storico Olivetti

05.

problematiche e sfide della conservazione

archivi a confronto 102

punti di incontro e scontro
confronto critico

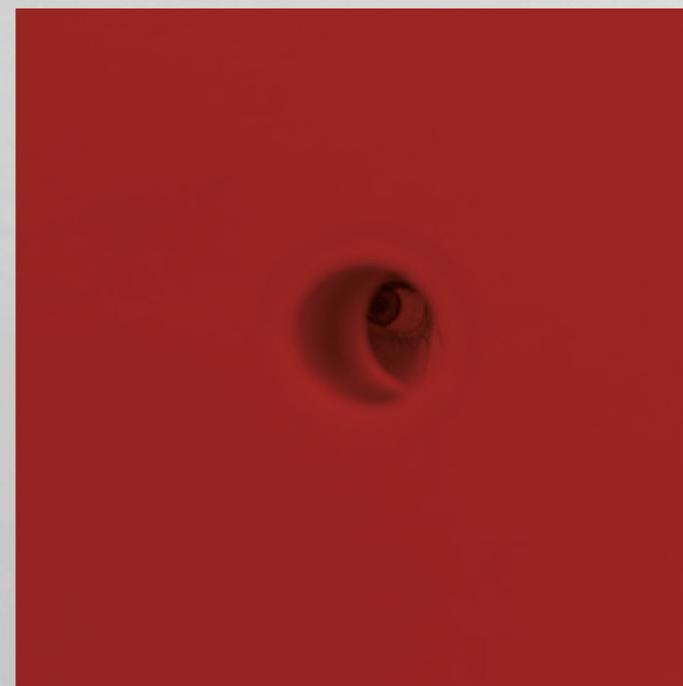
strategie archivistiche di domani 108

linee guida per la progettazione degli archivi del futuro

06.

conclusioni 116

introduzione



“Quello del fotografare è un atto nel tempo,
nel quale qualcosa
viene strappato al suo momento
e trasferito in una diversa forma di continuità.
[...]
Ciò che è straordinario in ogni fotografia
non è tanto il fatto
che là,
secondo l'opinione corrente
sarebbe stato "fissato il tempo",
bensì al contrario
che proprio in ogni foto esso
torna a dar prova
di quanto sia in-arrestabile
e continuo”

(W. Wenders, 1993)¹

Nel cuore di ogni fotografia pulsa un paradosso: il desiderio di arrestare il tempo che si afferma continuamente nell'eco della sua inarrestabile continuità. La riflessione di Wim Wenders restituisce con acuta sensibilità la natura ambivalente dell'immagine fotografica che da un lato trattiene e dall'altro lascia fluire. È proprio in questa tensione – tra fissazione e durata, tra memoria e trasformazione, tra materialità e immaterialità – che si colloca il senso più profondo dell'archivio fotografico.

Un archivio fotografico non è un semplice contenitore di immagini, ma uno spazio dinamico, un sistema di relazioni che ordina, seleziona, custodisce e attiva le memorie. Che si tratti di una collezione privata, di un fondo d'autore, di un archivio aziendale o di una piattaforma digitale, ciò che vi è conservato porta con sé stratificazioni di senso, intenzioni implicite, traiettorie affettive e culturali.

Nel mondo contemporaneo caratterizzato dalla massificazione delle immagini e dall'accelerazione tecnologica, l'archivio fotografico è chiamato a ridefinire il proprio ruolo. Non è più soltanto un luogo chiuso, disciplinato dalla fisicità dei supporti, ma un territorio fluido, spesso decentralizzato, dove si incrociano questioni tecniche, estetiche, etiche e politiche.

Riconoscere come l'archivio si stia trasformando oggi significa interrogarsi sul futuro dei ricordi collettivi — ma anche personali. La memoria, contrariamente a quanto si potrebbe pensare, non è mai definitiva né statica: è un processo vivo, in costante ridefinizione, che si adatta, si riorganizza, si riscrive. Ogni trasformazione tecnologica — così come ogni mutamento culturale — influisce sulle sue forme e sui suoi spazi, imponendo nuove sfide e aprendo nuove possibilità. In questo scenario, l'archivio fotografico diventa uno dei luoghi in cui la forma della memoria muta con il tempo, tentando di restare al passo con esso, senza smettere mai di interrogarlo.

una breve storia della
fotografia



2.1 LA FOTOGRAFIA DEL XIX SECOLO

2.1.1 Prime tecniche e dispositivi

L'idea di conservare un ricordo vivido della realtà nasce da un'esigenza profondamente umana e remota: fermare il tempo e rendere eterno un momento. L'essere umano, in quanto tale, ha sempre cercato un modo per contrastare l'effimero, per lasciare una traccia del proprio passaggio e per dare forma visibile ai propri ricordi. Infatti, questo desiderio si è manifestato lungo il corso della storia attraverso diverse forme di rappresentazione visiva, dalla pittura, alla scultura, alle forme più complesse di rappresentazione del reale.

La **camera oscura**, per esempio, è un fenomeno di traduzione della realtà conosciuto fin dall'antichità: Aristotele lo affrontava già nei *Problemata* dove afferma "i raggi del sole che passano per un'apertura quadrata formano un'immagine circolare la cui grandezza aumenta con l'aumentare della distanza dal foro" (Aristotele, 384-322 a.C).² Questo strumento si basa infatti su un principio semplice e affascinante per cui i raggi di luce che provengono da un oggetto ben illuminato, passando attraverso una piccola apertura, si incrociano e proiettano un'immagine rovesciata e invertita dell'oggetto stesso su uno schermo piano. Affinché questa immagine risultasse chiaramente visibile, era fondamentale che lo schermo venisse posizionato all'interno di una stanza in cui la luminosità fosse significativamente inferiore a quella dell'oggetto esterno. È proprio da questa condizione di scarsa illuminazione che ne è derivato il nome "camera oscura". Sebbene questo principio sia stato sfruttato per molto tempo dagli artisti rinascimentali come Leonardo da Vinci e Raffaello per migliorare la prospettiva nei loro dipinti, esso presentava una significativa limitazione: non permetteva di fissare l'immagine su alcun supporto. L'immagine proiettata, però, era destinata a svanire come la memoria stessa. Ed è proprio in questa limitazione tecnica che causava una

manca di permanenza che si manifesta nell'epoca "pre-fotografica" il desiderio umano di dare stabilità al visibile.

Tra il XVIII e il XIX secolo, quando gli scienziati iniziano a sperimentare con materiali fotosensibili — ossia sostanze in grado di reagire alla luce e di registrare un'immagine in modo duraturo — si aprono le porte ad un nuovo modo di catturare la realtà. Nei primi anni del 1800, le sperimentazioni dell'inglese Thomas Wedgwood sono state di cruciale importanza per lo sviluppo della fotografia. Egli ha tentato di catturare immagini su carta e cuoio trattati con nitrato d'argento ed ha ottenuto come risultato una sorta di impressione momentanea dell'oggetto, che, come da lui riportato nella relazione presentata nel 1802 alla Royal Society britannica "*la copia di un'immagine immediatamente dopo essere stata ripresa deve essere mantenuta in un luogo oscuro. Può essere esaminata nella penombra, ma solo per pochi minuti*" (T.W.Wedgwood, 1802)³. Anche se ancora effimere, quelle immagini hanno rappresentato un primo passo concreto verso la possibilità di registrare la realtà, di fissarla su un supporto materiale. Nonostante gli esperimenti di Wedgwood non fissassero in modo permanente la realtà, il suo lavoro ha dimostrato che la luce poteva davvero imprimere la memoria del mondo su una superficie, aprendo un nuovo orizzonte in cui la memoria non è costretta a rimanere solo nella mente, ma può diventare traccia oggettiva e condivisibile.⁴ Con il passare degli anni e con le sperimentazioni all'avanguardia di Joseph Nicéphore Niépce si giunge a soluzioni più concrete. Con l'utilizzo di nuovi materiali fotosensibili egli riesce a risolvere il limite dell'effimera durata delle immagini sperimentali di Wedgwood. Intorno al 1826, utilizzando una lastra di stagno ricoperta di bitume di Giudea — una sostanza di origine naturale nota per le sue proprietà impermeabilizzanti e adesive — ha immortalato la celebre "**Vista dal-**

la finestra a Le Gras"^[1], la prima fotografia della storia fissata in modo duraturo su un supporto⁵. Il bitume, esposto per più di otto ore alla luce solare, si induriva nelle aree illuminate, mentre le parti rimaste più scure venivano rimosse con un solvente. Questo procedimento, noto come **eliografia**, ha rappresentato la prima vera tecnica di registrazione della realtà.

Poco dopo, nel 1839, Louis-Jacques-Mandé Daguerre introduce la tecnica del **dagherrotipo**, un processo chiamato anche "*specchio dotato di memoria*"⁶ che segna una vera svolta nella storia della rappresentazione. Per la prima volta, infatti, la realtà percepita dall'uomo poteva essere catturata e conservata meccanicamente in modo indipendente dalla mano dell'artista, quindi con un "grado di fedeltà" maggiore. Il dagherrotipo si basava su un principio chimico-fisico abbastanza complesso dove una

lastra di rame placcata in argento veniva sensibilizzata con vapori di iodio, esposta alla luce all'interno di una camera oscura con tempi di esposizione fino a 30 minuti e infine sviluppata con vapori di mercurio per produrre come risultato un'immagine unica e non replicabile. La peculiarità di questa tecnica stava nel fatto di mostrare contestualmente il positivo o il negativo dell'immagine a seconda dell'angolo di visualizzazione e della luce riflessa.

Un esempio emblematico della capacità del dagherrotipo di registrare il reale è stato rappresentato dalla celebre immagine scattata a Boulevard du Temple a Parigi. Nonostante la lunga esposizione abbia cancellato quasi tutti i passanti, un uomo che si era fermato per farsi lucidare le scarpe è rimasto fermo abbastanza a lungo da essere inconsapevolmente impresso sulla lastra: si tratta della prima presenza umana mai registrata in fotografia⁷.



Fig [1]. Veduta dalla finestra a Le Gras (Niépce, 1827)

Questo dettaglio, apparentemente secondario, ha assunto un valore simbolico profondo: l'uomo è stato testimone involontario di un cambiamento epocale, fissato dal nuovo sguardo meccanico della fotografia, che inaugura un'inedita forma di memoria viva [2].

Con l'invenzione della fotografia nel XIX secolo, infatti, il desiderio di fermare il tempo e contrastare l'effimero trova finalmente uno strumento capace di catturare la realtà in modo preciso e oggettivo. A differenza delle altre arti visive, la fotografia consentiva di registrare un ricordo con una fedeltà e una rapidità mai sperimentate prima. In questo senso, la fotografia ottocentesca rappresenta non solo un progresso tecnologico, ma una vera e propria rivoluzione antropologica e culturale. Proprio in questo contesto di sperimentazione e consolidamento della



Fig. [2]. Boulevard du Temple, Parigi (Daguerre, 1838)

fotografia come strumento di registrazione del reale, nel 1840 l'americano Alexander Simon Wolcott, con l'assistenza di John Johnson Sr., presenta uno strumento innovativo privo di obiettivo e dotato di uno specchio concavo simile a quelli utilizzati per realizzare telescopi celesti in grado di riflettere la luce su una lastra sensibile. Si tratta della **macchina fotografica a specchio**, una camera che produce direttamente un'immagine positiva con tempi di esposizione nettamente ridotti. Grazie a questa invenzione, non solo diventava possibile ridurre il tempo di posa dei soggetti da 30 a soli 5 minuti, ma anche a migliorare la durata fisica delle immagini⁸.

Questa evoluzione ha reso possibile la nascita della fotografia commerciale, sancita dall'apertura del primo studio fotografico al mondo nel 1840 a New York, fondato dagli stessi Wolcott e Johnson Sr.⁹.

In questo contesto, la fotografia cessa di essere esclusivamente una sperimentazione scientifica per diventare servizio, prodotto e linguaggio condiviso. Inoltre, questo strumento si rivela valido anche come supporto nella creazione delle opere pittoriche. Artisti come Gauguin, Manet e Courbet sostituiscono addirittura i loro tradizionali blocchi per schizzi con fotografie che usavano come base per i loro lavori.

Così, i ritratti di persone e paesaggi iniziano a diffondersi grazie alla possibilità di realizzarli con una velocità incomparabile rispetto alla pittura¹⁰. Daguerre e i suoi assistenti pongono grande attenzione alla rifinitura dell'immagine ritratistica: queste stampe, spesso riservate a figure di rilievo sociale, vengono incorniciate con bordature eleganti — talvolta dorate — e protette da un vetro sigillato lungo i bordi per evitare il contatto con l'aria che avrebbe potuto portare l'immagine a sbiadimento. Proprio per questo ogni scatto richiedeva una preparazione curata nei minimi dettagli: dalla sensibilizzazione del materiale fotografico alla sistemazione dell'attrezzatura, fino alla posa dei soggetti — che spesso dovevano restare immobili per diversi secondi per evitare il rischio di immagini mosse. Ogni dagherrotipo si configura così come oggetto unico, prezioso e fragile al tempo stesso. Conservare un ritratto fotografico diventa ben presto un gesto carico di significato emotivo in un'epoca in cui l'immagine nitida e realistica di una persona era ancora un bene raro e prezioso, fungendo da strumento per consolidare e promuovere lo status raggiunto¹¹. Quasi in contemporanea alla diffusione del dagherrotipo, William Henry Fox Talbot sviluppa il **calotipo**, un procedimento che introduce il principio negativo/positivo [3] che ha reso possibile per la prima volta la *riproducibilità delle immagini*. Questa tecnica, anziché utilizzare le lastre come nel dagherrotipo, prevedeva l'utilizzo di un foglio di carta sensibilizzato alla luce e inserito tra

due lastre di vetro all'interno della fotocamera, poi sviluppato e fissato con processi chimici a base di acido gallico per rivelare l'immagine latente e iposolfito di sodio per renderla permanente. Questa rappresenta nella storia la **prima sorta di pellicola fotografica** che richiedeva tempi di esposizione inferiori rispetto ai metodi precedenti, a discapito, però, di una parte della nitidezza dell'immagine¹².



Fig. [3]. An Oak Tree in Winter, Inghilterra (Talbot, 1842-1843)

2.1.2 Evoluzione dei procedimenti fotografici

Intorno al 1850, viene invece messo a punto dal fisico Claude Félix Abel Niepce il procedimento al **collodio umido**¹⁶, poi reso pubblico dal fotografo Frederick Scott Archer. Questa tecnica è stata in grado di combinare la definizione e la nitidezza tipiche del dagherrotipo con il positivo/negativo delle immagini del calotipo, riuscendo anche a superare i vincoli dei lunghi tempi di esposizione, riducendo così il processo a pochi secondi.

Il procedimento prevedeva l'uso di una lastra di vetro ricoperta da una miscela di collodio e sali fotosensibili, poi immersa in nitrato d'argento per renderla sensibile alla luce. Il nome "collodio-umido" deriva proprio dal fatto che la lastra veniva esposta e sviluppata finché era ancora bagnata. Questo richiedeva rapidità e organizzazione, tanto che i fotografi dovevano portarsi dietro una camera oscura portatile per sviluppare immediatamente le immagini, specialmente se lavoravano all'aperto. Il risultato finale era un negativo su vetro molto nitido, che poteva essere usato per produrre stampe multiple su carta [4]. Come riportato da M. Vacchiano, Roberto Maggiori, il fondatore e direttore della Editrice Quinlan afferma che:

“Con la scoperta della tecnica del collodio umido, una tecnica che offriva una maggiore qualità, economicità e facilità d'uso, l'immagine fotografica iniziò quel processo di massificazione che la contraddistinguerà fino ai giorni nostri.”

(R. Maggiori, 2003)¹⁷

Désiré Blanquart-Evrard nello stesso anno sviluppa il processo di **stampa all'albumina**, una tecnica ancora più innovativa che consente la riproducibilità delle immagini in larga scala. Questa tecnica utilizzava invece un foglio di carta ricoperto di albume d'uovo mescolato con cloruro di sodio che, una

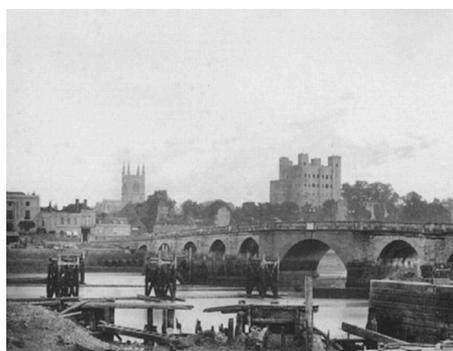


Fig. [4]. Rochester Cathedral, castle and old bridge (Archer, 1850-1859)

volta asciugato e sensibilizzato con nitrato d'argento, veniva lasciato seccare alla luce del sole. La stampa positiva, una volta asciugata, risultava molto dettagliata e lucida, con toni caldi e avvolgenti. Grazie a questa qualità e alla maggiore facilità di produzione delle immagini, le stampe all'albumina diventano rapidamente il principale formato per la fotografia commerciale e da studio per diversi decenni¹⁸.

In particolare, hanno favorito la diffusione delle **carte de visite** [5], che resero la fotografia un mezzo di comunicazione personale e collettivo. Ideate dal fotografo André Adolphe Eugène Disdéri nel 1854, erano piccole fotografie montate su cartoncini,

pensate proprio per essere scambiate e collezionate.

L'albumina è stata anche utilizzata per la produzione di nuove tipologie di ritratti da studio, che con pose dei soggetti e tecniche compositive

standardizzazione insieme alla notevole riduzione tempi di esposizione, hanno contribuito a fissare nuovi codici dell'autorappresentazione sociale.

Con il tempo, però, questa tecnica ha iniziato a mostrare una notevole fragilità fisica e chimica. Sebbene garantisse immagini nitide e luminose, risultava essere estrema-

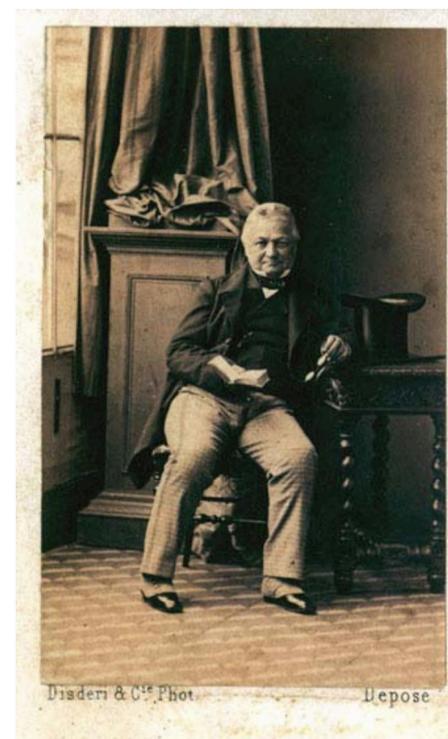


Fig. [5]. Louis Adolphe Thiers, carte de visite (Disdéri, ca. 1860)

mente delicata poiché l'albume, essendo un materiale organico, tendeva a degradarsi e a scolorirsi con il tempo, soprattutto se esposto a luce, umidità o agenti inquinanti. L'albumina è stata anche utilizzata per la produzione di nuove tipologie di **ritratti da studio**¹⁹, che con pose dei soggetti e tecniche compositive standardizzazione insieme alla notevole riduzione tempi di esposizione, hanno contribuito a fissare nuovi codici dell'autorappresentazione sociale. Con il tempo, però, questa tecnica ha iniziato a mostrare una notevole fragilità fisica e chimica. Sebbene garantisse immagini nitide e luminose, risultava essere estremamente delicata poiché l'albume, essendo un materiale organico, tendeva a degradarsi e a scolorirsi con il tempo, soprattutto se esposto a luce, umidità o agenti inquinanti.

Alla fine degli anni Ottanta dell'Ottocento la stampa all'albumina è stata progressivamente sostituita da nuove tecniche più stabili, come la tecnica di **stampa alla gelatina ai sali d'argento** pensata da Richard Leach Maddox²⁰. Questo processo consisteva nella creazione di una miscela di gelatina e sali d'argento (come bromuro o cloruro d'argento) che veniva stesa su un supporto di vetro e lasciata asciugare. La gelatina, una sostanza naturale di origine animale, garantiva sia una maggiore durata nel tempo della stampa che una lavorazione più facilmente industrializzabile. Grazie a questa tecnica era possibile preparare in anticipo il materiale per la stampa fotografica e poi, una volta che la lastra veniva inserita nella macchina fotografica ed esposta alla luce, l'immagine veniva impressa e poi sviluppata chimicamente in camera oscura.

Successivamente, questa tecnica è risultata più efficiente e pratica per merito di Charles Harper Bennett²¹ che ideò la lastra secca, un sistema che prevedeva un riscaldamento prolungato dell'emulsione di gelatina e sali d'argento che faceva ottenere un sensibile aumento della reattività alla luce, permettendo di avere tempi di esposizione molto più brevi.

Queste nuove tecniche non prevedevano più il lavoro di un tecnico esperto per produrre una fotografia. La possibilità di acquistare lastre già pronte all'uso con materiali più stabili e sensibili ha sicuramente favorito una diffusione capillare della fotografia anche tra la classe media urbana.

“E quando lo stato della situazione diventa dominante sulle forme dell'azione, quando cioè le forme della vita eccedono la puntualità dell'azione, allora lì emerge l'autobiografico come dispositivo di scrittura della vita che rende indiscernibili i confini fra ordinario e straordinario, fra particolare e

universale, fra banale e importante. [...] Ed è all'interno di questa nuova situazione, raccolta nel modo più forte nella "letteratura" (ben distante dai generi classici), che la fotografia e il cinema si sviluppano occupando uno spazio e definendosi un ruolo insostituibile."

(A. Cervini, R. De Gaetano, 2010)²²

2.1.3 Fotografia come mezzo per conservare i ricordi

Parallelamente all'evoluzione tecnica e alla progressiva semplificazione dei procedimenti fotografici, si sviluppa una nuova modalità d'uso dell'immagine come strumento per conservare il ricordo. Questa nuova funzione memoriale si traduce concretamente nella diffusione degli album fotografici, delle raccolte domestiche e degli archivi familiari. Le immagini non sono più solamente oggetti da appendere alla parete e da mostrare agli ospiti, ma diventano elementi da custodire in uno spazio affettivo, destinati a rievocare il racconto di storie personali.

Proprio in questo contesto prende forma una **nuova cultura della memoria visiva** che non è solo individuale, ma collettiva, perché condivisa e trasmessa attraverso le generazioni. La fotografia cessa così di essere soltanto testimonianza del mondo esterno per diventare anche specchio del mondo interiore, capace di restituire emozioni, relazioni, identità. Ed è in questo passaggio — dalla tecnica alla memoria — che si pongono le basi per una **riflessione più ampia sul valore dell'immagine** come documento non solo del reale, ma dell'esperienza umana. La fotografia, nonostante i cambiamenti tecnici che l'hanno caratterizzata, continua a distinguersi come uno strumento essenziale per esplorare le dina-

miche che delineano l'attivazione del ricordo e il legame che essa stabilisce tra ciò che è stato nel passato e ciò che è nel presente. Pur fissando e cristallizzando un momento specifico nel tempo, l'immagine fotografica, nel momento in cui viene osservata e reinterpretata, si trasforma in un mezzo capace di innescare un dialogo affascinante e ambiguo con il passato.

Nel tentativo di comprendere il **ruolo della fotografia nella costruzione della memoria** — personale e collettiva — emergono due riflessioni dal pensiero filosofico novecentesco. Da un lato quella letterale di Marcel Proust e dall'altro quella filosofica di Henri Bergson. Visioni che entrambe interrogano il rapporto tra immagine e tempo, offrendo però prospettive profondamente divergenti.

Proust, nel suo scritto *Alla ricerca del tempo perduto* (1994), suggerisce una **visione duplice del ricordo**: da una parte quello volontario, legato all'impegno razionale nel ricordare qualcosa; dall'altra il ricordo involontario, in grado di attivarsi in modo imprevedibile e spontaneo. Mentre la prima risulta limitata e frammentaria, la seconda si manifesta attraverso sensazioni fortuite che improvvisamente riportano alla luce esperienze apparentemente dimenticate. È l'inatteso a generare una memoria profonda: un sapore, un odore, una sensazione che improvvisamente restituiscono al presente un frammento di vissuto con forza emotiva intatta. In questo contesto, la fotografia non appare, per Proust, come uno strumento efficace per la riattivazione autentica del ricordo. L'immagine fotografica fissa un frammento visivo, ma resta confinata nella sfera della percezione immediata e bidimensionale. Non raggiunge la "vera essenza delle cose", né possiede la potenza evocativa dei sensi nel risvegliare un ricordo profondo, poichè ritiene che l'immagine congelata dall'obiettivo fotografico ostacoli

l'immaginazione, offrendo una rappresentazione rigida e parziale del passato.

La sua critica, però, non si riduce a un rifiuto totale della fotografia. Egli riconosce in essa una funzione documentaria, utile per custodire l'aspetto visibile di un istante. Tuttavia, ciò che la fotografia conserva è un tempo frammentato, lineare, che non si presta a essere vissuto nuovamente. Il tempo della fotografia, come quello del viaggiatore che si ferma per scattare immagini a ogni passo, è un tempo interrotto, fatto di istanti isolati²³.

Qui — a differenza di Proust — Henri Bergson sviluppa una **visione più dinamica e attiva del ricordo**. Secondo il filosofo, la memoria non è un archivio statico di immagini del passato, ma una forza in costante interazione con il presente. Ogni ricordo si iscrive in un movimento continuo, in cui il passato non è mai definitivamente separato dall'oggi, ma lo attraversa, lo plasma e ne è a sua volta riplasmato²⁴. Nel concetto bergsoniano di *durée* (durata) il tempo non si divide in segmenti lineari e consecutivi come per Proust, bensì si configura come un flusso qualitativo e profondo, in cui ogni istante contiene in sé la stratificazione dei momenti precedenti. In questo senso, l'immagine fotografica può essere considerata uno specchio della memoria, non perché ne duplichi meccanicamente i contenuti, ma perché può contribuire ad attivare un processo di rielaborazione personale del vissuto. Per Bergson, la fotografia non rappresenta un ostacolo alla comprensione del tempo, ma può inserirsi in un processo mnemonico più ampio, che implica interpretazione, selezione, ricomposizione. L'immagine non restituisce il passato così com'era, ma suggerisce connessioni, affioramenti, corrispondenze. Non è la fedeltà all'accaduto ciò che le si chiede, ma la capacità di evocare, trasformare, partecipare a una narrazione identitaria in divenire²⁵.

Il confronto tra queste due visioni permette di riconoscere nella fotografia non una forma univoca di memoria, ma un campo ambivalente: tra distanza e immersione, tra documento ed evocazione, tra presenza e perdita²⁶.

Questa funzione privata e affettiva della fotografia si inizia ad affermare parallelamente anche in contesto pubblico e istituzionale, dove viene riconosciuta anche come documento, strumento di conoscenza, registrazione e controllo della realtà.

2.1.4 Fotografia come documento

La fotografia ha suscitato fin dalle sue origini numerosi e complessi dibattiti riguardo al suo statuto culturale, simbolico e artistico. Considerata inizialmente come una traccia diretta del reale — da qui appunto il termine "fotografia", che significa letteralmente **"disegno con la luce"**, dal greco "phos" (φῶς) luce e "graphê" (γραφή) scrittura/disegno — è stata per lungo tempo associata all'idea di oggettività.

La sua natura meccanica e il fatto che si basasse su un fenomeno fisico e chimico attraverso cui la luce impressiona una superficie sensibile, le conferirono un'aura di veridicità inedita rispetto alle arti figurative tradizionali, che in quell'epoca invece erano associate a manufatti artigianali e soggetti a un alto grado di mediazione soggettiva da parte dell'artista.

La pittura, la scultura e il disegno venivano infatti considerati espressioni profonde dell'interiorità e dell'interpretazione personale degli artisti, mentre la fotografia si è presentata come una scrittura meccanica e oggettiva del mondo circostante, capace di catturare l'essenza della realtà in modo fedele.

In questo contesto, essa viene accolta come una vera e propria rivoluzione epistemologica, una nuova maniera di conoscere, archiviare e verificare il reale. Roland Barthes

ha evidenziato con grande incisività questa specificità ontologica della fotografia, affermando che essa **“ripete meccanicamente ciò che non potrà mai più ripetersi esistenzialmente”** (R.Barthes, 2003)²⁷.

Proprio perché si è diffuso il pensiero che la fotografia racconta il vero, si è iniziato ad attribuirle una funzione conservativa, quasi testimoniale, sia nei contesti pubblici che privati.

Tale concezione trova applicazione concreta già nei primi decenni della diffusione fotografica. Un esempio emblematico è il progetto della **Mission Héliographique**, avviato in Francia nel 1851/28. In questo contesto fotografi come Édouard Baldus e Gustave Le Gray sono stati incaricati di documentare lo stato di conservazione del patrimonio architettonico francese, segnando uno dei primi riconoscimenti della fotografia come strumento idoneo per la documentazione storica e culturale, ed evidenziando il suo

ruolo di archivio visivo in grado di restituire la realtà con precisione [6].

Dalla convergenza tra funzione oggettiva ed emotiva nasce l'idea di archiviazione fotografica così come la intendiamo oggi: non solo un insieme di dati visivi, ma un patrimonio di memoria viva, da organizzare, preservare e — soprattutto — tramandare. Analogamente alle missioni francesi la fotografia si afferma ulteriormente come strumento di registrazione neutrale in diversi ambiti scientifici e istituzionali, dall'antropologia all'etnografia, fino al sistema giudiziario, dove viene impiegata per schedare e catalogare volti e corpi con l'intento di garantire una verità assoluta²⁹. Tuttavia, questa pretesa di oggettività diventa anche il motivo principale per cui per molto tempo la fotografia è stata esclusa dal campo delle arti. Solo verso la fine dell'Ottocento si inizia a sviluppare un approccio differente che cerca di emancipare la fotografia dal suo ruolo puramente documentale e oggettivo.



Fig. [6]. Mission Héliographique – Ensemble nord-ouest de la maison carrée à Nîmes (Baldus, 1851)

2.2 DEMOCRATIZZAZIONE DELL'IMMAGINE E FOTOGRAFIA DI MASSA

2.2.1 Kodak e Polaroid: innovazione e accessibilità

Nel passaggio tra il XIX e il XX secolo la fotografia abbandona gradualmente la complessità dei procedimenti chimici e artigianali per diventare una pratica diffusa, semplificata e sempre più integrata nella vita quotidiana. L'invenzione della pellicola flessibile e l'introduzione di formati più leggeri e facilmente trasportabili segnano l'inizio di una nuova era.

George Eastman — fondatore della **Eastman Kodak Company**³⁰ — ha rivoluzionato il settore fotografico ideando la prima pellicola fotografica flessibile nel 1888. Questo materiale, più leggero e facile da maneggiare rispetto alle lastre ha fatto della fotografia uno strumento accessibile. Questa straordinaria invenzione è stata affiancata poi dalla prima fotocamera Kodak — la Kodak No.1 — uno strumento a cassetta fornito di rullino da 100 pose che poteva essere utilizzato senza conoscenze tecniche avanzate. Il motto della Kodak per la vendita dello strumento **“You press the button, we do the rest”**³¹ sottolinea l'intento dell'azienda di semplificare ancora di più l'atto dello scatto [7].

Infatti, una volta scattate le immagini l'intero apparecchio veniva spedito agli stabilimenti Kodak dove la pellicola veniva sviluppata, stampata e ricaricata per l'uso successivo³².

Questo sistema è stato il primo in grado di abbattere la barriera tecnologica che fino a quel momento aveva reso la fotografia un

processo complesso, artigianale e ad uso esclusivo alla borghesia e agli esperti in materia. Nonostante i progressi tecnici, però, la fotografia è rimasta per alcuni decenni un'attività onerosa per il fatto che le pellicole e lo sviluppo implicavano costi elevati.

Nel 1900, però, si notano già segni di evoluzione anche su questo fronte: la Kodak introduce la Kodak Brownie, una fotocamera semplice nell'utilizzo e accessibile come prezzo — costava appena 1 dollaro — è stata ideata con l'intento di rendere la fotografia

Fig. [7]. Primo manifesto pubblicitario della Kodak (Eastman Kodak Company, 1888)

“comoda come una matita” (G.Eastman, 1888)³³ [8]. Effettivamente, l'introduzione di una fotocamera accessibile a un pubblico così ampio ha portato ad un vero e proprio fenomeno culturale, dove la fotografia è diventata parte integrante della vita quotidiana, tanto nelle famiglie quanto nella documentazione di eventi pubblici e privati.

Se nel corso dell'Ottocento la fotografia assume progressivamente un ruolo centrale nella documentazione e nella memoria collettiva, è all'alba del Novecento che si assi-

EASTMAN KODAK CO'S
BROWNIE
CAMERAS \$1.

Make pictures 2¼ x 2¼ inches. Load in Daylight with our six exposure film cartridges and are so simple they can be easily OPERATED BY ANY SCHOOL BOY OR GIRL.

Fitted with fine Meniscus lenses and our improved rotary shutters for snap-shots or time exposures. Strongly made, covered with imitation leather, have nicked fittings and produce the best results.

Forty-four page booklet giving full directions for operating the camera, together with chapters on "Snap-Shots," "Time Exposures," "Flash Lights," "Developing" and "Printing," free with every instrument.

Brownie Camera, for 2¼ x 2¼ pictures.	\$1.00
Transparent-Film Cartridge, 6 exposures, 2¼ x 2¼.	.15
Paper-Film Cartridge, 6 exposures, 2¼ x 2¼.	.10
Brownie Developing and Printing Outfit.	.15

The Brownie Camera Club.

Every boy and girl under sixteen years of age should join the BROWNIE CAMERA CLUB. Fifty Kodaks, valued at over \$50,000, will be given to members of the club as prizes for the best pictures made with the Brownie Cameras, and every member of the club will be given a copy of our Photographic Art Booklet. No initiation fees or dues if you own a Brownie. Ask your dealer or write to for a Brownie Camera Club Constitution.

Send a dollar to your local Kodak dealer for a Brownie Camera. If there is no Kodak dealer in your town, send us a dollar and we will ship the camera promptly.

EASTMAN KODAK CO.
 Rochester, N. Y.

Fig. [8]. Manifesto promozionale, Saturday Evening Post, 30 giugno 1900 (Eastman Kodak Company, 1900)

ste a una serie di trasformazioni decisive, sia sul piano tecnico che culturale. Tra queste, emerge con particolare forza il **desiderio di superare i limiti del bianco e nero** per restituire la complessità cromatica del reale. Per quasi un secolo dalla sua nascita, la fotografia è stata intrinsecamente legata ad una riproduzione della realtà in monocromo, un mondo di sfumature di grigio che talvolta evidenziava un'incompletezza nella riproduzione fedele del mondo visibile.

L'introduzione del colore nella fotografia non è avvenuto in modo repentino, ma attraverso un lungo processo caratterizzato da innumerevoli tentativi ed esperimenti condotti da chimici, ingegneri e artisti. Difatti, i primi tentativi di catturare il colore nelle immagini fotografiche risalgono quasi agli albori della disciplina. Già nel 1855, il fisico James Clerk Maxwell proponeva un **metodo additivo** per la fotografia a colori,

basato sulla sintesi tricromatica dei colori primari: rosso, verde e blu³⁴. Poco dopo nel 1861, Thomas Sutton sotto la direzione di Maxwell presenta la prima fotografia a colori durante una lezione alla Royal Institution of Great Britain³⁵. Questa immagine [9], ottenuta proiettando simultaneamente tre diapositive in bianco e nero – ciascuna scattata attraverso un filtro colorato – con tre proiettori dotati degli stessi filtri, raffigurava un fiocco di tartan scozzese. Tuttavia questo processo additivo mirava principalmente a dimostrare la percezione della luce e la visione umana della realtà e dunque non portò a delineare una tecnica fotografica a colori realmente utilizzabile.



Fig. [9]. Prima fotografia a colori con metodo a tricromia (Maxwell & Sutton, 1861)

Il vero punto di svolta in questo contesto arriva con l'introduzione del **processo additivo** Autochrome, un sistema brevettato dai fratelli Auguste e Louis Lumière nel 1904. L'Autochrome funzionava grazie a una lastra di vetro ricoperta da minuscoli granelli di fecola di patate colorati tinti dai tre colori primari e mescolati tra loro. Tra i granelli veniva aggiunto un colorante nero per evitare che la luce si riflettesse troppo. Sopra questo strato veniva stesa un'emulsione

fotografica in bianco e nero. Quando la foto veniva scattata, la luce attraversava prima i granelli colorati, poi raggiungeva l'emulsione. Dopo l'esposizione, la lastra veniva sviluppata tramite un processo di inversione che trasformava il negativo in un'immagine positiva, visibile direttamente in trasparenza. Il colore dell'immagine finale non era stampato, ma ricostruito visivamente dalla luce che passava attraverso i granelli colorati, modulata dai toni chiari e scuri dell'emulsione. L'Autochrome era quindi una combinazione ingegnosa di ottica, chimica e percezione visiva, che aprì la strada ad una nuova era per la fotografia a colori³⁶.

Nonostante il processo presentasse degli svantaggi — tra cui la scarsa sensibilità alla luce, i lunghi tempi di esposizione e la natura fragile delle lastre di vetro — l'introduzione del colore alla fotografia ha aggiunto una nuova dimensione al ricordo fotografico: quella dell'emozione cromatica, della vitalità percepita, del desiderio di restituire il mondo "così com'è". Questa trasformazione ha potenziato ulteriormente l'aspetto memoriale della fotografia: i colori rendevano le immagini più reali, più affettive, più vicine all'esperienza vissuta³⁷. Le fotografie a colori venivano percepite come più personali e vicine alla percezione dell'occhio umano, e quindi ancora più preziose e degne di una giusta conservazione.

Nel 1935, poi, per superare i limiti di Autochrome, Kodak introduce Kodachrome, una pellicola inizialmente prodotta da 16mm per film e nell'anno successivo da

35mm per foto statiche, che riusciva ad incorporare il **principio della sintesi sottrattiva** all'interno della struttura stessa della pellicola. Questa era composta da tre strati di emulsione in bianco e nero sovrapposti, sensibili rispettivamente al blu, al verde e al rosso. La sua peculiarità risiede nel processo di sviluppo che prevedeva l'aggiunta dei coloranti in fasi separate durante lo sviluppo, creando così l'immagine a colori per sottrazione, dove il ciano assorbiva il colore rosso, il magenta il verde e il giallo il blu³⁸.



Fig. [10]. Diapositiva in cartoncino Kodachrome (Eastman Kodak Company, ca. 1935)

"Kodachrome non è stata solo una pellicola, ma una vera icona di un'epoca: la prima pellicola a colori accessibile a tutti"

(T. Gustavson, n.d.)³⁹

Poco dopo, nel 1936, anche in Germania iniziano a prendere piede iniziative come questa. L'azienda tedesca Agfa introduce Agfacolor Neu, una pellicola più innovativa

e pratica dove i coloranti venivano direttamente incorporati nei rispettivi strati di emulsione durante la fabbricazione della pellicola. Questo semplificava decisamente lo sviluppo delle immagini fotografiche rispetto alla pellicola Kodachrome, rendendolo accessibile a un numero maggiore di laboratori e ponendo le basi per quasi tutti i successivi processi per diapositive e negativi a colori⁴⁰.

Mentre Kodachrome e Agfacolor erano principalmente pellicole per diapositive (invertibili), destinate alla proiezione, mancava ancora un sistema semplice ed efficace per ottenere stampe a colori accessibili al grande pubblico. Nel 1942 Kodak sviluppa Kodacolor⁴¹, la prima pellicola negativa a colori per uso amatoriale basata su un principio simile a quello utilizzato dalla Agfacolor Neu. Questa pellicola permetteva la produzione di negativi da cui ottenere facilmente copie positive su carta fotografica, rivoluzionando l'esperienza dell'utente comune.

In quegli anni, ogni passo tecnico si accompagnava a un'espansione sociale del mezzo: più accessibilità, più immagini, più bisogno di conservarle, di organizzarle, di archivarle. L'evoluzione della fotografia prosegue nel 1947, quando Edwin H. Land presenta la



Fig. [11]. Edwin Land con una Polaroid (1986)

prima fotocamera istantanea: la **Polaroid Land Camera - Model 95**, un dispositivo rivoluzionario in grado di sviluppare e positivizzare un'immagine in un minuto.

Questa meravigliosa innovazione nasce dall'idea del suo inventore di creare un sistema fotografico che eliminasse l'attesa tra lo scatto, lo sviluppo e la visione del materiale fotografico [11].

Le prime pellicole Polaroid contenevano sia lo strato del positivo che quello del negativo. Il procedimento prevedeva che, una volta scattata la fotografia, la pellicola venisse espulsa automaticamente dalla macchina e che al suo interno si attivassero sostanze chimiche capaci di trasferire l'immagine dal negativo al positivo. Poiché i materiali erano altamente sensibili alla luce, era importante non esporre subito la foto alla luce diretta. Così, dopo pochi secondi, si poteva rimuovere la parte del negativo per visionare la fotografia sviluppata sul positivo⁴².

Con la Polaroid, l'istantaneità trasforma completamente il rapporto con l'immagine. L'archiviazione delle fotografie cambia natura: non è più solo conservazione, ma anche condivisione immediata, rituale sociale, produzione quasi performativa del ricordo.

Nel 1963 viene invece introdotta sul mercato la Polacolor, ossia la prima pellicola istantanea a colori. Questa ha permesso di arricchire le stampe istantanee con dettagli cromatici vividi e di superare i limiti delle versioni precedenti, eliminando i passaggi intermedi e i laboratori esterni. L'immagine si formava infatti direttamente sul supporto finale, senza la necessità di

separare il positivo dal negativo, rendendo l'esperienza del fotografo ancora più immediata e fluida⁴³.

Nel 1972 poi, viene lanciata la Polaroid SX-70, una fotocamera Single-Lens Reflex pieghevole che era in grado di rispondere sia alle necessità di trasporto e facilità di utilizzo che alla stampa istantanea. Questo strumento utilizzava pellicole SX-70 integrali, in cui tutti i componenti chimici necessari allo sviluppo erano contenuti all'interno della pellicola stessa. Questo sistema semplificava ulteriormente il processo fotografico, rendendolo completamente automatico e immediato⁴⁴.

Nella storia della fotografia, La Polaroid rappresenta non solo un'innovazione tecnica, ma anche una vera e propria trasformazione culturale. A partire dagli anni Settanta, numerosi artisti trovano nel mezzo istantaneo un linguaggio capace di esprimere una nuova estetica più diretta, personale e svincolata dai tempi e dai rituali della fotografia tradizionale. Tra questi, Andy Warhol ha fatto delle istantanee uno strumento centrale della sua pratica artistica [12], utilizzandole per ritrarre celebrità come John Lennon [13], Yoko Ono, Jerry Hall e Debbie Harry. Le sue Polaroid, realizzate tra il 1970 e il 1987, costituiscono il nucleo visivo di molti dei suoi lavori iconici⁴⁵.

La Polaroid diventa così non solo strumento di documentazione, ma mezzo creativo autonomo, ideale per l'esplorazione di nuove modalità espressive che influenzano profondamente la fotografia artistica contemporanea. L'evoluzione tecnica della fotografia, tracciata attraverso i contributi rivoluzionari di Kodak e Polaroid, non ha solo modificato le modalità di produzione e fruizione dell'immagine, ma ha anche trasformato profondamente il suo potenziale comunicativo e culturale.



Fig. [12]. Bianca Jagger, Jerry Hall, Grace Jones, Diane von Fürstberg (Warhol, 1974-1984)



Fig. [13]. John Lennon (Warhol, ca. 1971)

2.2.2 Fotografia come documento

Con l'introduzione di strumenti sempre più accessibili e immediati, la fotografia ha progressivamente perso la sua connotazione elitaria, radicandosi nella quotidianità e aprendosi a un pubblico ampio e variegato. Questo ampliamento della base di utenti ha favorito una moltiplicazione degli sguardi sul reale e, di conseguenza, una pluralità di narrazioni visive. Ed è proprio in questo contesto che la fotografia inizia a rivelare tutta la sua potenza come linguaggio capace di influenzare la percezione collettiva e di intervenire nel dibattito pubblico. Nasce così un uso consapevole e intenzionale della fotografia, che trova nella documentazione sociale e nella denuncia delle ingiustizie uno dei suoi ambiti più significativi.

Nel contesto della Grande Depressione americana, la fotografia documentaria assume una funzione decisiva nel dare volto

e voce a una crisi sociale strutturale, che aveva colpito duramente le fasce più vulnerabili della popolazione rurale. In un momento in cui il paese affrontava povertà diffusa, disoccupazione di massa e disgregazione familiare, il medium fotografico si rivela più che un semplice strumento di registrazione, diventa uno strumento di responsabilità collettiva, capace di trasformare la sofferenza individuale in immagine pubblica, e quindi in questione pubblica.

In questa fase, il bisogno di conservare quelle immagini — perché non andassero perse, dimenticate o ignorate — si trova a coincidere proprio con l'esigenza di trasformarle in strumenti di cambiamento. Questa consapevolezza si concretizza nel progetto della **Farm Security Administration (FSA)**, attivo tra il 1935 e il 1944 sotto la direzione di Roy Stryker, che è stato esemplare in questo senso. In questo progetto non si trattava semplicemente di raccogliere im-

magini a fini d'archivio o di censimento: la missione della FSA era anche comunicativa e politica⁴⁶. Attraverso la fotografia, il governo cerca di sensibilizzare l'opinione pubblica urbana sulle condizioni delle aree rurali devastate dalla crisi economica e ambientale (come il Dust Bowl), e al contempo rafforzare il consenso verso le politiche del New Deal. L'immagine fotografica diventa così testimonianza e strumento ideologico, capace di costruire una visione del paese sofferente ma resiliente, colpito ma non sconfitto.

Per i fotografi coinvolti — tra cui *Dorothea Lange* [14], *Walker Evans*, *Ben Shahn*, *Russell Lee* e *Gordon Parks* — questa è un'occasione per sviluppare un linguaggio visivo nuovo, in equilibrio tra documentazione oggettiva e tensione etica. In questo senso, la fotografia FSA si colloca a metà strada tra documentazione e militanza visiva. Come afferma Jack Delano, uno dei fotografi del progetto:

“What's impels me to click the shutter is not what things look like but what they mean”

(J. Delano, n.d.)⁴⁷

Una dichiarazione che rivela quanto il lavoro fotografico, in quel contesto, fosse animato da un'urgenza narrativa e morale: mostrare non bastava, bisognava trasmettere senso, responsabilità, memoria. Il patrimonio fotografico lasciato da questo progetto ha contribuito a costituire una forma di archivio fotografico che non era solo un luogo in cui conservare traccia del passato, ma come uno spazio attivo di testimonianza, dove le immagini diventano memoria pubblica e traccia reale degli accaduti.

Questa eredità etica e progettuale influenza profondamente anche il modo in cui, nel secondo dopoguerra, i fotografi iniziano a ripensare il proprio ruolo nel contesto mediatico. L'idea di una fotografia responsabile, auto-

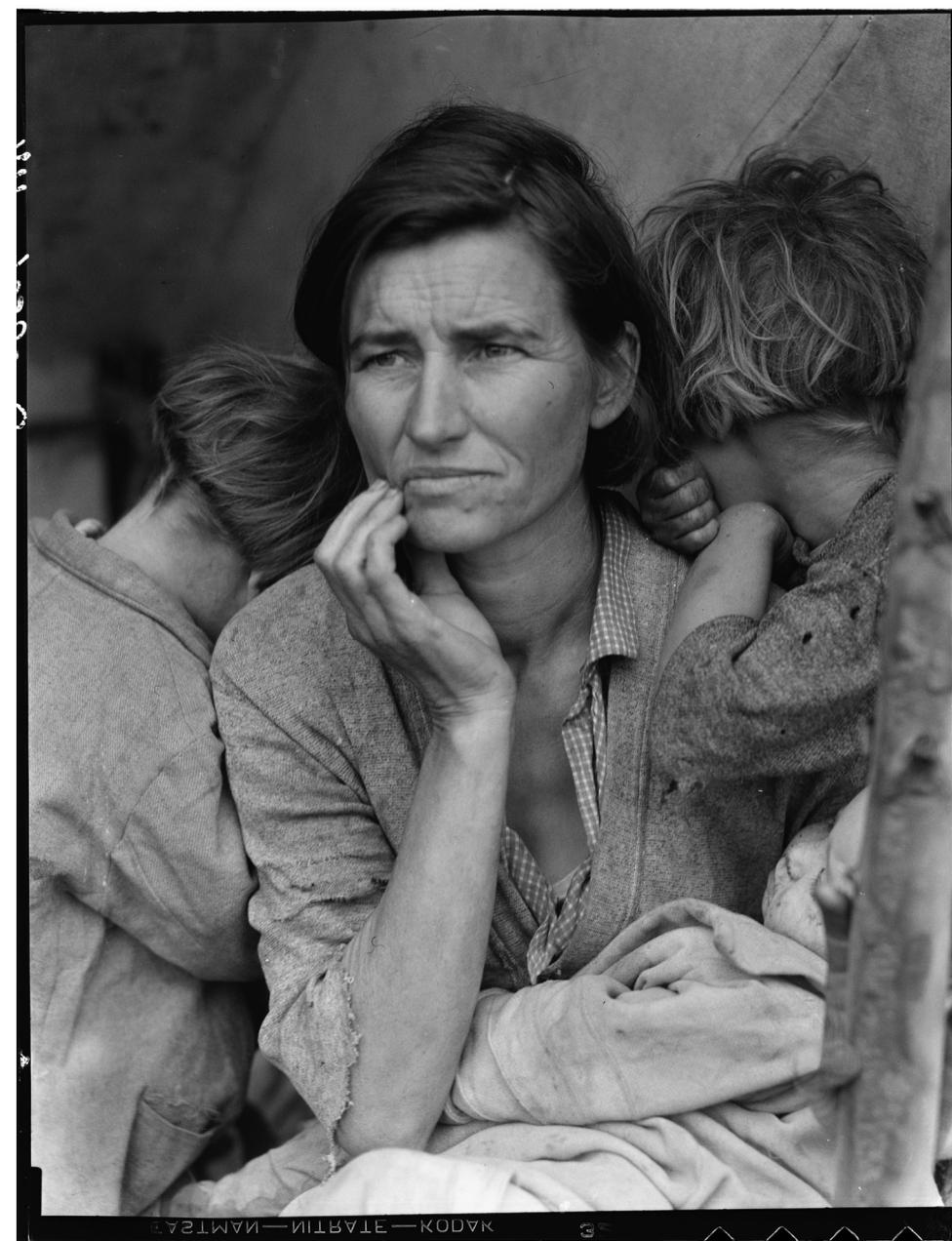


Fig. [14]. *Migrant Mother, California* (Lange, 1936)

noma e capace di produrre senso oltre l'immediatezza dello scatto entra in risonanza con i nuovi linguaggi del fotogiornalismo, che nel corso del Novecento diventa sempre più dinamico, veloce e presente sul campo. La fotografia "leggera" e portatile si afferma come un alleato fondamentale per catturare l'attimo, raccontare l'immediatezza della realtà e costruire archivi visivi di guerre, proteste, crisi e rivoluzioni. Così, la convergenza fra strumenti accessibili e pratiche professionali genera un terreno comune: l'immagine come memoria attiva, gesto politico e traccia da preservare e rimettere in circolazione nella coscienza collettiva.

Servendosi delle immagini per trasmettere informazioni, il **fotogiornalismo** ha infatti influenzato profondamente la nostra percezione della realtà fin dalla metà dell'Ottocento. Nato come strumento per documentare i conflitti, si è diffuso gradualmente fino a includere molti altri ambiti e forme articolate di racconto visivo, come il reportage e il saggio fotografico. Il fotoreporter si distingue non tanto per la padronanza tecnica, quanto per la sua capacità di agire con istinto e determinazione, di muoversi nel cuore degli eventi e riconoscere il momento esatto in cui una scena meritava di essere fissata per sempre. Il suo scatto nasce spesso da una combinazione di tempismo, coraggio e sensibilità: un gesto rapido, quasi automatico, che non lascia spazio al dubbio. In quel frammento di secondo, ciò che accade davanti all'obiettivo può non ripetersi mai più. Ed è proprio questa consapevolezza che rende il fotogiornalismo un esercizio di presenza totale, dove l'osservazione non è mai passiva, ma profondamente coinvolta⁴⁸.

Per Cartier-Bresson, fotografare significava allineare ragione, sguardo ed emozione in un unico atto vitale:

“Mettere sulla stessa linea di mira la testa, l'occhio e il cuore. È un modo di vivere.”

(H. Cartier-Bresson, n.d.)

Nel contesto del fotogiornalismo, la fotografia assume una duplice funzione: da un lato cattura un evento irripetibile, dall'altro lo fissa in modo che possa essere conservato, rivisto e tramandato. Nasce così una nuova forma di conservazione, che non comprende solo ciò che è accaduto, ma anche ciò che è stato ritenuto degno di essere ricordato. Ogni fotografia giornalistica è una scelta, un atto di selezione della memoria collettiva.

Negli anni Trenta e Quaranta del Novecento, il fotogiornalismo acquisisce un ruolo centrale nel racconto degli eventi storici, grazie alla diffusione della stampa illustrata e di riviste come **Life** (1936) e **Picture Post** (1938) [15], [16].

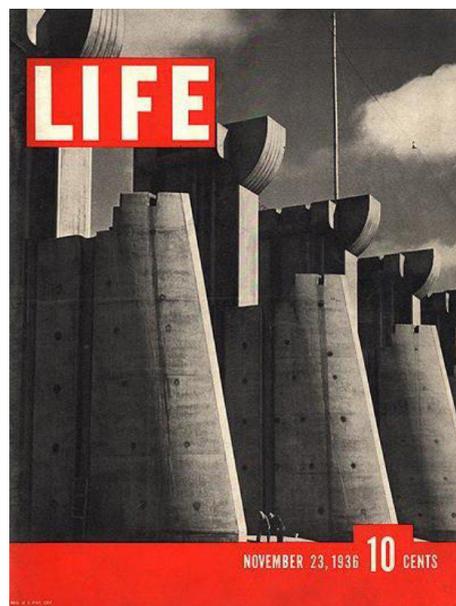


Fig. [15]. Copertina di LIFE (1936)



Fig. [16]. Copertina di Picture Post (1938)

“L'immagine fotografica era diventata l'unica fonte di verità in un mondo sempre più corrotto e il mercato esigeva con forza la sua introduzione nei sistemi di informazione mondiale”

(G. De Dominicis, 2022)⁴⁹

Le fotografie cominciano a essere concepite non solo come documentazione, ma come narrazione visiva capace di trasmettere pathos, dramma e verità. Tuttavia, la loro selezione e il loro utilizzo venivano spesso filtrati da logiche commerciali o ideologiche.

Si trattava di *“agenzie strutturate in modo quasi industriale, con fotografi spesso dipendenti, incaricati di realizzare immagini funzionali alla cronaca, ma senza margini reali di autonomia”* descrive il Professor Barbaro⁵⁰.

Negli anni successivi alla Seconda Guerra Mondiale infatti, i fotografi si trovano spesso vincolati da contratti editoriali che li privavano del controllo sulle proprie immagini. Le riviste e le agenzie detengono i diritti sulle fotografie, decidendo come e dove pubblicarle, spesso senza consultare gli autori. Questa situazione limitava la loro libertà creativa e impediva di raccontare le storie secondo la propria visione.

In risposta a queste restrizioni, nel 1947 Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, David Seymour e George Rodger fondano l'agenzia cooperativa **Magnum Photos**. La loro missione era chiara e radicale: contrastare la logica editoriale dominante, che prevedeva la cessione completa dei diritti agli editori, lasciando i fotografi senza potere decisionale sulla diffusione e l'uso delle immagini.

“Mi piace ricordare che Magnum viene fondata in un bar-ristorante all'interno del Museum of Modern Art di New York, a pochi passi dalla redazione di Life: un'origine simbolica, che unisce il giornalismo d'inchiesta con la cultura visiva dell'arte contemporanea. In Magnum convivono entrambe queste anime, e questa visione si riflette anche sul fotogiornalismo italiano” continua Barbaro (2025)⁵⁸.

L'obiettivo di Magnum era infatti quello di garantire non solo la proprietà intellettuale e fisica degli scatti, ma anche di essere liberi di esercitare la loro arte scegliendo i soggetti da documentare e decidendo come le immagini sarebbero state utilizzate. Si trattava di un atto di affermazione autoriale e politica che ha segnato un punto di svolta nella storia della fotografia⁵¹.

In un'epoca segnata dalla crescente riproducibilità tecnica dell'immagine — dove le fotografie iniziano a circolare massicciamente su riviste, quotidiani e mezzi di

stampa — questa presa di posizione sancisce il diritto del fotografo non solo come testimone, ma come autore a pieno titolo, titolare del proprio sguardo e della propria visione sul mondo.

Questo approccio innovativo ha permesso ai membri di Magnum di lavorare con maggiore autonomia, concentrandosi su progetti a lungo termine e approfondendo tematiche di rilevanza sociale e culturale, spesso scomode o non richieste dal mercato editoriale, come guerre dimenticate, disuguaglianze, trasformazioni sociali, ritratti umani profondamente empatici.

Come affermava Henri Cartier-Bresson:

“Non esiste un modo standard per affrontare una storia. Dobbiamo evocare una situazione, una verità. Questa è la poesia della realtà della vita.”

(Henri Cartier-Bresson, 1990 c.a.)⁵²



Fig. [17]. I fotografi della Magnum Photos durante l'incontro annuale, Parigi (1990)

La fondazione di Magnum rappresenta quindi non solo una riforma del sistema produttivo e distributivo della fotografia, ma anche una dichiarazione d'intenti estetici ed etici, che ancora oggi definisce i contorni della fotografia impegnata e consapevole.

2.2.3 Crisi della veridicità nel secondo dopoguerra

La fotografia è da sempre stata considerata uno strumento fedele, in grado di restituire un'immagine veritiera della realtà senza interpretazioni, né filtri. È su questa fiducia che si è costruita la sua autorità nel giornalismo, nella cronaca e nella documentazione storica. Eppure, ciò che spesso si dimentica è che ogni immagine è frutto di un sistema complesso che comprende il contesto storico e sociale, il punto di vista del fotografo, le tecniche e i dispositivi utilizzati, e così via.



Fig. [18]. The Two Ways of Life (Rejlander, 1857)

“I realisti [...] non considerano affatto la foto una «copia» del reale. Ma, la considerano un'emanazione del reale passato, una magia, non un'arte. [...] L'importante è che la foto possieda una forza documentativa, e che la documentatività della fotografia verta non già sull'oggetto, ma sul tempo.”

(R. Barthes, 2003)⁵³

Da questa consapevolezza, a partire da metà Novecento, comincia a incrinarsi l'idea di immagine come verità assoluta. L'immagine fotografica, da “prova” del reale, cominciava a essere intesa come costruzione narrativa, soggetta a inquadramenti, tagli e messinscene. Come osservava già Walter Benjamin nel 1936:

“La fotografia può servire alla scienza tanto quanto all'arte, ma il suo vero campo è la politica.”

(W. Benjamin, 1936)⁵⁴

Il fotogiornalismo, che aveva guadagnato autorità durante i conflitti mondiali,

comincia a mostrare anche i suoi limiti: la selezione delle immagini, il loro uso strategico e le prime manipolazioni mettono in discussione la sua presunta neutralità e veridicità. Con l'espansione della stampa illustrata l'immagine diventa strumento di orientamento dell'opinione pubblica. A ciò si aggiunge il fenomeno crescente del **fotomontaggio**, tecnica artistica che consiste nella creazione di un'immagine attraverso l'assemblaggio di più negativi [18].

Questa pratica ha radici profonde nella storia della fotografia e trae origine da uno dei primi esperimenti di manipolazione dell'immagine: la stampa combinata, un procedimento pionieristico messo a punto in camera oscura da Gustave Le Gray alla fine degli anni quaranta dell'Ottocento⁵⁵.

Con l'avvento delle avanguardie artistiche e storiche, questa tecnica si evolve rapidamente dimostrando come la fotografia può essere manipolata non solo tecnicamente, ma anche ideologicamente. Il fotomontaggio si carica così anche di significati politici, poetici e simbolici, offrendo nuove possibilità narrative e visive che influenzeranno

profondamente la fotografia contemporanea e l'arte del Novecento.

In questo clima di **riconsiderazione del medium**, Susan Sontag afferma che:

“Ciò che viene scritto su una persona o un evento è francamente un'interpretazione, così come le dichiarazioni visive fatte a mano, come dipinti e disegni. Le immagini fotografate non sembrano essere tanto dichiarazioni sul mondo quanto frammenti di esso, miniature della realtà che chiunque può creare o acquisire. Le fotografie, che manipolano le dimensioni del mondo, vengono a loro volta ridotte, ingrandite, ritagliate, ritoccate, truccate. Invecchiano, afflitte dai soliti mali degli oggetti di carta; scompaiono; [...] giornali e riviste le pubblicano; la polizia le ordina in ordine alfabetico; i musei le espongono; gli editori le raccolgono.”

(S. Sontag, 2004)⁵⁶

Si fa così strada l'idea che l'immagine fotografica non era più — o forse non era mai stata — un semplice riflesso della realtà, ma un costrutto culturale, modellato da chi fotografa, da chi seleziona, da chi pubblica.

“La fotografia è piuttosto una “traduzione” della realtà, un insieme di segni, ordinati secondo un codice, che “significano” qualcosa. E questo qualcosa non è il soggetto, ma il rapporto che il fotografo ha saputo instaurare con esso, lo stile con cui ha affrontato e risolto il problema fotografico che quel soggetto poneva in essere, le modalità con cui ha saputo trasformare un pezzo di realtà esterna (di per se

stesso privo di significato) in un messaggio.”

(M. Vacchiano, 2003)⁵⁷

Questa consapevolezza, esplosa nel dibattito intellettuale svoltosi tra gli anni '50 e '70 del Novecento, ha modificato radicalmente il modo in cui la fotografia è stata usata e percepita nella seconda metà del secolo, ponendo le basi per la fotografia concettuale, postmoderna e infine digitale.

“Ogni fotografia è una finzione con pretese di verità. Nonostante tutto ciò che ci è stato inculcato, tutto ciò in cui crediamo, la fotografia mente sempre; mente istintivamente, mente perché la sua natura non le permette di fare nient'altro”

(Joan Fontcuberta, 1990)⁵⁸

2.3 L'ERA DIGITALE: IMMAGINI INFINITE, MEMORIE INSTABILI

La crescente democratizzazione dell'immagine nel corso del Novecento ha trasformato la fotografia in una pratica comune e quotidiana, accessibile a un numero sempre maggiore di persone. Essa ha assunto un ruolo significativo come mezzo espressivo e politico, come dispositivo di memoria e strumento di potere.

Tuttavia, se il Novecento ha consacrato la fotografia a linguaggio universale, è con l'arrivo del digitale che questa universalità assume una forma inedita: quella della moltiplicazione incontrollata. L'immagine fotografica si smaterializza diventando dato, informazione, unità computabile, e con essa muta anche il nostro rapporto con il tempo, la memoria e la realtà. A differenza della fotografia analogica, ancorata a un supporto fisico e quindi a una durabilità materiale, la fotografia digitale nasce e si consuma in uno spazio fluido, effimero, in cui l'archiviazione diventa tanto più necessaria quanto più precaria è l'immagine.

2.3.1 Dall'analogico al digitale

Le origini della fotografia digitale risalgono a un'epoca antecedente alla sua commercializzazione. Già a partire dagli anni Sessanta, la NASA inizia a sperimentare dispositivi elettronici per trasmettere immagini dallo spazio. Nel 1969, Willard Boyle e George E. Smith sviluppano nei Laboratori Bell uno dei primi prototipi di sensore elettronico, il Charge-Coupled Device (CCD), una tecnologia che consente di catturare immagini convertendo la luce in segnali elettrici. Questo principio trova inizialmente applicazione in ambiti scientifici e militari, risultando solo dopo fondamentale per la fotografia digitale.

Nel 1975, l'ingegnere Steven J. Sasson, ricercatore di Kodak, avvia un progetto destinato a rivoluzionare per sempre il mondo della fotografia: la realizzazione della prima fotocamera digitale [19]. Questo dispositivo

innovativo mira a sostituire la tradizionale pellicola, consentendo la digitalizzazione immediata delle immagini catturate. Il prototipo era in grado di scattare le immagini in monocromo con un tempo di scatto di 23 secondi. I dati venivano registrati su una cassetta e richiedevano uno schermo esterno specifico per essere visualizzati⁵⁹.

“Il mio prototipo era grande come un tostapane, ma ai tecnici piaceva molto”, dice Sasson (1975). “Ma si trattava di fotografia senza pellicola, quindi la direzione ha reagito dicendo: ‘Carino, ma non ditelo a nessuno’” (Steven J. Sasson, 1975)⁶⁰.



Fig. [19]. Steven J. Sasson con la prima macchina fotografica digitale (ca. 1975)

Ed è stato proprio così. L'azienda ha sottovalutato il potenziale rivoluzionario di questa invenzione, temendo di minacciare il mercato della pellicola e ha rifiutato di supportare le invenzioni di Sasson. Ad ogni modo, se pur rudimentale, questa prima sperimentazione ha aperto la strada ad una nuova concezione dell'atto fotografico.

Negli anni successivi, anche aziende come Sony, Canon e Panasonic si impegnano nella realizzazione dei primi apparecchi ibridi, dando vita a una serie di innovazioni che trasformeranno radicalmente il panorama fotografico. Questi strumenti, noti come **still video camera**, erano in grado di cattu-

rare immagini utilizzando sensori CCD, registrandole in formato analogico su supporti magnetici, come i dischi floppy da 2 pollici. Un esempio emblematico è la Sony Mavica, introdotta nel 1981, che utilizzava dischi "Mavipak" per memorizzare fino a 50 immagini a colori con una risoluzione di 570 × 490 pixel, visualizzabili su schermi esterni⁶¹.

Parallelamente, Canon sviluppa il sistema RC (Remote Capture), lanciando nel 1986 la Canon RC-701, una delle prime fotocamere elettroniche a utilizzare dischi magnetici per la registrazione delle immagini. Anche Panasonic e altre aziende come Olympus e Philips si uniscono a questo trend, contribuendo alla standardizzazione del formato "Video Floppy". Queste innovazioni sono anche state facilitate dall'evoluzione contemporanea dei computer personali, che divennero da subito strumenti fondamentali per la visualizzazione, l'archiviazione e la manipolazione delle immagini digitali.

In questo contesto, le innovazioni tecnologiche non investono solo i dispositivi di cattura, ma anche e soprattutto le modalità con cui l'immagine viene salvata, compresa e archiviata. La fotografia cessa di essere un oggetto fisico per diventare un flusso di dati numerici⁶².

Tra i formati che emergono nei primi anni Novanta, il **JPEG** (Joint Photographic Experts Group), introdotto nel 1992, si afferma come standard di compressione più utilizzato. La sua natura "lossy" consente di ridurre le dimensioni dei file, pur sacrificando in parte la qualità originaria. Questo compromesso lo ha reso perfetto per la diffusione di immagini online e per l'archiviazione su larga scala. In ambito professionale, invece, il formato RAW viene preferito, perché mantiene intatti tutti i dati grezzi raccolti dal sensore, permettendo una maggiore libertà d'intervento in fase di post-produzione. Accanto a questi, col tempo, si diffondono

no altri formati più specifici come il **TIFF** e il **PNG** insieme a numerosi formati proprietari, come **NEF** per Nikon, **CR2** per Canon e **DNG** per Adobe.

La diffusione di nuove tecnologie, strumenti e formati alla fine degli anni Novanta hanno decisamente segnato l'inizio di una nuova era per la fotografia, caratterizzata da una maggiore rapidità, portabilità e indipendenza dal supporto fisico. La possibilità di archiviare decine di immagini su supporti magnetici ha, però, favorito una tendenza all'accumulo visivo, anticipando la produzione massiva di immagini che oggi caratterizza l'ecosistema fotografico digitale. Fotografare non significava più selezionare con cura pochi scatti significativi, ma moltiplicare le immagini senza limiti, nell'illusione di poter conservare tutto.

Nonostante le introduzioni visionarie che iniziano a garantire una resa più immediata degli scatti, l'accettazione dei nuovi apparecchi fotografici da parte dei professionisti non avviene in modo immediato. Le prime fotocamere digitali, infatti, mancano delle raffinatezze meccaniche e ottiche che avevano caratterizzato il mondo della fotografia per oltre un secolo. Questi dispositivi che non prevedono ottiche intercambiabili e regolazioni manuali sono piuttosto limitate per i professionisti, di conseguenza, la possibilità di esprimere uno stile personale le immagini risulta compromessa.

La **sfiducia nei confronti della fotografia digitale** aumenta ulteriormente con l'arrivo di software per la rielaborazione delle immagini come Photoshop nel 1990. Questa nuova tecnologia sembra minacciare l'esclusività delle loro competenze, alimentando ulteriore diffidenza nei confronti di questo nuovo modo di concepire l'immagine. Effettivamente, questo scetticismo si configura come una sorta di resistenza culturale: l'abbandono della pellicola non è

solo tecnico, ma anche simbolico. Si teme che con la scomparsa del negativo e del processo di stampa svanisca anche la profondità del gesto fotografico. L'immagine digitale sembra appartenere a un tempo instabile, destinata più alla circolazione che alla conservazione.

Ed è così infatti che prende piede un nuovo paradigma visivo in cui la fotografia non è più concepita come documento unico e irripetibile, ma come strumento moltiplicabile destinato a essere condiviso in tempo reale. Le fotocamere digitali contribuiscono a spostare l'attenzione dal "prodotto finale" al "processo continuo" dello scattare, cambiando radicalmente la relazione tra soggetto, tempo e immagine.

2.3.2 La post-fotografia

Durante gli ultimi decenni del Novecento, nel contesto del dibattito teorico legato alla postmodernità e alla crescente digitalizzazione dell'esperienza visiva, è emerso il concetto di "post-fotografia", un termine che non designa semplicemente una fase cronologica successiva alla fotografia analogica, bensì un insieme articolato di pratiche, dispositivi, estetiche e modalità di fruizione che hanno ridefinito il ruolo e il significato della fotografia nella cultura contemporanea. La post-fotografia si identifica in una riconfigurazione della fotografia originaria che nasce dalla diffusione della digitalizzazione e dall'interconnessione dei media. Tra gli studiosi che hanno contribuito a delineare il profilo, Fred Ritchin ha messo in luce come la fotografia digitale abbia subito un vero e proprio cambio di paradigma. In un mondo in cui le immagini vengono generate, manipolate e distribuite in tempo reale, la fotografia diviene un elemento dinamico e contestuale, che partecipa attivamente alla costruzione del reale. disappunto della sua (presunta) neutralità⁶³.

Giovanni Mencarini sottolinea come questa trasformazione non abbia intaccato la dimensione artistica della fotografia — come ricordava anche il fotografo Andreas Feininger, per il quale *"al fotografo animato dall'ispirazione non importa assolutamente che tipo di fotocamera usa, ma solo il risultato finale [e] sarà in grado di esprimersi chiaramente con i mezzi a disposizione in modo da comunicare agli altri le sue esperienze e le sue sensazioni."* (A. Feininger, n.d.) —, ma abbia invece rivoluzionato il piano sociale e comunicativo⁶⁴.

Questa **democratizzazione estrema della fotografia** favorita dalla crescente diffusione di strumenti fotografici digitali e dispositivi mobili, ha prodotto un eccesso di immagini e una certa omologazione estetica, ma anche una nuova forma di partecipazione sociale. L'uso massivo delle fotocamere digitali nei cellulari ha contribuito, da un lato, all'emergere di nuovi linguaggi visivi e di forme di documentazione istantanea e partecipativa; dall'altro, ha generato derive problematiche, come la diffusione incontrollata di contenuti violenti, goliardici o lesivi della privacy. In questo contesto, difatti, la post-fotografia è testimonianza di una continua riconfigurazione culturale: la fotografia si trasforma da memoria individuale a flusso collettivo, da opera meditata a gesto istantaneo. È proprio questa molteplicità di usi e significati a rendere la post-fotografia un fenomeno così centrale per comprendere l'immaginario contemporaneo.

gli archivi fotografici



3.1 LA NASCITA DEGLI ARCHIVI FOTOGRAFICI FISICI

Per quale motivo abbiamo finora ripercorso la storia della fotografia, interrogandoci sul suo sviluppo, sulla sua progressiva diffusione nella società e sull'influenza esercitata in ambiti come il fotogiornalismo o la cosiddetta post-fotografia? E perché ci siamo soffermati su formati, tecnologie emergenti e sull'impatto che il digitale ha avuto sull'immagine fotografica?

Alla base di tutte queste considerazioni vi è la consapevolezza che la fotografia, sin dalle sue origini, ha avuto un ruolo centrale nella costruzione della memoria collettiva e individuale. I temi affrontati finora non sono

dunque digressioni storiche o tecniche fine a sé stesse, ma rappresentano tasselli indispensabili per comprendere pienamente il senso e il valore dell'archiviazione fotografica.

Prima ancora di addentrarci nel complesso oceano degli archivi, è necessario porre un'osservazione preliminare sul carattere di bivalente dell'immagine fotografica. Se da una parte essa ha rivoluzionato la capacità di documentare il reale, diventando uno strumento privilegiato di testimonianza e registrazione, dall'altra ha progressivamente mostrato una vulnerabilità intrinseca che si è andata ad accentuare con l'avvento delle tecnologie digitali. L'immagine, infatti, può essere riprodotta, manipolata, reinterpretata e dunque continuamente riscritta ed è per questo che è stata messa in discussione la sua presunta oggettività. È dunque proprio questa ambivalenza — tra realtà e costruzione, tra documento e rappresentazione simbolica — ad aver generato un ampio dibattito critico sul valore testimoniale della fotografia. Un dibattito che si rivela fondamentale per comprendere le logiche sottese alla selezione di ciò che è stato archiviato nel tempo, ciò che decidiamo di conservare oggi e le modalità attraverso cui accediamo ai nostri ricordi visivi.

La raccolta di fotografie, difatti, non si configura solo come un gesto affettivo o documentario, ma anche come un'azione concettuale, dotata di implicazioni culturali e simboliche. Conservare significa scegliere, attribuire valore, costruire una gerarchia del visibile. E in questo processo, l'archivio fotografico emerge come strumento critico e operativo, come spazio di sedimentazione e al tempo stesso di interpretazione in cui la memoria visiva viene non solo custodita, ma anche continuamente interrogata.

Come ha osservato Susan Sontag in Davanti al dolore degli altri:

“la memoria collettiva è il risultato di un “patto”, per cui ci si accorda su ciò che è importante e su come sono andate le cose, utilizzando le fotografie per fissare gli eventi nella nostra mente”

(S.Sontag, 2003)⁶⁵

L'archivio fotografico, allora, non è un semplice contenitore neutro, ma parte attiva di questa dinamica sociale e simbolica, che plasma ciò che ricordiamo e come lo ricordiamo.

3.1.1 Le origini dell'archivio fotografico: memoria, fragilità, conservazione

Nel corso dell'Ottocento, la fotografia iniziava già a rivestire un ruolo significativo nella costruzione e nella conservazione della memoria, dagli spazi privati delle abitazioni a quelli pubblici successivamente. Nei suoi primi decenni di diffusione, la pratica fotografica era fortemente legata a un contesto borghese, caratterizzato dagli elevati costi e dalla complessità tecnica del processo. In particolare, i ritratti fotografici si configuravano come oggetti preziosi, frutto di pose lunghe e cerimoniali, spesso destinati a sostituire i costosi ritratti pittorici. Queste immagini erano pensate per durare nel tempo, per essere tramandate e per fissare volti e relazioni familiari.

Con l'avvento delle carte de visite, prima citate, il gesto di fotografare diventa più accessibile, e l'immagine, un tempo unica e irripetibile, inizia a seguire logiche di diffusione, archiviazione e scambio. Allo stesso tempo, l'evoluzione tecnica dei procedimenti di stampa e la nascita dei primi studi fotografici professionali facilitano una vera democratizzazione dell'immagine, consentendo anche ai ceti medi di accedere a forme di autorappresentazione visiva.

In questo contesto di lenta ma inesorabile affermazione della fotografia come oggetto da custodire e da tramandare, si inserisce anche l'esperienza pionieristica del **Edinburgh Calotype Club**, fondato intorno al 1840 in Scozia [20].



Fig. [20]. Edinburgh Calotype Club (1840)

Questo circolo informale, composto da studiosi, avvocati e professionisti appassionati di fotografia, rappresenta una delle prime manifestazioni collettive della pratica fotografica organizzata. Pur non essendo ancora un archivio in senso istituzionale, il Club costituiva una forma embrionale di collezione condivisa: i membri si incontravano per mostrare e discutere le proprie immagini realizzate attraverso il procedimento calotipico — da qui il nome del club — e ne conservavano una selezione in due album fotografici, oggi ritenuti tra i più antichi esempi di raccolta sistematica di fotografie. Il principio che animava l'attività del Club che riguardava la condivisione, la circolazione e

la conservazione di immagini all'interno di una comunità di praticanti, anticipa alcune delle logiche fondamentali della futura cultura archivistica. La fotografia, anche in questa sua fase iniziale, si configura così sia come atto tecnico e creativo, che come strumento di relazione, memoria e documentazione⁶⁶.

Casi come questo evidenziano come, già nei primi decenni dalla nascita della fotografia, si manifesta un'esigenza concreta di condividere, proteggere e tramandare le immagini come documenti unici e non riproducibili. È proprio da questa necessità che prende forma e si sviluppa l'idea stessa di archivio fotografico, concepito come uno spazio destinato a raccogliere, ordinare, classificare e custodire le immagini fotografiche.

Come osserva il professore Paolo Barbaro, *“spesso l'archivio nasce a posteriori, quando la sua funzione di utilizzo immediato cessa per diventare qualcosa di differente [...] di più complesso che prevede comunque una continua risignificazione delle immagini al di fuori di quello che è stato l'uso concreto.”* (P. Barbaro, 2025)⁶⁷: ciò che inizialmente è una raccolta di immagini destinate a un uso privato o operativo, con il tempo assume un valore nuovo, storico e culturale, divenendo un dispositivo di memoria e interpretazione.

L'archivio non si limita infatti ad essere un semplice contenitore, ma rappresenta un atto di responsabilità nei confronti della memoria sia di natura privata che collettiva. Infatti, con l'affermarsi della fotografia come pratica accessibile anche nel contesto privato, le fotografie iniziano a essere conservate con particolare attenzione, proprio come avveniva in passato con lettere e oggetti simbolici. Spesso queste immagini venivano incollate su album e arricchite

da annotazioni, date e nomi e conservavano tracce delle tradizioni, delle usanze, dei ruoli sociali e delle trasformazioni culturali di intere famiglie. Gli abiti, gli sfondi domestici, le pose e le espressioni risultano essere oggi documenti visivi in grado di raccontare anche ciò che non è stato scritto. Questi archivi fotografici personali rappresentarono la **prima forma di conservazione fotografica organizzata** e rivestono un'importanza fondamentale per comprendere il legame tra l'immaginario familiare, la costruzione dell'identità e la trasmissione intergenerazionale di valori, genealogie, riti e ruoli.

La cura con cui venivano custodite queste collezioni personali non era pertanto soltanto espressione di affetto o di memoria familiare, ma anche il riflesso di una consapevolezza — talvolta intuitiva, talvolta acquisita — della fragilità intrinseca del materiale fotografico. Conservare significava proteggere non solo il ricordo, ma anche l'oggetto che lo rendeva visibile e condivisibile nel tempo. Questo impulso conservativo, che si manifesta già nelle pratiche quotidiane e domestiche di archiviazione, si lega indissolubilmente alla natura fisica e instabile della fotografia stessa.

3.1.2 Gli archivi fotografici

Un archivio fotografico è, prima di tutto, una costruzione culturale e ideologica. Conservare una fotografia, selezionarla, organizzarla all'interno di un archivio significa decidere cosa merita di essere ricordato, tramandato, visibile.

Per definizione, un archivio fotografico è un'istituzione o una collezione organizzata **“composta generalmente da una grande quantità d'immagini (negativi e positivi) eseguiti da un unico autore o da autori diversi”** (L. Gasparini, 2007)⁶⁸ e **“nasce quando si possiede una determinata quantità di immagi-**

gini legate fra di loro da una comune tematica, con ramificazioni che fanno da corollario alle tematiche più importanti”. (G. Bruno, 2017)⁶⁹.

Al di là della sua configurazione, l'archivio fotografico rappresenta un importante strumento culturale e conoscitivo, capace di dare forma alla memoria. Ogni fotografia custodita al suo interno conserva una traccia del reale e diventa parte attiva di un racconto condiviso. Organizzare, selezionare e rendere accessibili le immagini è sia un gesto tecnico che un atto in grado di restituire valore al passato, permettendone una rilettura continua nel presente.

“Chi saremmo senza il nostro passato? noi facciamo gli archivisti e quindi lavoriamo per il futuro. Abbiamo capito che le radici della nostra storia ci servono per vivere il presente e per progettare in futuro” (Enrico Bandiera, 2020)⁷⁰

In questo senso, l'archivio fotografico è sia luogo di conservazione che di interpretazione, dove epoche, generazioni e contesti diversi possono dialogare tra loro. Che si tratti di un fondo storico, di una collezione d'autore o di un archivio privato, esso contribuisce a costruire una narrazione visiva del tempo, rafforzando il legame tra immagine, identità e memoria.

“Agire in previsione di una valorizzazione del patrimonio culturale è un atto dovuto e non prorogabile [...] gli archivi, perciò, rappresentano in questa sede i custodi della memoria” (E. Faroldi, 2014)⁷¹.

La tutela dei mezzi di trasmissione della memoria implica un approccio di “conser-

vazione preventiva”, fondato su un'analisi accurata di diverse variabili. In questo processo, due elementi chiave emergono come centrali: **l'oggetto da preservare** e **l'ambiente in cui esso è conservato**.

Ogni immagine stampata o registrata su un supporto fisico è il risultato di un preciso processo chimico che ne determina sia le caratteristiche estetiche che la resistenza agli agenti esterni. Le stampe fotografiche si differenziano per materiali e tecniche di realizzazione, e ciascuna di esse ha specifiche vulnerabilità. Per questo motivo, la conservazione delle fotografie non può prescindere dalla comprensione della loro natura materiale, che le rende particolarmente esposte all'azione del tempo e degli elementi ambientali.

A conferma della necessità di tali pratiche conservative, si deve considerare la forte vulnerabilità materiale che caratterizza ogni tipo di fotografia, indipendentemente dalla tecnica impiegata per la sua realizzazione. Come descrive il dizionario Treccani⁷²:

“la fotografia non deve essere considerata soltanto come immagine, essendo essa in realtà un oggetto complesso, dal punto di vista sia fisico sia chimico, la cui storia, dalla sua invenzione a oggi, è anche la storia dei materiali di fabbricazione e delle molteplici tecniche di ripresa e stampa che si sono evolute nel corso del tempo”

La fragilità delle immagini fotografiche deriva proprio da questa loro natura composita: i materiali sensibili alla luce, all'umidità e al calore, così come ai fattori chimici presenti nell'ambiente, possono subire alterazioni irreversibili se non adeguatamente protetti. La luce e in particolare le radiazioni uv causano scolorimenti e variazioni tonali; l'umidità favorisce la comparsa di muffe e funghi; le alte temperature possono deformare i supporti o provocare screpolature. Ogni tecnica fotografica ha manifestato col tempo criticità specifiche che ne hanno causato la loro alterazione.

Le *eliografie*, ad esempio, risultano estremamente sensibili all'ossidazione del bitume e richiedono condizioni di conservazione controllate.

I *dagherrotipi*, incisi su lastre metalliche, si graffiano e anneriscono facilmente.

I *calotipi* su carta invece sono soggetti a ingiallimenti e deterioramenti dovuti alla fragilità del supporto in cellulosa.

Le *stampe all'albumina* e le lastre al colloidio mostrano con il tempo screpolature e instabilità chimica.

Le *stampe alla gelatina* si deteriorano facilmente in ambienti umidi, mentre le stampe a colori — basate su coloranti organici — risultano particolarmente sensibili alla luce e alle variazioni climatiche.

Anche i *negativi su lastra di vetro* si dimostrano estremamente delicati.

Per questo motivo, ogni tipologia di stampa deve essere adeguatamente custodita in base alle proprie caratteristiche fisico-chimiche in ambienti controllati⁷³.

“La salvaguardia di una collezione dipende in larga misura dalle condizioni microclimatiche degli ambienti in cui i documenti sono conservati”, come affermato da Silvia Berselli e Laura Gasparini nel Manuale per la conservazione e la gestione della fotografia antica e moderna (2003). Questa constatazione pone fin da subito l'attenzione su un aspetto che spesso può essere sottovalutato, ma che è di fondamentale importanza. Non basta che le fotografie conservate stiano al chiuso o lontane da fonti di luce diretta, perché

anche ciò che non si vede – come l'umidità, gli sbalzi di temperatura, la qualità dell'aria – può provocare danni irreversibili alle stampe.

In effetti, se l'obiettivo dell'archivio è davvero quello di tutelare nel tempo il patrimonio visivo, allora l'ambiente di conservazione deve essere tenuto sotto controllo. Non si tratta solo di un auspicio, ma di una condizione concreta per tentare di rallentare l'invecchiamento dei materiali, preservando quella memoria collettiva che ogni immagine incarna. È interessante osservare come, rispetto ad altre minacce più visibili e immediate, i fattori ambientali risultano essere i più pericolosi. Il loro effetto lento ma costante è difatti difficile da quantificare e proprio per questo tende ad essere sottovalutato. Riuscire a stabilizzare tali valori significa intervenire alla radice del problema. Naturalmente, dotarsi di una stanza climatizzata comporta spese importanti, e la questione economica non può essere ignorata.

Tuttavia, *“i limiti imposti dai finanziamenti sempre più ridotti non devono costituire un facile alibi per il perpetuarsi di situazioni dannose”* (S.Berselli, L.Gasparini, 2003).

Anche piccoli accorgimenti, come l'uso di deumidificatori portatili o la scelta consapevole dei materiali di arredamento, possono fare la differenza.

Quindi, quale può essere considerato un ambiente ideale per la conservazione delle fotografie? Partendo dalle basi, tutti i manuali di archiviazione riportano la stessa affermazione: dev'essere un ambiente fresco e asciutto. Ma, ovviamente, *“la scelta dei parametri ambientali da adottare è legata al tipo di politica di conservazione che si intende perseguire [...]”; le raccolte possono essere suddivise in*

diverse categorie soggette a specifici parametri conservativi” (S.Berselli, L.Gasparini, 2003). Perciò è evidente la necessità di adottare strategie di conservazione mirate, per attutire la mano d'opera, i costi e, soprattutto, l'inquinamento⁴⁴.

3.1.3 Catalogazione, ordinamento, collocazione e indicizzazione

“L'archivio non è tale se non è ordinato, ed è in tale ordinamento che il singolo documento trova la sua pienezza, il suo valore d'uso.” (A. Mignemi, 2010)⁴⁵.

Proprio per questo, l'**ordinamento** rappresenta un passaggio chiave, che precede e accompagna la catalogazione.

Come affermano ancora Berselli e Gasparini nel manuale (2003), *“per ordinamento si intende la disposizione dei materiali fotografici in un ordine sistematico dato; per riordinamento si intende, invece, l'atto di ricomporre l'ordinamento originario”* (S.Berselli, L.Gasparini, 2003).

In molti casi, soprattutto negli archivi storici o donati da privati, è necessario un lavoro di riordinamento, specialmente quando gli archivi vengono trasferiti. In assenza di documentazione ufficiale, diventa fondamentale la raccolta di informazioni attraverso quella che secondo le autrici del manuale dovrebbe essere una vera e propria ricerca storica approfondita. Questi dati iniziali confluiscono nella scheda del fondo, che rappresenta il punto di partenza per un'analisi strutturata e per eventuali campagne di restauro, duplicazione o catalogazione.

La **collocazione** in questo quadro non è un atto meramente amministrativo, ma rappresenta il posizionamento del materiale all'interno di un luogo definito che deve

avvenire in concomitanza alla creazione o alla revisione dell'inventario. Un inventario in questo caso porta con sé informazioni essenziali per l'identificazione del materiale. Le istituzioni pubbliche seguono in genere criteri di collocazione uniformi a quelli usati per altri materiali d'archivio – come disegni, manifesti o incisioni – per garantire coerenza e reperibilità. Ogni pezzo, infatti, porta con sé dati fondamentali come la tipologia del materiale, il numero dell'inventario, il nome della collezione o della raccolta e il formato.

Un altro elemento essenziale per la conservazione delle stampe fotografiche dunque è la **catalogazione**. Secondo il Manuale di catalogazione della fotografia curato da G. Benassati (1990), la catalogazione è una componente imprescindibile del processo di tutela del patrimonio fotografico, al pari della conservazione fisica, che aiuta a ricostruire l'identità dell'immagine attraverso una descrizione analitica che tenga conto della sua natura documentaria, materiale e culturale. La catalogazione mira a rendere accessibile, ricercabile e comprensibile ogni esemplare fotografico, andando oltre la semplice registrazione archivistica e riportando informazioni di fondamentale importanza per la comprensione — come autore, data e luogo dello scatto, tecnica utilizzata per la stampa e talvolta anche il soggetto rappresentato⁴⁶.

“Le fotografie generalmente non sono catalogate singolarmente perché sono spesso parte di un gruppo, che può essere descritto a livello collettivo in registri ed elenchi.” (M.Crupi, 2017)⁴⁷; per questo la catalogazione delle fotografie si presenta con sfumature diverse a seconda della natura dell'archivio e degli obiettivi della raccolta. Sebbene esistano criteri comuni come l'identificazione dell'immagine, la descrizione tecnica e contestuale e la documentazione della provenienza, ogni

categoria archivistica sviluppa approcci specifici per organizzare e rendere fruibile il materiale fotografico.

Negli **archivi pubblici**, come quelli statali, comunali o di enti culturali, la catalogazione segue standard nazionali, spesso allineati alle normative ICCD dell'*Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione*⁴⁸. Le fotografie vengono generalmente descritte attraverso schede analitiche che comprendono informazioni tecniche, descrittive e amministrative.

Al contrario, negli **archivi privati**, la catalogazione si distingue per una maggiore flessibilità, modellandosi sulla storia personale o sulle preferenze del proprietario. Essa può essere organizzata cronologicamente, alfabeticamente in base all'autore, al soggetto, o geograficamente. In questo contesto, la descrizione tende a essere meno sistematica e più ricca di dettagli personali o narrativi.

Negli **archivi d'autore**, la catalogazione è profondamente influenzata dalla pratica creativa dell'autore stesso. I criteri principali di classificazione si basano su ordine cronologico, tematico e tipologico. Qui, è frequente mantenere le sequenze originali degli scatti, valorizzando il processo creativo dell'artista mediante l'inclusione di note, correzioni e varianti di stampa. Un archivio tematico invece organizza le fotografie in base ai soggetti rappresentati, come paesaggi, architettura, ritratti, eventi, lavoro e infanzia. Questo tipo di catalogazione è particolarmente diffuso in raccolte a carattere documentario o didattico, o all'interno di collezioni destinate a riviste, favorendo la ricerca tramite parole chiave e la costruzione di percorsi visuali su specifiche tematiche.

Negli archivi che adottano un **ordinamento cronologico**, le fotografie vengono classifi-

cate in base alla data di realizzazione. Tale criterio si rivela utile per analizzare l'evoluzione di un luogo, di un evento, di uno stile o dell'opera di un autore. Spesso il sistema cronologico si affianca ad altre classificazioni, come autore o soggetto, mantenendo un ruolo centrale nella ricostruzione storica. Infine, le fototeche sono strutturate in modo sistematico per scopi consultivi, didattici o scientifici. Ogni foto viene registrata con dati tecnici, descrittivi e documentari.

Nei **contesti museali o universitari**, viene frequentemente utilizzato software gestionale come MuseumPlus, CollectiveAccess o soluzioni personalizzate⁷⁹.

2.1.4 Materiali e soluzioni per la conservazione

Un importante aspetto da non sottovalutare nell'archiviazione delle stampe fotografiche è il luogo di conservazione, inteso non come semplice ambiente climatizzato e stabile, ma come struttura fisica e spaziale che accoglie, protegge e organizza le immagini nello spazio. Non si tratta quindi solo di garantire condizioni ambientali adeguate, ma di predisporre sistemi di contenimento stabili, sicuri e compatibili con la natura dei materiali fotografici. La qualità dei mobili archivistici, la tipologia delle scatole, la disposizione dei raccoglitori — ogni elemento concorre alla durata e alla fruibilità del patrimonio visivo.

“I prodotti utilizzati per l'archiviazione sono una delle principali fonti di deterioramento delle fotografie [...] le sostanze che compongono una busta o una scatola possono interagire con la struttura chimico-fisica dei diversi procedimenti fotografici provocando vistose alterazioni. Il deterioramento causato da queste sostanze è un pro-

blema troppo spesso sottovalutato”
(S.Berselli, L.Gasparini, 2003).

Il contatto diretto tra fotografia e materiali di contenimento è infatti il primo punto critico del luogo di conservazione. Le stampe, così come i negativi e le diapositive, devono essere custodite in materiali privi di acidi, lignina e additivi instabili. Esistono una moltitudine di materiali impiegati nella conservazione a contatto diretto con gli oggetti fotografici — come carta, plastica e altri materiali che abbiano superato il Photographic Activity Test (PAT)⁸⁰ o che rispettano le normative internazionali come la ISO 10214⁸¹, in modo tale da garantire l'assenza di sostanze nocive che potrebbero interagire negativamente con le immagini.

Le **buste in carta conservativa** sono tra le più utilizzate negli archivi a lungo termine. Realizzate con carte certificate dal pH neutro o leggermente alcalino, permettono il passaggio dell'aria, assorbono l'umidità e prevengono la formazione di microclimi nocivi. Si rivelano particolarmente adatte alla conservazione di stampe fotografiche storiche e materiali che necessitano di respirare.

Le **buste in pergamina**, invece, un tempo erano molto diffuse, poiché in grado di offrire una certa trasparenza. Essendo però trattate con resine e cere, col tempo tendono a ingiallire e a perdere coesione, rilasciando sostanze potenzialmente dannose per l'emulsione fotografica. Oggi sono considerate meno affidabili, soprattutto in ambienti non climaticamente controllati.

Sempre più frequente in questo contesto è invece l'uso di **buste in materiali plastici trasparenti**, specialmente dove la consultazione è regolare e serve visualizzare il contenuto senza aprirle.

È importante da sottolineare che non tutti i materiali di questa natura si prestano alla conservazione fotografica. Alcuni, come

quelli a base di cloro o di nitrato, sono considerati del tutto inadatti perché instabili nel tempo e potenzialmente dannosi per le immagini. È il caso, ad esempio, del PVC o della vecchia celluloida, materiali che possono rilasciare sostanze nocive e compromettere l'integrità delle fotografie. Le più indicate sono infatti le buste in poliestere (PET), polipropilene (PP) o polietilene (PE), materiali che — se privi di plastificanti e trattamenti — risultano inerti e stabili. Tuttavia, il loro uso è consigliato solo previa certificazione (PAT) e laddove le condizioni ambientali siano stabili, poiché le plastiche possono trattenere umidità o accumulare cariche elettrostatiche, soprattutto se di bassa qualità.

Non esiste una tipologia unica valida di conformazione delle buste per ogni materiale, ma diverse soluzioni a seconda del tipo di fotografia, del supporto e della frequenza d'uso.

Le **buste a cartellina** sono quelle più semplici, ottenute piegando un foglio senza incollarlo. Economiche e facilmente maneggevoli, sono però sconsigliate per materiali fragili come le lastre, perché potrebbero fuoriuscire durante la consultazione.

Le **buste aperte su due lati**, a differenza delle precedenti, hanno un lato maggiore incollato e uno minore piegato, con apertura laterale. Consentono la giusta protezione e facilitano l'inserimento soprattutto in caso di formati particolari, come le pellicole in striscia.

Le **buste con ribalta** sono invece completamente chiuse e dotate di una linguetta di chiusura ripiegata, così da garantire maggiore protezione rispetto alle buste aperte, soprattutto contro infiltrazioni e perdite accidentali. Sono consigliate per lastre fotografiche e materiali fragili, anche se più complesse da aprire.

Passando alle **buste a quattro falde**, queste sono state pensate appositamente per le lastre. Infatti sono costituite da un unico foglio che si piega senza incollature per adat-

tarsi a contenuti rigidi come il vetro.

Le **buste con perforazione laterale** per raccoglitori sono solitamente in plastica certificata e permettono l'inserimento diretto in raccoglitori ad anelli, garantendo anche un'archiviazione ordinata e facilmente consultabile.

Infine, le **buste per archiviazione in sospensione**, pensate per essere appese in appositi cassette tramite bacchette, sono molto utili per conservare fotografie moderne in ambienti ad alta frequenza di consultazione, ma presentano il limite di una minore protezione dalla polvere, che può depositarsi sulle buste se i cassette non sono perfettamente sigillati.

Procedendo verso il secondo livello di protezione, si hanno le scatole. Esse fungono da contenitore per gruppi di materiali e devono essere scelte in base a dimensioni, formato, frequenza d'uso e tipo di contenuto. Quelle di più comune utilizzo sono le **scatole in cartone**, realizzate in cartone rigido privo di acidi.

Poi vi sono le **scatole telate portfolio**, anche chiamate “scatole a conchiglia”, ossia una variante più robusta ed elegante di quelle in cartone, costituita da una base e da un coperchio uniti da una tela. L'interno è spesso rivestito in cotone neutro e offrono una protezione efficace anche in esposizioni temporanee.

Le **scatole in alluminio anodizzato** sono invece una scelta ottimale per le lastre in vetro. L'alluminio, trattato per essere chimicamente stabile, garantisce sicurezza meccanica e protezione dalle variazioni ambientali⁸².

In definitiva, contenere non significa semplicemente riporre, significa progettare uno spazio che rispetti la fragilità del materiale fotografico e ne accompagni la durata nel tempo. Ogni busta, ogni scatola, ogni scelta apparentemente tecnica è in realtà una dichiarazione di responsabilità verso la me-

moria viva che si intende preservare. Sottovalutare il ruolo del contenitore equivale a ignorare che le immagini non sono mai isolate, ma vivono e reagiscono nel contesto in cui vengono custodite. Non si tratta solo di scegliere “il materiale giusto”, ma di adottare una posizione consapevole che tenga conto della dimensione materiale delle immagini tanto quanto di quella simbolica. Ogni decisione – dal tipo di plastica alla grammatura del cartone, dalla forma della busta alla struttura del contenitore – è una forma di cura. In questo senso, l'archivio non è uno spazio neutro, ma un organismo sensibile, fatto di equilibri delicati e di scelte che hanno sempre conseguenze a lungo termine.

3.1.5 Casi studio dei primi archivi fotografici

Tra i primi casi di archivi fotografici strutturati, nati per conservare immagini e per raccontare la storia di una comunità attraverso lo sguardo fotografico, vi è l'**Archivio Marubi**. Situato a Scutari, in Albania, esso rappresenta un caso emblematico di archivio genealogico e documentario, in cui la fotografia diventa progressivamente rituale identitario e strumento di costruzione della memoria collettiva.

Fondato nel 1856 da Pietro Marubi, fotografo italiano costretto all'esilio per motivi politici, lo studio fotografico divenne fin da subito un punto di riferimento per la città di Scutari e per l'intero contesto balcanico [21]. Nel 1970, Gegë Marubi donò allo Stato albanese l'intero archivio di negativi della famiglia e ne divenne responsabile. Questo atto segnò una svolta cruciale nella storia dell'archivio, trasformandolo da raccolta privata a patrimonio pubblico, nonché da strumento autobiografico a risorsa collettiva.

Oggi l'istituto conserva oltre 500.000 negativi fotografici che ritraggono la vita quotidiana, i riti, i paesaggi e le trasformazioni sociali dell'Albania tra il XIX e il XX secolo. Ri-

conosciuto come patrimonio dell'umanità dall'UNESCO, l'archivio è dal 2016 ospitato all'interno del Museo Nazionale della Fotografia Marubi, che celebra l'eredità della dinastia Marubi e il lavoro dei suoi successori⁶³.

In Europa, invece, si colloca l'**Archivio Fotografico Alinari**, le cui origini risalgono al 1852, quando a Firenze i fratelli Leopoldo, Giuseppe e Romualdo Alinari fondarono uno dei primi studi fotografici italiani [22]. Questo archivio rappresenta non solo una testimonianza storica delle trasformazioni visive della modernità, ma anche un esempio virtuoso di dialogo tra pubblico e privato nella salvaguardia del patrimonio fotografico. L'archivio ha infatti documentato sin dalle loro origini l'arte, la storia, l'architettura e la società italiana e europea.

Ad oggi l'archivio conserva circa quattro milioni di immagini di proprietà che raccolgono una visione stratificata della trasformazione dei paesaggi, delle pratiche culturali e delle strutture sociali, costituendo una memoria viva unica nel suo genere. Questa imponente collezione si è poi arricchita ulteriormente grazie a campagne fotografiche contemporanee e all'acquisizione di archivi di fotografi storici italiani come Anderson, Brogi, Michetti, Wulz, Nunes Vais, Mollino, Villani e molti altri, che coprono un arco cronologico dalla seconda metà dell'Ottocento fino al XXI secolo.

Il valore culturale dell'archivio venne formalmente riconosciuto già nel 1973, quando il Ministero della Pubblica Istruzione lo dichiarò di eccezionale interesse storico⁶⁴. Dal 2019, invece, la gestione dell'archivio è stata affidata alla Fondazione Alinari per la Fotografia (FAF) che ha introdotto un rinnovamento istituzionale mirato a promuovere l'accessibilità pubblica e l'integrazione dell'archivio nel dibattito contemporaneo sulla conservazione, digitalizzazione e valorizzazione del patrimonio fotografico.

Entrambi gli archivi, pur nella loro diversa origine, testimoniano il passaggio da una pratica fotografica privata — o professionale — a una responsabilità pubblica di tutela, accesso e valorizzazione della memoria viva. Questa transizione non ha rappresentato solo una questione di proprietà o gestione, ma ha iniziato a riguardare una mutazione profonda del significato delle immagini. Ciò che infatti nasce come testimonianza di un'esperienza personale, familiare o professionale, viene progressivamente riconosciuto come parte integrante della memoria collettiva.



Fig. [21]. *Kel Marubi con la famiglia (fine XIX – inizi XX sec.)*



Fig. [22]. *Stanza per l'asciugatura delle fotografie, stabilimento Fratelli Alinari, Firenze (1899)*

3.2 L'EMERGERE DEGLI ARCHIVI DIGITALI

3.2.1 Archivi digitalizzati e digitali

La storia degli archivi digitali è strettamente legata all'evoluzione delle tecnologie informatiche e alla crescente necessità di preservare, proteggere e rendere accessibili i patrimoni documentari accumulati nel corso degli anni. Fino alla seconda metà del Novecento, gli archivi erano principalmente costituiti da materiali fisici che, pur essendo carichi di un prezioso significato storico e culturale, presentavano tuttavia evidenti limitazioni relativamente a conservazione, spazio e, soprattutto, accessibilità.

Con la diffusione dei primi personal computer e il progresso delle tecniche di scansione e memorizzazione digitale, ha preso avvio un processo sistematico di digitalizzazione dei materiali archivistici. Inizialmente, l'obiettivo principale era di tipo puramente conservativo: si cercava di prevenire il degrado fisico dei documenti originali, in particolare quelli più fragili, creando appunto delle copie digitali che avessero una durata "garantita" nel tempo. Tuttavia, la digitalizzazione ha comportato un cambiamento ben più profondo e strutturale: l'archivio non è più un semplice contenitore statico, ma si trasforma in un sistema dinamico, interrogabile, modificabile e accessibile da remoto⁸⁵.

Facendo un passo indietro, è possibile osservare come un archivio fotografico digitale nasca con l'obiettivo di preservare nel tempo le immagini — siano esse testimonianze storiche, opere d'arte o produzioni personali — e si configura come una struttura, fisica o virtuale, definita come

“un luogo” dove memorizzare, consentire l'accesso e conservare oggetti digitali di diversa natura e complessità insieme ai metadati necessari per descrivere e gestire gli oggetti medesimi”.

(M.Guercio, 2008)⁸⁶

Per quanto riguarda il contenuto di queste collezioni, invece, gli archivi digitali possono includere due tipologie principali di materiali: quelli digitalizzati e quelli nativamente digitali (digital born). I primi sono costituiti da documenti originariamente analogici — come stampe, negativi e diapositive — che vengono convertiti in formato digitale per fini conservativi o di accessibilità. Esempi di questa tipologia di transizione verranno citati nel sottoparagrafo successivo. Al contrario, i contenuti digital born sono prodotti direttamente in ambiente digitale, attraverso fotocamere digitali, smartphone o software di elaborazione. Di questi, naturalmente, non esiste un originale fisico da cui derivano. È il caso, ad esempio, delle immagini prodotte per i social media o dei reportage fotografici contemporanei archiviati da testate giornalistiche in formato esclusivamente digitale, che vedremo più avanti. Questa distinzione ha profonde implicazioni sulla struttura dell'archivio, sulle modalità di conservazione, e sulla relazione tra l'immagine e la sua materialità (o assenza di essa)⁸⁷.

È importante ricordare che l'archivio fotografico, nella sua forma più consapevole e strutturata, non nasce da un atto casuale ma da una pratica intenzionale e duratura. Esso prende forma quando un insieme significativo di immagini viene ordinato secondo criteri tematici o cronologici e conservato in modo tale da rendere possibile l'accesso e la consultazione nel tempo.

Nei contesti pre-digitali, l'archiviazione richiedeva un lavoro meticoloso: i negativi venivano numerati, le stampe associate tramite riferimenti incrociati e tutte le informazioni (data, luogo, soggetto) venivano annotate su registri cartacei. I negativi — considerati il nucleo più prezioso — venivano conservati

in appositi raccoglitori, mentre le stampe venivano classificate per temi in contenitori ordinati. Questo metodo analogico, oggi traslato in ambito digitale, rivela l'importanza della struttura archivistica come riflesso del punto di vista e della sensibilità di chi fotografa. L'archivio, infatti, è anche un ritratto del suo autore, un dispositivo di memoria personale e culturale.

Nell'ultimo ventennio molti istituti di conservazione hanno avviato processi di migrazione digitale degli strumenti di ricerca archivistica digitalizzando i materiali in loro possesso, con l'intento di pubblicarli su piattaforme informatizzate, sia per utilizzo interno che per renderli accessibili online.

La **digitalizzazione** delle fotografie, infatti, rappresenta oggi una delle pratiche più strategiche nel campo della tutela e valorizzazione del patrimonio fotografico. Questo processo non consiste semplicemente nella scansione di immagini, bensì in una complessa operazione culturale, tecnica e organizzativa. La digitalizzazione, infatti, svolge due funzioni principali: da un lato, preserva le immagini originali attraverso la creazione di copie digitali, dall'altro, rende accessibile e condivisibile il patrimonio fotografico in digitale. Digitalizzare non significa sostituire l'originale, ma attivare un nuovo livello di esistenza del documento fotografico, rendendolo contestualizzabile, relazionabile con altri dati e più vivo nel tempo⁸⁸. Gli archivi digitali, inoltre, ampliano l'accessibilità ai materiali fotografici e proteggono al tempo stesso dall'usura i materiali contenuti negli archivi fisici.

Questi elementi strutturali e informativi, se opportunamente gestiti, rappresentano una risorsa preziosa per la costruzione di un archivio digitale efficiente e duraturo. In particolare, la digitalizzazione del patrimonio fotografico impone una progettualità complessa che include fasi preparatorie, standard di qualità delle immagini, norma-

lizzazione dei formati, interoperabilità tra sistemi e costante aggiornamento tecnologico.

Secondo le Linee guida n. 4 e 5 del progetto Lichtbild – Argento Vivo, la gestione di un archivio fotografico digitale deve considerare sia la qualità della scansione dell'originale, che la corretta strutturazione dei metadati descrittivi, amministrativi e tecnici, il rispetto dei formati di conservazione raccomandati e l'utilizzo di sistemi di archiviazione conformi agli standard OAIS (Open Archival Information System, ISO 14721:2012). Questi standard non sono di per sé norme vincolanti, ma costituiscono raccomandazioni ampiamente adottate nel settore culturale e archivistico. L'adesione ad essi è spesso una condizione necessaria per ottenere finanziamenti pubblici o europei.

Il **modello OAIS**, formalizzato nel 2002, rappresenta il pilastro per la conservazione digitale a lungo termine, ed è oggi il punto di riferimento per progetti archivistici digitali in ambito internazionale⁸⁹.

Il **Piano Nazionale di Digitalizzazione del Patrimonio Culturale** (PND), promosso dall'ICDP (Istituto Centrale per la Digitalizzazione del Patrimonio culturale) e dal Ministero della Cultura, insiste invece sull'importanza di un approccio sistemico e multilivello alla digitalizzazione, basato sull'adozione di infrastrutture stabili, sulla tracciabilità dei processi e sull'uso di vocabolari controllati e identificatori persistenti. L'obiettivo infatti non è solo la conservazione tecnica, ma la piena valorizzazione culturale, accessibile e condivisibile, dei contenuti fotografici⁹⁰.

L'ICDP⁹¹ agisce in sinergia con l'ICCD (Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione), attivo dal 1975, che definisce le norme nazionali per la catalogazione dei beni culturali. Le sue schede standard,

come la Scheda F per la fotografia, sono obbligatorie per gli enti statali e fortemente raccomandate per gli altri. Queste schede prevedono una descrizione dettagliata, strutturata in campi obbligatori e facoltativi, con l'uso di vocabolari controllati e formati specifici. Tuttavia, per archivi privati o di piccole dimensioni, il sistema ICCD può risultare oneroso per quanto riguarda le risorse e la formazione. In questi casi, molti optano per soluzioni più flessibili ma compatibili, come i software gestionali CollectiveAccess, MuseumPlus o xDams, che permettono comunque il rispetto degli standard fondamentali⁹².

Anche le più recenti linee guida regionali, come quelle della Regione Toscana (2024), evidenziano l'importanza di pianificare attentamente ogni fase del processo, dall'individuazione delle priorità e dei criteri di selezione dei materiali fino alla definizione dei livelli di metadattazione e alla scelta dei supporti di storage. Queste linee guida non sono obbligatorie per legge, ma sono strumenti tecnici adottati da molte istituzioni pubbliche per armonizzare le pratiche di digitalizzazione⁹³.

3.2.2 Archivi digitalizzati e digitali

Nel contesto contemporaneo, la digitalizzazione del patrimonio culturale svolge un ruolo chiave nel garantire l'accessibilità dei contenuti fruibili da un pubblico sempre più ampio e diversificato.

“È innegabile che la digitalizzazione dei dati, rispetto al supporto cartaceo, offra vantaggi enormi anche in termini di conservazione. L'archiviazione elettronica dei dati - tra i molti benefici - consente una consultazione immediata, anche da remoto, che aumenta enormemente il valore dei dati e con costi infinitamente minori. Ma soprattutto, per quanto qui interessa,

consente un enorme risparmio di spazio. Se una grossa mole di carte è dispendiosa da conservare, invece oggi interi archivi di dati cartacei possono essere conservati digitalmente in piccolissimi supporti di memoria o sul cloud [...]” (R.Carleo, 2022)⁹⁴.

Possiamo infatti affermare che uno dei suoi contributi più significativi risiede proprio nella **democratizzazione dell'accesso**, intesa come possibilità concreta per individui, comunità e istituzioni di fruire, studiare e reinterpretare i beni culturali, al di là delle barriere fisiche, geografiche e sociali.

I database digitali e le piattaforme open access hanno radicalmente trasformato le modalità di fruizione alla conoscenza: ciò che prima era consultabile solo in presenza fisica, all'interno di archivi o istituzioni specializzate, oggi può essere esplorato da chiunque disponga di una connessione internet, in qualsiasi parte del mondo.

In questo senso, la digitalizzazione si configura come un'**attuazione concreta del diritto universale alla cultura**.

Come affermato nell'Art.27 della Dichiarazione universale dei diritti umani del 1948: *“Ogni individuo ha diritto di prendere parte liberamente alla vita culturale della comunità, di godere delle arti e di partecipare al progresso scientifico e ai suoi benefici”⁹⁵.*

La possibilità di accedere liberamente a un patrimonio culturale digitalizzato attraverso modalità non proprietarie e licenze aperte, non rappresenta soltanto una scelta tecnica o gestionale, ma assume una valenza profondamente politica e civile. Si tratta, infatti, del riconoscimento del sapere come bene comune e della sua condivisione come condizione necessaria per rendere effettivo

il diritto universale alla partecipazione culturale, superando ogni barriera di tipo economico, geografico o sociale. Come osserva Marilena Daquino:

“Se tra i vantaggi della riproduzione fotografica c'è la possibilità di comparare immagini di opere preservate in luoghi disparati, la digitalizzazione delle immagini e la diffusione sul Web offrono un servizio quantitativamente imparagonabile. L'archivio fisico va svuotandosi di quella componente interlocutoria tra ricercatori, esperti ed esponenti di settori affini, ma il «potenziale epistemologico» persiste e i cataloghi online diventano i nuovi strumenti privilegiati per la valorizzazione del patrimonio fotografico e il supporto alla ricerca storico-artistica”.

(M.Daquino, 2019)⁹⁶

Queste considerazioni etiche e culturali trovano concreta applicazione in una serie di procedure tecniche che costituiscono l'ossatura operativa della digitalizzazione fotografica. La digitalizzazione delle fotografie è dunque un processo complesso, un'operazione tecnica, orientata a garantire la conservazione, la valorizzazione, la sicurezza e soprattutto l'accessibilità del patrimonio fotografico nel tempo. Senza però una strategia di preservazione digitale attiva, i file digitali possono facilmente diventare inaccessibili a causa dell'**obsolescenza dei formati**, della perdita dei metadati o dell'assenza di **piani di conservazione a lungo termine**.

“Le risorse digitali sono al contrario per natura soggette a un continuo (più o meno frequente, ma comunque inevitabile) processo di trasformazione che ne consente l'accesso nel tempo, ma implica rischi gravi di perdite e manipolazioni e in ogni caso rende complessa la valutazione del grado di

affidabilità della fonte e la presunzione della sua autenticità nel tempo”. (M.Guercio, 2008)⁹⁷.

Nel contesto della digitalizzazione degli archivi, il ruolo dell'ICCD — prima citato — è stato cruciale nella definizione degli **standard di digitalizzazione**⁹⁸ in Italia che, a partire dagli anni Ottanta del Novecento, ha promosso la definizione di un sistema coerente per la descrizione e la digitalizzazione dei beni culturali, integrando le esigenze archivistiche con quelle della fruizione online.

Questo sistema si articola attorno a tre elementi fondamentali: in primo luogo, i **modelli descrittivi codificati** — le cosiddette schede — che consentono l'inserimento delle informazioni secondo criteri predefiniti e uniformi; in secondo luogo, gli **strumenti linguistici condivisi**, come vocabolari controllati, thesauri e definizioni standardizzate, che garantiscono coerenza terminologica nella descrizione dei contenuti; infine, un insieme di **metodologie operative** che regolano non solo le modalità di utilizzo delle schede e degli strumenti terminologici, ma anche l'approccio al bene culturale e le fasi del lavoro catalografico. Queste tre componenti sono state progettate per interagire in modo dinamico, dando vita a un vero e proprio sistema integrato di conoscenza. Ogni dato viene collocato all'interno di una rete ben strutturata, che ne facilita l'ordine, la leggibilità e la reperibilità. Ciò rende più efficaci sia la consultazione che lo scambio di informazioni tra sistemi diversi. In questo modo, l'ICCD promuove da un lato l'interoperabilità, e sostiene dall'altro anche una cultura della catalogazione volta alla condivisione e alla valorizzazione del patrimonio culturale in ambito digitale.

Il **processo di digitalizzazione del materiale fotografico analogico** è un'operazione complessa e articolata, che si sviluppa attraverso una serie di fasi interconnesse, ciascuna delle quali svolge un ruolo essenziale nella trasformazione del supporto fisico in un archivio digitale strutturato e funzionale.

La prima fase consiste nella **selezione del materiale**, un momento cruciale che prevede la valutazione dello stato di conservazione delle fotografie, della loro rilevanza storica e della frequenza con cui vengono consultate. Solo dopo un'attenta analisi, si procede alla preparazione del materiale, durante la quale ogni fotografia viene catalogata e associata a un identificativo univoco. Questo accorgimento è fondamentale per evitare la perdita di corrispondenza tra l'oggetto fisico e la sua controparte digitale, assicurando coerenza e tracciabilità.

Segue la fase dell'**acquisizione digitale**, in cui le immagini vengono digitalizzate mediante scanner o fotocamere ad alta risoluzione, e salvate in formati che garantiscono un'elevata fedeltà visiva. L'Agenzia per l'Italia Digitale (AgID) ha consigliato una serie di formati per assicurare una conservazione delle immagini scansionate affidabili nel tempo. Il formato TIFF, in particolare il TIFF 6.0 Baseline Standard, evita la perdita di dati grazie all'assenza di compressione ed è attualmente l'unico formato in grado di garantire compatibilità con future tecnologie⁹⁹.

Una volta acquisite, le immagini vengono sottoposte ad una **post-produzione**. Attraverso software fotografici professionali, i file vengono ottimizzati per migliorarne la nitidezza, il bilanciamento tonale e la chiarezza visiva, senza tuttavia alterare il contenuto originario.

A questa fase segue la **metadattazione**, ov-

vero l'associazione delle immagini a metadati strutturati secondo standard internazionali come Dublin Core o IPTC¹⁰⁰.

I metadati rappresentano un insieme di informazioni fondamentali che descrivono il contenuto, il contesto, le proprietà e le caratteristiche tecniche di ciascuna immagine. Essi si distinguono in tre principali categorie: descrittivi, che indicano autore, soggetto, data e luogo; amministrativi, legati ai diritti di utilizzo e alla gestione documentale; e strutturali, che riguardano parametri tecnici come la risoluzione, il formato e il dispositivo di acquisizione.

A completamento del processo, si procede con l'**indicizzazione**, che permette di organizzare l'archivio secondo criteri tematici, cronologici, geografici o autoriali, facilitando la consultazione e la fruizione del materiale digitalizzato.

Per quanto riguarda la conservazione digitale a lungo termine, vengono adottate **strategie di preservazione attiva**, volte a ridurre l'obsolescenza dei supporti e dei formati: tra queste si annoverano il **refreshing** (aggiornamento periodico dei supporti), la **migrazione** (trasferimento dei dati in nuovi ambienti tecnologici), l'**emulazione** (riproduzione del contesto operativo originario) e il ricorso a **backup multipli**.

Infine, per consentire una consultazione agevole via web, vengono generate versioni in bassa risoluzione delle immagini, generalmente in formato JPEG a bassa risoluzione (es. 640×480 px), che permettono agli utenti di esplorare gli archivi senza compromettere i file ad alta risoluzione destinati alla conservazione¹⁰¹.

3.2.3 Casi studio archivi digitali

La digitalizzazione degli archivi fotografici ha subito un'evoluzione straordinaria grazie a progetti pionieristici che hanno saputo in-

trecciare il rigore archivistico, l'innovazione tecnologica e una visione culturale ampia. Alcuni casi studio che ho voluto riportare, in particolare, si sono distinti per aver fornito importanti linee guida nella progettazione e nell'implementazione di fototeche digitali, offrendo modelli di riferimento sia per le istituzioni pubbliche che per gli operatori del patrimonio culturale. Tra questi, emergono con particolare rilievo esempi significativi come la Fondazione Alinari per la Fotografia, la Fondazione Sella, il Museo di Fotografia Contemporanea (MUFOCO) e l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD).

La **Fondazione Alinari**, prima citata, rappresenta anche un esempio emblematico e di grande importanza storica nell'ambito degli archivi digitali. La Fondazione custodisce un enorme patrimonio di milioni di immagini che raccontano la storia italiana, europea e mondiale a partire dal XIX secolo. Negli anni '90, la Fondazione avviò un ambizioso progetto di digitalizzazione dell'archivio, diventando così uno dei pionieri nel rendere accessibile su scala globale un corpus fotografico di tale portata. Attraverso l'uso di scanner ad altissima risoluzione e la creazione di metadati conformi agli standard internazionali è stata realizzata una piattaforma digitale consultabile dal pubblico online. Inoltre, la recente acquisizione del fondo da parte della Regione Toscana e la sua integrazione nell'ecosistema digitale nazionale evidenziano l'importanza strategica di questo archivio, come risorsa culturale e come bene pubblico di grande valore¹⁰².

Un altro caso di rilievo è rappresentato dalla **Fondazione Sella** di Biella, un archivio che custodisce oltre un milione di fotografie tra cui lastre, negativi e stampe provenienti da fondi familiari, industriali e artistici. La particolarità di questo archivio risiede nella sua

stretta connessione con la storia del lavoro, dell'alpinismo e del paesaggio piemontese. Il progetto da archivio a risorsa comune ha segnato una svolta nel processo di digitalizzazione che, oltre a rendere disponibile sul web il contenuto dell'archivio, ne ha promosso la divulgazione con mostre e convegni dedicati¹⁰³.

Anche il **Museo di Fotografia Contemporanea** (MUFOCO) di Cinisello Balsamo presenta un approccio originale di spunto. Esso si distingue dagli altri casi sopracitati per essere la prima istituzione museale italiana interamente dedicata alla fotografia contemporanea che si è affermata come un punto di riferimento non solo per la conservazione della fotografia d'autore, ma anche per la sua interpretazione critica e sociale. L'infrastruttura digitale del museo si basa su una banca dati interoperabile con altri sistemi nazionali ed europei grazie al *progetto MINERVA* (Ministerial Network for Valorising Activities in Digitisation, 2002–2006)¹⁰⁴, che ha reso possibile l'interoperabilità con altri sistemi – e include progetti educativi e partecipativi che coinvolgono scuole, comunità locali e artisti. La digitalizzazione, in questo caso, è vista come una strategia di mediazione culturale che restituisce centralità alla fotografia come forma viva e attuale di patrimonio.

Infine, la fototeca digitale della **Fondazione 1563** della Compagnia di San Paolo a Torino rappresenta un esempio significativo di come la digitalizzazione possa valorizzare il patrimonio fotografico storico. Questo progetto è stato ideato per garantire un accesso diretto all'eredità iconografica conservata nell'archivio storico della Compagnia e della Fondazione stessa¹⁰⁵. Grazie all'uso di strumenti digitali all'avanguardia e alla partecipazione a iniziative nazionali, come il D. A. C. (Digital Archives and Collections) — che permette di rendere accessibili e con-

sultabili online le fonti custodite in un unico ambiente — la Fondazione si impegna a tutelare e valorizzare un patrimonio culturale di grande importanza, rendendolo disponibile a un pubblico ampio e variegato.

Questi casi studio dimostrano come l'archivio fotografico si sia trasformato concretamente da luogo di mera conservazione a dispositivo dinamico, aperto e partecipativo. Esso infatti non è più uno spazio chiuso, accessibile solo a ricercatori specialisti o conservatori, ma un ambiente culturale vivo, in cui le immagini vengono preservate, rilette, rimesse in circolo e rese interrogabili da nuove comunità di utenti.

La digitalizzazione difatti è un **atto di restituzione culturale del patrimonio** che ridefinisce l'identità dell'archivio stesso, aprendolo a nuove forme di interpretazione e fruizione. Ogni fotografia digitalizzata entra in una rete di relazioni potenzialmente infinite: può essere vista, studiata, commentata, confrontata con altri materiali, generando significati che non erano previsti nel contesto originario di produzione.

3.2.4 Digital curation e Digital transformation

Nel contesto della digitalizzazione del patrimonio culturale in continua espansione, il concetto di "digital curation" si afferma come pratica centrale per la gestione consapevole degli archivi digitali.

Se la digitalizzazione rappresenta il primo passo per garantire la sopravvivenza e la diffusione dei materiali, non è però sufficiente a preservarne il valore culturale e informativo. La digital curation interviene proprio su questo punto: è il processo che permette di mantenere, preservare e, soprattutto, valorizzare i dati digitali lungo tutto il loro ciclo di vita.

Come chiarisce il Digital Curation Centre (n.d.) *"digital curation involves maintaining, preserving and adding value to digital research data throughout its lifecycle"*¹⁰⁶.

Non si tratta solamente di salvare un contenuto in forma digitale, ma di attivare attorno ad esso un sistema di cura continua, aggiornamento tecnologico e costruzione di significato. Uno degli aspetti centrali della digital curation infatti è proprio l'idea che l'archivio digitale non sia un'entità statica ma un ambiente dinamico, in continua trasformazione. Questo implica una particolare attenzione alla preservazione tecnologica, cioè alla capacità di mantenere i contenuti accessibili nonostante l'obsolescenza dei formati e delle piattaforme.

Questo concetto implica una ridefinizione del ruolo del curatore. Non è più sufficiente, infatti, digitalizzare un fondo archivistico e renderlo accessibile online: è necessario selezionare, contestualizzare, descrivere, ordinare e aggiornare costantemente i contenuti, tenendo conto sia delle esigenze degli utenti sia dell'evoluzione tecnologica.

Come sottolinea Chiara Alzetta:

"il curatore è ancora colui che accompagna l'utente nella navigazione fornendo delle informazioni attendibili e frutto di attento studio [...], mettendo a disposizione tutti quegli strumenti che possono essere di ausilio alla comprensione dell'intera collezione e del singolo oggetto". (C.Alzetta, 2016)¹⁰⁷.

Inoltre, la digital curation si pone anche come risposta alla disorganizzazione e alla sovrabbondanza di informazioni nel web. In un ambiente dominato dai big data, dove la produzione di contenuti è continua e spesso incontrollata, la figura del curatore digitale acquista un ruolo strategico per di-

stinguere ciò che è rilevante da ciò che non lo è. Alzetta osserva anche che oggi la mole di dati *"è ingestibile senza l'ausilio di nuove tecnologie che si occupino di svolgere questa funzione in maniera automatica"* (C.Alzetta, 2016), sottolineando così come la digital curation sia anche un'operazione di filtro e di selezione critica. L'intervento umano, affiancato da tecnologie avanzate come il NLP (Natural Language Processing), diventa essenziale per interpretare e strutturare in modo coerente gli archivi digitali¹⁰⁸.

Ma se da un lato il curatore digitale è chiamato a strutturare e orientare la complessità informativa, dall'altro la natura stessa della fotografia digitale solleva nuove domande teoriche sulla sua forma, il suo valore e la sua collocazione.

La **digital transformation** — che per definizione è un cambiamento tanto culturale quanto tecnologico — ha implicato nella fotografia e nella sua archiviazione una trasformazione senza precedenti. Una delle caratteristiche più rilevanti della fotografia digitale è che questa, a differenza della fotografia analogica che possedeva una tangibilità fisica, è un elemento privo di corpo che necessita di un'interfaccia tecnologica per essere fruito. Come avveniva nel Seicento con la *lanterna magica*¹⁰⁹ — antenata dei proiettori cinematografici — di Athanasius Kircher, dove la luce attraversava vetri dipinti per dar vita all'immagine proiettata, anche oggi ciò che vediamo non è la fotografia in sé, ma la sua mediazione: *"quello che teniamo in mano non sono le fotografie, ma soltanto gli emulatori di fotografie, questi strumenti che mediano tra i nostri occhi e le fotografie che abbiamo scattato o stiamo visionando"* (S.Noiret, 2013)¹¹⁰. Se ci pensiamo, infatti, la fotografia digitale è inseparabile dal dispositivo che permette di visualizzarla.

Uno spaventoso effetto della digitalizzazione è la **dissoluzione dei confini tra pubblico e privato**. Le fotografie che un tempo appartenevano all'ambito intimo, oggi circolano liberamente nel web, dove la loro funzione documentaria si intreccia con quella narrativa e identitaria.

Come nota ancora Noiret, *"pubblico e privato sono concetti poco definiti nell'era digitale"* (S.Noiret, 2013).

Gli archivi fotografici digitali, pertanto, non possono più essere pensati secondo le logiche tradizionali, poiché le immagini che li costituiscono non sono più esclusivamente frutto di istituzioni o professionisti, ma provengono da una molteplicità di soggetti.

Anche il **concetto di "originale"**, come discusso precedentemente, viene messo in crisi nella trasformazione digitale. Una nozione che era così centrale nell'archiviazione analogica perde oggi parte della sua credibilità. Nel mondo digitale, infatti, ogni copia può essere tecnicamente indistinguibile dall'originale, e ogni derivazione, se contestualizzata, può acquisire una propria autonomia semantica. L'autenticità delle fonti non si fonda più necessariamente sulla stabilità fisica di un supporto, ma sulla tracciabilità e sull'uso che se ne fa nel complesso digitale.

"Ovviamente c'è un tema di entropia dell'informazione, di depotenziamento per eccesso. Da un lato l'immagine digitale perde il contesto della sua produzione, è quindi più disponibile alla menzogna che è un altro tipo di risignificazione. Ma acquisisce un contesto ampio di fruizione, quindi una pluralità di sensi possibili, e credo sia un vantaggio" (P. Barbaro, 2025)¹¹¹.

3.3 STRATEGIE DI CONSERVAZIONE A LUNGO TERMINE

3.3.1 Strategie di conservazione

Sebbene la digitalizzazione sia uno strumento ormai indispensabile per la tutela e la valorizzazione del patrimonio fotografico, essa introduce nuove vulnerabilità legate alla natura stessa del supporto digitale. In un ecosistema tecnologico in rapida espansione, sia i dati digitalizzati sia quelli nativamente digitali affrontano sfide significative legate all'**obsolescenza tecnologica**.

La conservazione del patrimonio fotografico digitale è una delle sfide più complesse e cruciali per archivi, musei e istituzioni culturali. A differenza delle stampe fotografiche analogiche, che, pur essendo soggette a deterioramento fisico, possono resistere per decenni o addirittura secoli se conservate correttamente, i file digitali presentano una vulnerabilità significativa a causa della loro dipendenza da tecnologie in continua evoluzione. I supporti di memorizzazione, i formati dei file, i software e gli hardware possono rapidamente diventare obsoleti, compromettendo così l'accesso e l'integrità delle immagini archiviate¹³.

Per rispondere a queste problematiche è risultato necessario adottare **strategie di conservazione digitale a lungo termine**. Queste strategie si basano su pratiche attive e pianificate, come refreshing, migrazione ed emulazione, orientate alla prevenzione del rischio e alla sostenibilità nel tempo, che vengono gestite dagli **standard OASIS**¹⁴.

Il **refreshing** è una tecnica che consiste nella produzione di una copia periodica dei dati, trasferendo le informazioni digitalizzate da un supporto a rischio di obsolescenza ad un supporto più recente e sicuro.

La **migrazione** consiste nel trasferire i dati da un formato, supporto o sistema ormai obsoleto ad uno più attuale, al fine di mantenere accessibile il contenuto. Questa operazione, regolata oggi dalla Norma UNI 11386:2010, nota anche come SInCRO (Sup-

porto all'Interoperabilità nella Conservazione e nel Recupero degli Oggetti digitali) deve essere ripetuta e monitorata ciclicamente per evitare perdite o alterazioni¹⁵.

L'**emulazione**, invece, regolata dal modello OAIS, standardizzato come ISO 14721:2012, è una metodologia che consente di replicare sistemi obsoleti su piattaforme future e ancora sconosciute, affinché un programma originario di un documento digitale possa essere utilizzato in futuro, anche se risulta ormai superato. Inoltre, la tecnica dei backup multipli e archiviazione distribuita, chiamata anche "**strategia 3-2-1**"¹⁶ è una delle migliori pratiche recenti nella conservazione digitale: consiste nell'avere 3 copie del file su 2 supporti diversi (es. hard disk + cloud e 1 copia in un luogo fisico separato).

Queste strategie, se pur molto efficienti, richiedono sistemi costantemente attivi e ridondanti: server, dispositivi di backup, sistemi di raffreddamento e infrastrutture di rete, che hanno un significativo impatto ambientale. I data center che ospitano gli archivi digitali consumano grandi quantità di energia, non solo per alimentare i dispositivi di storage, ma anche per mantenere condizioni ambientali stabili (soprattutto la temperatura).

Secondo uno studio del 2024 dell'International Energy Agency "**I data center [...] dopo aver consumato a livello globale circa 460 terawattora (TWh) nel 2022, il consumo totale di elettricità dei data center potrebbe superare i 1.000 TWh nel 2026**". (Energy Agency, 2024)¹⁶.

Questo significa che se non alimentati da fonti rinnovabili, questi consumi continueranno a contribuire significativamente all'emissione di CO₂. Inoltre, a causa della necessità di backup multipli e aggiornamenti continui, la quantità di dati conserva-

ti aumenta progressivamente, aggravando il bilancio energetico.

La necessità di progettare strategie di conservazione a lungo termine ha inevitabilmente interrogato anche i sistemi di catalogazione e conservazione, che erano stati pensati per gli archivi fisici tradizionali. I metodi di schedatura — come quelli adottati dall'ICCD — sono stati concepiti per fotografie materiali raccolte da istituzioni pubbliche o private riconosciute. Oggi però si archiviano anche contenuti nati digitali, flussi visivi provenienti da dispositivi mobili — come raccolte informali, immagini provenienti dai social media o da fondi familiari senza autore noto. Nonostante alcuni sforzi di aggiornamento, come l'integrazione di metadati digitali nei sistemi nazionali (come la Scheda F – ICCD, prima citata) e la promozione del PDN da parte dell'ICDP, la struttura normativa vigente fatica a tenere il passo con la natura mutevole dell'immagine contemporanea. La catalogazione resta fortemente legata a una logica verticale, standardizzata, poco adatta a gestire contenuti liquidi, decentralizzati e soggettivi.

In questo contesto, uno degli strumenti internazionali oggi più rilevanti risulta essere lo **standard PREMIS** (Preservation Metadata: Implementation Strategies)¹⁷, pensato per garantire la conservazione digitale a lungo termine. Sviluppato da un gruppo internazionale di esperti è oggi adottato da numerosi sistemi archivistici, sia pubblici che privati. Questo standard definisce un insieme di metadati essenziali — chiamati "nucleo implementabile" — che permettono ad un oggetto digitale di mantenere nel tempo la sua identità, autenticità, usabilità e tracciabilità, garantendo così una documentazione efficace relativa ad ogni aspetto significativo del ciclo di vita di un contenuto digitale. La particolarità di questo strumento innovativo sta proprio nel fatto

che aiuta a costruire archivi digitali in grado di sopravvivere al cambiamento dei formati, all'obsolescenza dei supporti, e alla perdita di contesto, trasformando ogni oggetto digitale in un'entità "auto-documentante" capace di raccontare se stessa¹⁸.

Tuttavia, anche gli standard più avanzati di conservazione e preservazione non possono eliminare del tutto le vulnerabilità intrinseche della memoria digitale. Nel riflettere sulla digitalizzazione come strumento di conservazione della memoria, è inevitabile porsi alcune domande fondamentali. Siamo davvero certi che la capacità di conservazione dei dati digitali sia illimitata? E se anche lo fosse, possiamo dire lo stesso della loro durata nel tempo? La convinzione diffusa che il digitale sia eterno e immune al deterioramento merita un'attenta revisione. I file salvati su dispositivi elettronici sono soggetti a obsolescenza tecnologica, a corruzioni di sistema, e spesso a una dipendenza critica da specifici formati, software e dispositivi di lettura. In un contesto globale segnato da crescenti incertezze — siano esse legate alla vulnerabilità delle infrastrutture o alle minacce informatiche — è lecito chiedersi quanto siano davvero sicuri i sistemi attuali di protezione e recupero dei dati. In caso di eventi estremi, come tempeste magnetiche, disastri ambientali o attacchi di pirateria digitale, riusciremmo davvero a salvare i nostri archivi, o rischieremo di perdere per sempre patrimoni culturali, memorie personali e dati storici?

Andrebbero pertanto ripensati i criteri stessi di **ciò che consideriamo degno di essere archiviato**. Non possiamo di certo conservare tutto per sempre, data appunto la velocità con cui acquisiamo e conserviamo le nostre immagini. A questo proposito, forse è arrivato il momento di interrogarci sul rischio, sempre più concreto, di perdere parte consistente della nostra memoria digitale.

Dobbiamo forse rassegnarci alla **possibilità della perdita**? In parte, sì. Perché, chi può garantire che la mole di immagini che produciamo ogni giorno possa significare una migliore capacità di conservarle? Al contrario, forse è proprio questa sovrabbondanza a renderle più fragili, effimere, esposte al rischio di perdita. I supporti su cui affidiamo i nostri archivi personali o collettivi — spesso invisibili e lontani — non ci offrono alcuna garanzia di durata, soprattutto se considerati alla luce della velocità con cui la tecnologia si rinnova e al tempo stesso si rende obsoleta. La perdita delle nostre memorie digitali non è una possibilità remota, ma una realtà con cui siamo già costretti a fare i conti. Come ha osservato Umberto Torelli: *“possiamo leggere papiri egizi e incisioni su pietra di migliaia di anni fa, ma perdiamo il contenuto di un semplice testo o una fotografia, memorizzati su dischetto. Che ha come unica colpa quella di essere “vecchio” di un decennio”* (U. Torelli, 2005)¹¹⁹, sottolineando il paradosso che invita a ripensare il rapporto tra tempo — tecnologia — e memoria.

Forse è il momento di abbandonare l'idea che esista un modo definitivo per archiviare, perché la memoria visiva, oggi, è un processo in continua trasformazione. E proprio perché rischia di sfuggirci, diventa ancora più urgente prendersene cura. Eppure, nonostante questa consapevolezza, continuiamo ad affidarci alla tecnologia con una fiducia inconsapevole.

3.3.2 Casi studio: archivi digitali perduti o compromessi e archivi collaborativi

Nel dibattito contemporaneo sull'archiviazione fotografica, la digitalizzazione viene spesso percepita come una soluzione definitiva, capace di garantire la conservazione e l'accessibilità delle immagini nel tempo.

Tuttavia, questa visione nasconde una serie di criticità profonde, su cui ci siamo interrogati nel paragrafo precedente.

Come osserva Tiziana Serena nell'Atto del Convegno SISF - Società Italiana per lo Studio della *Fotografia Per una teoria dell'archivio fotografico come “possibilità necessaria”*:

“Non sono stati rari i casi in cui archivi fotografici dopo essere stati digitalizzati sono stati smembrati, dispersi o semplicemente resi non più accessibili a causa della legittimazione offerta dalla loro digitalizzazione, quindi a una riduzione inevitabile dei significati dell'intero corpo della fotografia, che vengono limitati alla sola superficie d'immagine, escludendo così non solo l'accesso diretto esperienziale alla sua complessità di fonte materiale, ma anche alla rete di relazioni complesse inscritte nell'archivio” (T.Serena, 2010)¹²⁰.

Questa riflessione apre uno spazio critico importante per comprendere come la digitalizzazione, lungi dall'essere un atto neutro o puramente conservativo, rappresenti una trasformazione strutturale dell'oggetto archivio. Quando l'archivio fotografico viene ridotto a una somma di file immateriali, accessibili solo attraverso interfacce e infrastrutture digitali, si perdono inevitabilmente alcune dimensioni fondamentali della sua materialità: il formato, il supporto, i segni d'uso, gli ordinamenti fisici e persino la logica curatoriale originaria. Ma si perde anche — e forse soprattutto — il contesto relazionale che tiene insieme le immagini in quanto sistema, e non semplice sequenza di unità isolate.

In molti casi, la digitalizzazione ha paradossalmente accelerato il processo di disgrega-

zione e smaterializzazione degli archivi. Alcuni di questi, infatti, sono stati trascurati o oscurati, altri resi inaccessibili per mancanza di fondi o per problemi dei server. Non mancano nemmeno i casi in cui le piattaforme private che ospitavano collezioni digitalizzate sono state chiuse o acquisite da terzi, causando la perdita di interi patrimoni visivi.

Nel marzo 2019, ad esempio, la piattaforma **MySpace** — leader nel panorama dei social network tra il 2005 e il 2008 — ha annunciato la perdita di tutti i contenuti caricati dagli utenti prima del 2016, che riguardavano oltre 50 milioni di brani musicali, foto e video. La causa è stata attribuita a un errore durante una migrazione dei server, che ha comportato la corruzione dei dati senza possibilità di recupero¹²¹. Questo incidente ha rappresentato una delle più gravi perdite di dati nella storia del web, cancellando anni di produzione artistica e culturale sollevando preoccupazioni sulla fragilità delle memorie digitali e sull'importanza di strategie di conservazione più robuste.

Nel luglio 2022, l'**Archivio La MaMa**, parte integrante del La MaMa Experimental Theatre Club di New York, ha invece affrontato un grave guasto all'infrastruttura RAID — una tecnologia che combina più dischi rigidi in un unico sistema di archiviazione — su cui si fondava l'intero archivio digitale, che ha portato ad una parziale perdita delle collezioni digitali. La causa di questa perdita è stata dovuta alla mancata verifica dei backup automatizzati da parte dei tecnici informatici, i quali non avevano riattivato i processi di sicurezza dopo un precedente guasto nel 2021. Così, al momento del crash, non era disponibile alcuna copia funzionante dei dati.

Fortunatamente, grazie a un backup non ufficiale realizzato nel 2020 è stato possibile recuperare i metadati e i file accessibili fino

a quel momento. Tuttavia, oltre un anno di catalogazione e digitalizzazione è andato irrimediabilmente perso.

Come evidenziato nel documento pubblico relativo all'accaduto, la cura dei materiali digitali è un processo continuo che non può essere trascurato e che richiede sempre attenzione. La MaMa ha appreso, purtroppo, che anche le best practices risultano inefficaci se non vengono verificate, testate e condivise tra tutti i partner coinvolti¹²².

Oggi questo caso rappresenta un esempio di resilienza archivistica, che ha dimostrato che le best practices di conservazione a lungo termine possono risultare inefficaci se non verificate correttamente e che la durabilità di un archivio digitale dipende tanto dalla solidità tecnica quanto dalla qualità delle relazioni e delle responsabilità condivise tra le parti coinvolte.

Ad ogni modo, nel contesto dell'archiviazione contemporanea, si sta affermando sempre più una visione partecipativa e collaborativa nella quale i cittadini non sono più semplici fruitori passivi del patrimonio culturale, ma veri e propri co-creatori attivi nella costruzione, nell'arricchimento e nella trasmissione della memoria collettiva. Questo approccio è stato ovviamente favorito dallo sviluppo delle tecnologie digitali ma in particolare dall'espansione dei social media, che hanno profondamente trasformato le dinamiche di produzione, circolazione e accesso alle immagini.

Numerosi archivi fotografici pubblici hanno infatti scelto di digitalizzare le proprie collezioni con l'obiettivo di raggiungere pubblici più ampi e stimolare nuove forme di interazione.

Come ad esempio nel caso di **Flickr**, piattaforma nata nel 2004 come spazio social per la condivisione di immagini, che si è poi evoluto in uno dei più grandi archivi digitali

della prima fase del web. Sebbene oggi sia considerato un social “obsoleto”, per circa un decennio è stato un punto di riferimento importante sia per i professionisti, che per i fotografi amatoriali. Flickr utilizzava inoltre le “etichette” che aiutavano a catalogare le immagini per tipologia, ambito e contenuto, facilitando così l'organizzazione e la ricerca delle fotografie all'interno dell'archivio. Questi tag, assegnati sia dagli utenti sia dalle istituzioni, costituivano una forma di indicizzazione partecipativa, capace di arricchire i metadati delle immagini e di costruire connessioni semantiche tra archivi differenti, rendendo l'esperienza di fruizione più dinamica e accessibile²³.

Un passo ulteriore verso la collaborazione alla creazione di archivi è stato il caso del progetto **Europeana 1914-1918**²⁴, nato da un'iniziativa dell'Università di Oxford per Europeana — piattaforma europea che valorizza il patrimonio culturale — che ha raccolto materiali fotografici e cimeli di famiglia provenienti dai cittadini europei e legati alla Prima Guerra Mondiale, trasformando le memorie personali in patrimonio condiviso e definendo poi quello che è oggi il *Great War Archive*²⁵.

3.3.3 Ritorno al fisico come garanzia di conservazione

In un'epoca in cui l'esperienza quotidiana è pervasivamente mediata da dispositivi digitali, algoritmi e flussi informativi accelerati, l'atto di ritorno al supporto fisico per la conservazione delle immagini fotografiche appare sempre più come una scelta deliberata e culturale, piuttosto che una semplice alternativa tecnica. La fotografia analogica nella nostra società è simbolo di resistenza, di cura, e in alcuni casi, di controcultura, forse proprio per la “lentezza” intrinseca del processo analogico che porta a riscoprire un tempo qualitativo in diretta opposizione

alla velocità algoritmica dell'esperienza digitale contemporanea.

In questo contesto, emerge con forza uno dei principali nodi critici del dibattito sulla digitalizzazione del patrimonio fotografico: il rapporto tra l'originale analogico e la sua riproduzione digitale. La possibilità di accedere facilmente a copie digitali delle fotografie ha indubbiamente contribuito a ridurre la manipolazione diretta dei materiali originali, limitandone l'usura fisica. Tuttavia, questa operazione di duplicazione non è mai neutrale: ogni processo di trasposizione tecnologica comporta uno spostamento semantico, una ridefinizione del contenuto e del contesto dell'opera.

La digitalizzazione, nel suo tentativo di proteggere può generare una smaterializzazione dell'originale.

A sottolineare questa distinzione ontologica tra l'oggetto e la sua copia interviene la **Florence Declaration** (2009), che afferma con chiarezza 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;” e che “la consultazione di una fotografia analogica è un'esperienza diversa rispetto alla consultazione della sua riproduzione digitale, poiché la tecnologia altera le modalità di consumo e fruizione delle informazioni.” (Florence Declaration, 2009)²⁶

In questo contesto di saturazione visiva contemporanea, dove la memoria visiva si confonde sempre più con la performance digitale e l'esposizione algoritmica, Hito

Steyerl propone una riflessione radicale sull'immagine e sul suo ruolo nella cultura visuale del XXI secolo. Nel saggio *In Defense of the Poor Image* (2009), l'artista e teorica tedesca introduce il concetto di immagine povera (poor image), una categoria visiva dove:

“The image is liberated from the vaults of cinemas and archives and thrust into digital uncertainty, at the expense of its own substance. The poor image tends towards abstraction: it is a visual idea in its very becoming”.

(H. Steyerl, 2009)²⁷

Per Steyerl, l'**immagine povera** è “una copia in movimento”, che esiste e resiste grazie alla sua stessa fragilità, circolando liberamente in rete sotto forma di contenuto di bassa qualità. Inoltre, l'autrice sostiene che la loro provenienza sia spesso incerta e che esse sfuggono alle logiche tradizionali dell'attribuzione, rifiutando il legame con il patrimonio culturale e sovvertendo le regole del copyright, configurandosi così come forme visive erranti e instabili.

L'archivio digitale, dunque, non può essere pensato come una semplice traslazione del contenuto, ma come la creazione di un nuovo oggetto, dotato di proprie regole di accesso e interpretazione. Sul piano archivistico e istituzionale, infatti, il supporto fisico continua a essere considerato un elemento essenziale nella strategia di conservazione a lungo termine. La copia analogica viene sempre più spesso mantenuta come “originale insostituibile” o “garanzia ultima”, in grado di sopravvivere anche in caso di guasto o perdita dei dati digitali. Anche nel dibattito sulla sostenibilità, il ritorno al fisico assume una funzione critica. Se da un lato il digitale appare più “leggero” e meno invasivo sul piano materiale, il suo impatto ambientale — dovuto all'enorme consumo energetico di server, data center e reti — è

tutt'altro che trascurabile. Al contrario, una fotografia fisica, una volta stampata, non consuma ulteriori risorse se non per la sua conservazione passiva.

In parallelo a queste riflessioni, occorre considerare anche il valore esperienziale e fenomenologico dell'oggetto fotografico materiale. L'interazione fisica con una stampa fotografica — il gesto dello sfogliare, l'osservazione ravvicinata della grana, la percezio-

ne della superficie — attiva una modalità di fruizione profondamente diversa da quella digitale. La fotografia analogica occupa uno spazio, esige un tempo, richiede attenzione e in un certo senso si oppone all'iperdisponibilità immateriale delle immagini digitali, che scorrono ininterrotte sui nostri schermi senza mai richiedere una reale pausa o un reale contatto.

Questa consapevolezza ha portato molte istituzioni archivistiche e museali a integrare **modelli ibridi di conservazione**, in cui la fotografia fisica e la sua controparte digitale coesistono in un sistema complesso. Inoltre, il ritorno al fisico non riguarda solo le pratiche archivistiche, ma investe anche l'ambito curatoriale e artistico. Sempre più fotografi e curatori scelgono consapevolmente la stampa analogica, il libro fotografico o l'installazione materiale come forme di resistenza culturale rispetto alla logica del consumo rapido e della smaterializzazione dell'immagine.

3.3.4 Ritorno al fisico come garanzia di conservazione

Pellicola Magazine è una rivista italiana lanciata nel febbraio 2024 che si dedica alla fotografia contemporanea e si distingue nel panorama editoriale proprio per la sua attenzione alla fotografia come linguaggio

critico e culturale. La rivista si propone di essere uno spazio di riflessione e confronto, dove la fotografia è analizzata sia come forma d'arte, ma anche come strumento per interrogare e comprendere la realtà contemporanea.

Il primo numero cartaceo intitolato “*Volume 01 – Time*” segna un'evoluzione significativa per il progetto, nato nel 2016 come piattaforma online focalizzata sulla promozione di fotografi emergenti e sulla diffusione di una cultura visiva critica e consapevole²⁸.

“Ogni giorno ci immergiamo in un flusso travolgente di immagini, ed è diventato sempre più urgente fermarci, e fermare le fotografie con noi, per guardare oltre la loro superficie e, in questo modo, rallentare. Analogamente a come rallenta la fotografia analogica, appunto, dove gli scatti sono limitati e preziosi, dove lo sguardo è costretto a scegliere, mettendosi sempre in discussione, dove i risultati devono attendere i processi di sviluppo e stampa. Ne abbiamo fatto il nostro manifesto. Abbiamo trovato, nel tempo, il nostro tempo.

[...] Non potevamo quindi non pensare alla carta, per rallentare ancora di più. Per dialogare con le immagini in uno spazio sicuro che duri nel tempo, che non dipenda dalla luminosità e dalla quantità di pixel di uno schermo, che non sia filtrato da un algoritmo. Lo spazio giusto, quello fisico, in cui interrogarci sul nostro qui e ora, e in cui riscoprire una voce e un'urgenza delle immagini che la sovrapproduzione spesso confonde, svaluta o addirittura annulla”.

(Pellicola Magazine, 2024)²⁹

Se Pellicola Magazine incarna una scelta culturale di ritorno alla carta come gesto critico, esistono anche approcci più tecnici che vedono nel supporto fisico una garanzia oggettiva di durata, come nel caso della tecnologia Kodak Archive. È il caso del sistema **Kodak Archive Writer**, messo in produzione all'inizio degli anni 2000 dalla Eastman Kodak Company con l'obiettivo ambizioso di combinare la flessibilità della gestione digitale con la resistenza del microfilm. Questo strumento è in grado di convertire file elettronici — prevalentemente immagini in formato TIFF e documenti testuali in formato TXT — in microfilm, ossia pellicole fotografiche su cui vengono riprodotti file in formato ridotto³⁰. Non si tratta però di una tecnologia pensata per il grande pubblico, quanto per enti pubblici, archivi governativi, biblioteche nazionali, musei o istituzioni finanziarie che hanno la necessità di custodire dati sensibili nel lungo periodo

In Italia, nel 2009, l'azienda Bucap — specializzata in servizi archivistici — ha adottato il sistema Kodak Archive Writer per convertire la documentazione dell'Aeronautica Militare. Un'operazione significativa, che ha previsto la doppia conversione: prima da supporto cartaceo a digitale, e poi da digitale a microfilm per garantirne una conservazione sicura nel tempo, al riparo da agenti esterni e instabilità tecnologiche.

Un'esperienza simile si è registrata anche nel Regno Unito, dove l'azienda Genus, attiva da oltre cinquant'anni nel campo della conservazione, ha scelto di affidarsi alle tecnologie Kodak, diventando in seguito distributore esclusivo dei microfilm Fujifilm. Tra le loro collaborazioni più recenti, quella del 2020 con la compagnia assicurativa Sanlam, che ha portato alla digitalizzazione e microfilmatura del proprio archivio storico, trasformato in microfiche per assicurarne l'integrità futura³¹.

Queste strategie, per quanto nate da esigenze di sicurezza e durata, ci ricordano che anche nell'era dell'informazione digitale, il ritorno a un supporto tangibile — come il microfilm — può apparire come un gesto di prudenza e di fiducia nella materialità.

3.3.5 Archivi ibridi

Nel complesso processo di digitalizzazione degli archivi fotografici, il modello dell'archivio ibrido sembrerebbe emergere come risposta strategica alle criticità sollevate dalla conservazione esclusivamente digitale. Molte istituzioni hanno adottato approcci ibridi che combinano elementi fisici e digitali per garantire una conservazione più sicura e accessibile del patrimonio fotografico in entrambi i formati. Con il termine “ibrido” si indica un modello archivistico che prevede la coesistenza e l'integrazione strutturata di documentazione analogica e digitale dove i materiali originali su supporto fisico vengono conservati e affiancati da versioni digitali, integrando in modo strutturato le due dimensioni, valorizzandone le rispettive potenzialità e compensandone le fragilità³².

Questa doppia dimensione risponde alle esigenze di tutela del patrimonio da un lato, e di accessibilità e interoperabilità dall'altro. La digitalizzazione del patrimonio, in questo caso, non risulta essere un semplice processo di conversione tecnica, ma diventa uno strumento utile alla condivisione del patrimonio stesso.

Inoltre, all'interno di un archivio ibrido si predilige la protezione dei documenti fisici, che grazie alla disponibilità delle loro versioni digitali, possono essere consultati meno frequentemente e dunque vengono protetti dal deterioramento.

“L'archivio fisico verrà sempre consultato, con le cautele che la fragilità dei materiali impone. Da questo punto di vista l'archivio digitale ha

anche la funzione di preservare quello fisico dalle sollecitazioni delle consultazioni e movimentazioni troppo frequenti. La consultazione fisica resterà indispensabile non solo per la filologia delle immagini ma anche per dati culturali legati alla materialità del lavoro dei fotografi, dell'editoria, della comunicazione, insieme a tutti i materiali considerati accessori come le corrispondenze, le prove e così via” (P. Barbaro, 2025)³³.

Tuttavia, il modello ibrido presenta anche le sue criticità. Tra queste, una delle principali risulta essere proprio la duplicazione dei percorsi di conservazione e gestione, poiché occorre mantenere degli standard distinti per la custodia dei materiali fisici e per quelli digitali. Da ciò, ovviamente, ne derivano costi elevati per la gestione da un lato e la necessità di avere competenze multidisciplinari dall'altro.

L'archivio ibrido implica una trasformazione dell'idea stessa di archivio, inteso non più come deposito statico di informazioni, ma come sistema dinamico e pluricanale di trasmissione della memoria³⁴.

3.3.6 Casi studio archivi ibridi

L'Archivio Publifoto Intesa Sanpaolo rappresenta un esempio paradigmatico di archivio fotografico ibrido, nel quale la componente materiale e quella digitale coesistono in modo strutturato e metodologicamente consapevole. Nato dall'acquisizione nel 2015 di Intesa Sanpaolo della sede milanese dell'archivio dell'agenzia fotografica Publifoto, questo fondo si compone di circa sette milioni di immagini su supporto analogico che coprono un arco temporale che va dagli anni Trenta agli anni Novanta del secolo scorso³⁵.

Questo archivio da un lato mantiene e valorizza l'oggetto fotografico nella sua dimensione fisica, preservandone i supporti originali e la struttura storica d'archivio (inclusi schedari e contenitori d'epoca); dall'altro lo rielabora come dato digitale, arricchito da metadati complessi e da relazioni semantiche che ne moltiplicano i contesti di lettura e utilizzo. L'aspetto innovativo del progetto risiede proprio in questa capacità di integrare dimensione materiale e infrastruttura digitale, non come due livelli separati, ma come componenti di un sistema archivistico unitario. La fotografia, in questo contesto, si configura tanto come oggetto documentale quanto come nodo informativo, capace di attivare nuove modalità di accesso, ricerca e narrazione.

Questo caso studio dimostra come l'archivio fotografico, lungi dall'essere un luogo statico o puramente conservativo, possa diventare uno spazio dinamico e plurale in cui convivono memoria, tecnologia e progettualità culturale.

Un altro caso esemplare è il **Regio Archivio Fotografico degli Uffizi**, dove la valorizzazione della componente materiale si è integrata in modo sinergico alle potenzialità della digitalizzazione. Istituito nel 1903 dal direttore delle Gallerie Fiorentine — Corrado Ricci —, l'archivio conserva oltre 45 mila scatti realizzati tra la metà dell'Ottocento e gli anni Sessanta del Novecento che documentano opere d'arte italiane e straniere, monumenti, paesaggi e avvenimenti storici iconografici. Riscoperto nel 2018 durante i lavori per i Nuovi Uffizi, dopo essere stato a lungo considerato perduto, oggi apre al pubblico anche una libreria del materiale digitalizzato consultabile online dove viene mantenuta e valorizzata la struttura archivistica originaria.

Ciò che rende questo caso particolarmente emblematico è proprio l'approccio ibrido e multidisciplinare dove alla base della va-

lorizzazione del fondo vi è stato un lavoro sinergico tra storici della fotografia, restauratori dell'Opificio delle Pietre Dure, studiosi delle Università di Firenze e Udine e ricercatori del Kunsthistorisches Institut di Firenze³⁶.



Fig. [23]. 24hrs in Photos (Kessels, 2011)

3.4 LA SOVRAPPRODUZIONE DI IMMAGINI E GLI ARCHIVI PERSONALI

Vorrei aprire una piccola parentesi sugli **archivi fotografici personali**, intesi non tanto come semplici raccolte di immagini private, ma come specchio di un comportamento culturale che negli ultimi anni ha subito una rivoluzione senza precedenti. In un'epoca in cui la fotografia è diventata onnipresente, accessibile, immediata, l'archivio personale non è più soltanto una raccolta di ricordi significativi: è il risultato diretto di un gesto che si ripete compulsivamente, spesso senza un'intenzione precisa.

Al giorno d'oggi, fotografare è infatti diventato un gesto quotidiano, automatico, di riflesso. In ogni momento — durante un pranzo, una passeggiata, un concerto, una vacanza — estraiamo il nostro smartphone dalla tasca e, con un solo tocco sullo schermo, immortaliamo ciò che ci circonda. Le fotocamere integrate nei dispositivi mobili, ormai dotate di sensori da 24 megapixel e oltre, offrono una qualità d'immagine impensabile fino a pochi anni fa. Questo accesso immediato e tecnicamente performante alla fotografia ha generato un fenomeno che possiamo definire di **sovraproduzione iconica**: ogni giorno scattiamo centinaia, migliaia di immagini, molte delle quali probabilmente non rivedremo mai. Le fotografie si accumulano nei nostri archivi digitali, in gallerie senza fine, perdendo il loro carattere di unicità e divenendo frammenti indistinti in un flusso continuo e instabile.

“Sembra [...] che la funzione primaria della fotografia, trattenere ciò che inevitabilmente sfugge, salvare un momento dall'inesorabile azione dissolvete del tempo, stia venendo meno, dal momento che la nostra memoria è sepolta da cumuli d'immagini che non abbiamo neanche più il tempo di guardare” (C.F.Ferrairo, n.d.)³⁷.

A questo proposito, emblematico risulta il progetto **“24 Hrs in Photos”** di Erik Kessels (2011)³⁸. Questa iniziativa denuncia con forza questa condizione già nel primo decennio degli anni 2000. L'artista ha stampato in formato 10x15 tutte le fotografie caricate su Flickr nell'arco di ventiquattro ore, riempiendo poi una stanza con 350.000 immagini, dimostrando quanto la ripetizione, la quantità e la facilità di produzione possano banalizzare l'atto fotografico fino a svuotarlo di significato [23].

L'iperproduzione mediatica non è solo un problema culturale o estetico, ma ha conseguenze cognitive importanti. Fotografare tutto ciò che ci accade nella speranza di ricordare meglio rischia di ottenere l'effetto contrario: ricordare meno, o dimenticare del tutto. Uno studio condotto da Linda Henkel della Fairfield University ha messo in luce proprio questo paradosso. Secondo la ricercatrice, le persone che scattano troppe fotografie tendono a ricordare con minore accuratezza ciò che hanno vissuto. Il motivo risiede nel fatto che il gesto fotografico, soprattutto quando è automatico, distoglie l'attenzione dall'esperienza presente: *“Quando le persone si affidano alla tecnologia per ricordare al loro posto - confidando che la fotocamera registri l'evento e quindi non avendo la necessità di prestarvi attenzione - si può avere un effetto negativo sull'accuratezza con cui ricordano la loro esperienza [...]” (Linda Henkel, n.d.)³⁹*

A questa riflessione si aggiunge un ulteriore elemento di complessità legato proprio all'impatto ambientale della sovrapproduzione di immagini digitali. Come dicevamo nel capitolo sulla Digitalizzazione degli archivi fotografici, ogni immagine scattata e archiviata contribuisce ad alimentare un'infrastruttura digitale che consuma enormi

quantità di energia. I data center, che costituiscono il cuore pulsante di questa infrastruttura, sono responsabili di una percentuale significativa del consumo energetico globale⁴⁰.

Come conseguenza alla quantità smisurata di immagini prodotte quotidianamente, anche le modalità di conservazione e organizzazione sono cambiate profondamente. Il gesto di conservazione, un tempo legato a rituali tattili l'inserimento delle fotografie in album o scatole, oggi assume una configurazione radicalmente diversa: fluida, dispersa, immateriale. La facilità con cui si produce e si salva un'immagine ha generato archivi digitali personali sempre più vasti e complessi, che spesso sono privi di una reale cura o di una struttura organizzativa coerente, rischiando così che diventino inaccessibili o inutilizzabili⁴¹.

“Con il termine ‘archiviazione digitale personale’ ci si riferisce a come gli individui gestiscono o tengono traccia dei loro file digitali, dove li memorizzano e come questi file sono descritti e organizzati” (R.Biscioni, n.d.)⁴².

L'archivio digitale personale è uno spazio ibrido, a metà tra contenitore funzionale e dispositivo narrativo, in cui l'identità e la memoria dell'individuo vengono continuamente riscritte.

La digital transformation ha rappresentato una vera e propria rivoluzione nella produzione e nella circolazione delle immagini. Così come nel loro uso sociale, andando a modificare i materiali, i processi e le modalità di fruizione delle immagini fotografiche. Questa nuova dimensione digitale “smaterializzata” ha avuto di conseguenza un impatto significativo anche sulle pratiche di archiviazione e conservazione personale, portando con sé da una parte opportunità inedite ma dall'altra anche nuove sfide.

3.4.1 Archivi ibridi

Se un tempo le raccolte di fotografie personali venivano custodite fisicamente in ambienti protetti, oggi la digitalizzazione e la diffusione degli strumenti di archiviazione online, come il cloud o le piattaforme social, ne hanno radicalmente trasformato la natura. L'intimità visiva che un tempo apparteneva esclusivamente alla sfera domestica, oggi può essere esposta, replicata, condivisa o violata con estrema facilità. La fotografia, in quanto documento visivo identitario, racchiude una grande quantità di informazioni sensibili: volti, luoghi, affetti, abitudini, dati impliciti. Per questo motivo, l'archivio personale non è più solamente un dispositivo di memoria, ma diventa anche uno spazio fragile, vulnerabile, attraversato da logiche tecnologiche e commerciali che spesso sfuggono al controllo dei singoli. L'atto stesso di conservare o condividere una fotografia si intreccia così a una riflessione più ampia sulla gestione della propria identità e sulla possibilità di mantenerne il controllo. Aprire una riflessione sugli archivi fotografici personali oggi significa allora interrogarsi non solo sulla funzione memoriale delle immagini, ma anche sui rischi e le responsabilità che derivano dalla loro digitalizzazione e diffusione.

Quando scattiamo le nostre fotografie, ci chiediamo mai dove vengono salvate le immagini? e con quale grado di sicurezza e accessibilità? e, soprattutto, in che modo possiamo garantire la loro sopravvivenza nel tempo?

Se archiviare significa oggi affidare i propri ricordi a sistemi digitali, è necessario interrogarsi su come questi sistemi influenzino sia la conservazione della memoria, che il modo stesso in cui la memoria viene costruita, conservata e trasmessa. Affidare le proprie immagini a servizi di archiviazione digitale implica una delega significativa. Affidandosi a terze parti per la custodia di dati personali, spesso non si ha una piena con-

sapevolezza di chi abbia accesso a tali informazioni, dove siano fisicamente conservate e quali utilizzi ne possano derivare. Questa mancanza di trasparenza solleva interrogativi legittimi sulla sicurezza e sulla privacy dei dati personali⁴³.

Il **Regolamento generale sulla protezione dei dati (UE) 2016/679**, noto come *GDPR*, pone con forza l'accento sulla protezione dei dati personali e, di conseguenza, sulla sicurezza e sulla trasparenza nei processi di archiviazione digitale, specialmente quando si tratta di dati che compongono archivi personali come le raccolte fotografiche. In questo senso, qualsiasi riflessione sull'archivio fotografico personale deve necessariamente includere una prospettiva critica sulle infrastrutture digitali cui affidiamo non solo i nostri ricordi, ma anche una parte sostanziale della nostra identità⁴⁴.

Affidare i propri archivi fotografici a sistemi digitali — siano essi cloud, piattaforme social o app fotografiche — implica che dati sensibili vengano gestiti da terzi. *Ma da chi? Dove vanno effettivamente a finire questi dati? Quali enti, aziende o server li custodiscono? E soprattutto: che garanzie abbiamo circa l'uso che ne verrà fatto?* Il Regolamento europeo risponde a queste domande stabilendo alcuni principi fondamentali.

L'**articolo 5** del GDPR, ad esempio, stabilisce che i dati devono essere **“trattati in modo lecito, corretto e trasparente nei confronti dell'interessato”** e che devono essere **“adeguati, pertinenti e limitati a quanto necessario”**.

Tuttavia, ciò non significa che i dati siano realmente al sicuro o completamente sotto il nostro controllo. L'**articolo 44** e seguenti del regolamento affrontano la delicata questio-

ne del trasferimento dei dati verso Paesi terzi, stabilendo che questo può avvenire solo se tali Paesi garantiscono un livello di protezione adeguato. In assenza di queste garanzie, l'archiviazione risulta rischiosa, e con essa anche la possibilità che le immagini personali vengano esposte ad accessi non autorizzati o a usi impropri. La dimensione del rischio viene ulteriormente ampliata se consideriamo i trattamenti automatizzati e la profilazione. L'**articolo 22** garantisce il diritto a non essere soggetti a decisioni basate unicamente su processi automatizzati, inclusa la profilazione, salvo che vi sia un consenso esplicito o un obbligo contrattuale⁴⁵. Ciò è particolarmente rilevante nel caso di algoritmi che analizzano immagini per ricavare informazioni personali, un'eventualità tutt'altro che remota con gli attuali sistemi di riconoscimento facciale o categorizzazione automatica delle immagini.

Tutto questo impone quindi un ripensamento del concetto stesso di archivio personale digitale. Non si tratta più semplicemente di una raccolta privata e intima di memorie visive, ma di un insieme di dati interconnessi, spesso ospitati su server esterni, potenzialmente soggetti a violazioni, cessioni commerciali, profilazioni e controlli. Un archivio che, per quanto personale, è anche tecnologicamente esposto.

Pertanto, se è vero che l'archiviazione digitale ha democratizzato l'accesso alla conservazione della memoria visiva, è altrettanto vero che questa operazione comporta un prezzo, che è quello della fiducia nelle infrastrutture che utilizziamo. Una fiducia che deve necessariamente poggiare su conoscenza e consapevolezza. Come cittadini digitali, abbiamo il diritto — e il dovere — di sapere dove vanno i nostri dati, chi li gestisce, quali diritti abbiamo e come possiamo esercitarli. E questo, oggi più che mai, riguarda anche le nostre fotografie.

3.4.2 Tipologie di archiviazione fotografica personale

Ogni scelta di archiviazione fotografica personale implica quindi vantaggi e rischi specifici, sia dal punto di vista tecnico, che in termini di autonomia, controllo e tutela. Le modalità con cui decidiamo di conservare le nostre immagini non sono mai neutre: riflettono il nostro rapporto con la tecnologia, la nostra capacità — o volontà — di gestire i dati nel tempo, e il livello di fiducia che siamo disposti a cedere alle infrastrutture che li ospitano.

Tra le soluzioni di archiviazione più diffuse vi è l'uso di **dischi rigidi esterni**, siano essi *SSD* (Solid State Drive) o *HDD* (Hard Disk Drive). Questi dispositivi, ampiamente utilizzati sia in ambito domestico che professionale, risultano essere abbastanza sicuri dal punto di vista della tutela della privacy e offrono sia un'elevata capacità di archiviazione che la possibilità di accedere ai contenuti in qualsiasi momento, senza necessità di connessione a internet. Il loro principale vantaggio risiede sicuramente nell'immediatezza dell'uso e nella portabilità, ma è proprio per la loro natura fisica che possono essere soggetti a guasti meccanici, obsolescenza, smarrimento o furto⁴⁶.

Oltre a queste modalità locali di archiviazione si sono progressivamente affermate **soluzioni "non fisiche"**, basate sull'uso di infrastrutture di rete. A differenza dei dischi rigidi, queste opzioni si appoggiano a sistemi connessi in rete capaci di offrire accesso remoto, ridondanza dei dati e gestione distribuita. Due delle alternative più utilizzate in questo ambito sono i *NAS* (Network Attached Storage) e i *servizi di archiviazione in cloud*.

Sebbene entrambe le soluzioni consentano di archiviare e gestire grandi quantità di dati fotografici, le differenze tra le due sono sostanziali, soprattutto per quanto riguarda la privacy, il controllo e la sostenibilità a lun-

go termine. Il primo si configura come un sistema di archiviazione locale connesso a una rete privata, generalmente domestica o professionale che consente di raccogliere i dati senza doverli affidare a terzi. In questo modo, i file restano fisicamente localizzati sotto il diretto controllo dell'utente, che, con competenze tecniche specifiche, può configurare sistemi di backup e misure di sicurezza personalizzate. Al contrario invece, l'archiviazione cloud consente di salvare automaticamente i contenuti su server remoti gestiti da terzi, rendendo le immagini disponibili da qualsiasi dispositivo connesso a Internet. Queste piattaforme automatizzate — come *Google Photos*, *iCloud*, *Dropbox* o *Amazon Photos* — si prendono in carico la gestione dell'intero archivio, garantendo aggiornamenti, manutenzione e protezione da guasti o perdite.

Tantissimi vantaggi per un utente generico, sicuramente, ma vi sono rischi significativi in termini di sicurezza e privacy. Inoltre, gli strumenti aggiuntivi offerti dalle piattaforme come il riconoscimento facciale e la geolocalizzazione, seppur utili per l'organizzazione dell'archivio e la ricerca rapida, possono contribuire a costruire identità digitali dettagliate che potrebbero essere usate a fini di marketing o analisi comportamentale senza il nostro consenso⁴⁷.

3.4.3 casi studio di archiviazione fotografica personale

L'archiviazione cloud ha rivoluzionato profondamente il modo in cui le persone conservano, accedono e condividono le proprie immagini fotografiche. Non si tratta più, infatti, solo di salvare file su dispositivi fisici, ma di depositare frammenti di memoria all'interno di infrastrutture digitali immateriali, accessibili da qualunque luogo e in ogni momento. Questa trasformazione ha ridefinito tanto le pratiche quotidiane di conservazione visiva, quanto il significato

stesso di archivio fotografico personale, che da spazio privato e chiuso si è fatto progressivamente condiviso, dinamico, interattivo. Nel passaggio dai supporti fisici alla nuvola digitale, si è assistito a una migrazione massiva delle immagini verso piattaforme social che non nascono come archivi, ma che di fatto svolgono oggi una funzione archivistica centrale per milioni di utenti.

All'interno dell'attuale ecosistema digitale, Facebook e Instagram si configurano come due piattaforme paradigmatiche nella trasformazione dell'archiviazione fotografica personale in un processo di esposizione continua e pubblica della memoria individuale. Giovanni Fiorentino, scrive nell'*Atto del Convegno SISF - Società Italiana per lo Studio della Fotografia Ai tempi di Facebook. Fotografia e identità nella vita quotidiana*, che **Facebook** ha introdotto **"una progressiva evoluzione delle relazioni sociali direttamente connessa alla trasformazione delle pratiche e dei consumi mediali"**, dando forma a un ambiente mediale in cui la fotografia diventa **"strumento d'espressione e comunicazione che promuove e valorizza la creatività personale e collettiva"** (G.Fiorentino, 2010)⁴⁸.

Instagram, acquisita da Facebook nel 2012, rappresenta un'evoluzione ancora più estrema di questo cambiamento. Inizialmente nata come semplice app per il fotoritocco e la condivisione visiva, è diventata un dispositivo potente di produzione e diffusione delle immagini, dove l'archivio fotografico personale diventa un flusso continuo di immagini estetizzate, selezionate e curate per comunicare un'identità visiva coerente, in dialogo costante con lo sguardo altrui.

"Nel 'presentismo' si maturano certezze: '...c'ero anch'io, dunque esisto!'

ma la paura è di non tenere il passo, di scomparire, dal non essere presenti agli altri, necessario riconoscimento per esistere come soggetti. [...] È ancora fotografia?" continua G.Fiorentino, 2010.

In questo scenario, l'archivio personale digitale si configura sempre meno come uno spazio di memoria riflessiva e sempre più come un **flusso continuo di attestazioni visive dell'identità**. Le conseguenze di tali abitudini distorte non sono soltanto di natura tecnica, ma soprattutto culturale: l'idea stessa di archivio si fonde con quella di performance. Le immagini non sono più semplicemente conservate, ma diventano strumenti di auto-rappresentazione, elementi di messa in scena all'interno di una narrazione personale costantemente aggiornata e plasmata dalla società. Di fatto, però, come osserva Giovanni Bartoli, non è solo la fotografia in sé ad essere cambiata, quanto il nostro sguardo, le nostre pratiche e le modalità con cui ci rapportiamo ad essa, che sono in costante trasformazione⁴⁹.

In opposizione alle logiche performative e decontestualizzate che caratterizzano le piattaforme social e i servizi cloud più diffusi, esistono anche progetti alternativi di archiviazione fotografica personale che propongono modelli orientati più alla cura della memoria, alla lentezza della fruizione e alla centralità dell'esperienza individuale. Due esempi significativi in questo senso sono le piattaforme **Wollo** e **Pixelfed**, che interpretano l'archivio non come semplice deposito di dati, ma come uno spazio affettivo, narrativo e identitario.

Wollo⁵⁰, nello specifico, si configura come un vero e proprio archivio digitale autobiografico. La piattaforma permette di raccogliere e organizzare i ricordi attraverso una timeline che restituisce continuità e senso al vissuto personale. A differenza dei social media, questa piattaforma promuove un'e-

sperienza centrata sull'utente e sul valore emotivo delle immagini dove i ricordi vengono curati e contestualizzati.

PixelFed invece rappresenta un'alternativa concreta e radicale ai social media, opponendosi apertamente alle logiche della performance, della visibilità algoritmica e della monetizzazione dei dati personali.

Si tratta infatti di una piattaforma di condivisione fotografica decentralizzata e open source, che fa parte del *Fediverso*⁵¹ — un insieme di social network interoperabili dove non esiste un server centrale — e che promuove un approccio etico alla pubblicazione delle immagini. A differenza dei comuni social media come Instagram, PixelFed valorizza la fotografia come mezzo espressivo e relazionale e l'esperienza d'uso all'interno della piattaforma è libera da pressioni sociali, in modo da promuovere una fruizione e un'archiviazione lenta e consapevole. Il suo valore in termini archivistici infatti risiede proprio nella possibilità di costruire collezioni fotografiche ordinate, cronologiche e tematiche senza sottostare alla logica dell'effimero o della sovraesposizione.

3.4.4 memoria e immagini nell'era digitale

Vorrei fare alcune riflessioni partendo da due questioni principali:

nell'era digitale, cosa resta nella moltitudine?

cosa risulta degno di essere conservato?

In un tempo in cui ogni istante può essere documentato, condiviso e conservato con azioni quasi del tutto automatizzate, l'esperienza della memoria non è più solo testimonianza visiva, ma costruzione di identità, elemento di narrazione pubblica e privata. Questo processo ha sicuramente portato vantaggi straordinari, come la possibilità di archiviare grandi quantità di dati

in spazi ridotti, con un accesso immediato e distribuito. Tuttavia, ha comportato anche una perdita di autonomia nella gestione dei nostri ricordi, che oggi **“escono dalla sfera di controllo del proprietario che ha demandato ad altri il servizio di conservazione”** (R. Carleo, 2022)⁵².

La nostra memoria si è spostata su dispositivi digitali e piattaforme online che, attraverso algoritmi e simil “stregonerie”, selezionano e ripropongono frammenti del nostro passato. Sistemi come Google Foto, Apple Foto o Memorie di Facebook, ad esempio, organizzano automaticamente gli scatti in “collezioni di ricordi” offrendoci una visione sintetica e costruita del nostro intimo archivio personale digitale.

Quanto controllo abbiamo in questo processo automatizzato? E quanta responsabilità, invece, deleghiamo alla tecnologia nella salvaguardia del nostro vissuto?

Secondo Roberto Carleo, quest'epoca è caratterizzata da una trasformazione non solo tecnologica, ma anche politica e giuridica. L'affidamento della conservazione dei dati al cloud e alle infrastrutture ci espone a una nuova forma di concentrazione del potere, in cui la memoria non è più un bene condiviso ma una merce governata da logiche commerciali. È in questo contesto che Carleo introduce il concetto di **“dittatura digitale”**, un'espressione che non si riferisce tanto ad un'autorità, quanto al rischio che la selezione dei dati da conservare venga decisa non dall'individuo, ma dai competitori più forti del mercato.

“Il controllo dei dati, anche sotto il profilo della scelta di quelli che vanno conservati, rappresenta uno dei punti di massima rilevanza in questo momento storico, in cui si teme il rischio di una dittatura digitale” (R. Carleo, 2022).

Questo perché, affidandoci a terzi per la gestione delle nostre memorie, è possibile che un giorno, svegliandoci, il cloud a cui ci siamo affidati per anni non sia più in grado di lavorare. E così, in men che non si dica, avremmo perso tutti i nostri ricordi.

La nostra galleria è oramai sommersa da una moltitudine di immagini che rappresentano non più solo gli oggetti fotografici che vogliamo conservare, ma foto di ogni tipo che documentano anche la qualsivoglia azione più banale compiuta durante un momento qualunque della giornata.

Dunque queste *collezioni di ricordi* gestite da algoritmi che “ci studiano” in base alle nostre azioni e alle informazioni che condividiamo — talvolta anche inconsapevolmente — non saranno mai esattamente raccolte di immagini selezionate con un intento emotivo, perché saranno sempre influenzate dalle dinamiche delle piattaforme “intelligenti”. E allora viene da chiedersi: *che fine fanno i ricordi davvero importanti? Dove li mettiamo, in mezzo a migliaia di screenshot, foto sfocate, meme e immagini duplicate?* L'accumulo continuo rende indistinguibile ciò che ha valore da ciò che invece non lo ha e questa sovrapposizione rischia di mettere in ombra anche ciò che è stato realmente significativo per noi. In una società che ci spinge a fotografare tutto e a documentare anche l'irrelevante, manca spesso il tempo per compiere un gesto tanto semplice quanto decisivo: la selezione. Il ricordo, se non viene scelto, ordinato, curato, rischia di non sopravvivere alla quantità. Il problema non è solo la tecnologia che ci semplifica le azioni nel quotidiano, ma la *velocità* con cui compiamo queste azioni. L'urgenza di condividere ogni esperienza, prima ancora che viverla fino in fondo, ci toglie lo spazio mentale per chiederci: *Questo voglio davvero*

vero ricordarlo? E in che forma desidero ricordarlo? Questa facilità con cui produciamo e memorizziamo contenuti digitali ci ha forse fatto dimenticare che anche la memoria ha bisogno di cura, di selezione, di strutture in grado di resistere nel tempo. Senza criteri condivisi, anche a livello personale, rischiamo di affidarci esclusivamente a piattaforme che decidono per noi — attraverso algoritmi nascosti — quali contenuti far riemergere nelle collezioni dei ricordi e quali, invece, far scivolare nell'oblio.

In quest'ottica, Roberto Carleo afferma:

“Il punto è che creiamo dati più velocemente della capacità di conservarli [...] Il cloud aumenta lo spazio e contribuisce a risolvere i problemi di aggiornamento del software, ma riduce la autonomia di gestione della conservazione, con le relative conseguenze in termini di scelta dei dati da conservare, di modalità di accesso e di durata della conservazione”.

E allora, cosa consideriamo oggi degno di essere archiviato? Le grandi istituzioni conservano documenti ufficiali, fotografie storiche e opere artistiche in archivi gestiti e governati da standard e regole ben definite. *Noi, nel nostro piccolo, cosa vogliamo conservare? E come vogliamo conservarlo?* Quante volte ci capita di riguardare le nostre 20000 e più foto in galleria per farne una selezione e dedicare loro un posto più “sicuro” — magari organizzandole in album o portarle in stampa — per salvarle dalla possibile perdita? Difatti dovremmo chiederci: *che tipo di valore attribuiamo oggi alle immagini?* E, questo valore — che magari un tempo legato alla loro unicità, alla loro funzione testimoniale o al legame affettivo che sapevano attivare — è ancora realmente applicato, oppure si è diluito nella riproducibilità tecnica e nell'automatismo digitale? Questi interrogativi si fanno ancora più urgenti se si considera che la riproducibilità dell'immagine — già teoriz-

zata da W.Benjamin tempi addietro — ha raggiunto nell'era digitale un livello tale da rendere quasi indistinguibile l'originale dalla copia, il documento dalla simulazione.

Come evidenziato da Giacomo Papi — scrittore e giornalista italiano — durante l'incontro *“La casa senza tempo. Il futuro della memoria. Scrittori, editori e lettori a confronto”* (07.06.2025), l'avvento del digitale impone oggi una riflessione profonda su ciò che merita davvero di essere conservato, affinché le generazioni future possano attingere alla memoria dei loro predecessori. Viviamo in un'epoca in cui tutto potrebbe essere potenzialmente archiviato, ma anche irrimediabilmente perduto. Papi sottolinea come, a fronte di questa ambivalenza, manchi ancora una cultura condivisa della memoria capace di integrare pratiche aggiornate e consapevoli. In un contesto dominato da un digitale instabile, effimero e impattante, si avverte la necessità di strumenti e visioni che rendano possibile una conservazione duratura e significativa del ricordo.

Nel corso dello stesso incontro, la filologa Paola Italia ha sottolineato l'importanza di attribuire un **valore consapevole** al materiale da conservare, come premessa indispensabile per una selezione archivistica efficace. Richiamando un gesto emblematico compiuto da Francesco Petrarca nel 1348 — che non si limitò a custodire i testi destinati alla pubblicazione, ma volle preservare anche bozze, appunti e scarti — Italia evidenzia come ogni fase del processo creativo rappresenti una traccia preziosa, capace di restituirci la complessità di un percorso intellettuale. Tale scelta, apparentemente marginale, si rivela invece determinante per la possibilità, oggi, di ricostruire con ricchezza di dettagli la storia della sua opera.

Questo esempio introduce il concetto di **“volontà di archivio”**, intesa come la consapevolezza, da parte dell'autore o del produt-

tore del materiale — sia esso documentario, fotografico, letterario o di altra natura — di compiere fin da subito un atto di selezione e organizzazione, facilitando così il lavoro di conservazione e valorizzazione. In tale prospettiva, l'autore non è solo creatore di contenuti, ma anche primo responsabile del loro destino archivistico. P.Italia pone infine l'attenzione su una criticità contemporanea legata ai cosiddetti “vettori”, ovvero ai supporti materiali su cui la memoria si affida. Oggi, in un mondo dominato dalla smaterializzazione digitale, la perdita della dimensione fisica rende più fragile e volatile il patrimonio documentale. Da qui la sua domanda, tanto semplice quanto urgente: **come possiamo prenderci cura della memoria nell'epoca dell'immateriale?** La riflessione sulla “volontà di archivio” non riguarda più soltanto studiosi e specialisti: oggi coinvolge ciascuno di noi. Conservare la memoria è, al tempo stesso, un diritto e un dovere⁵³.

È a partire da quesiti come questi che ho cominciato a interrogarmi sul mio modo di fare memoria attraverso le immagini. Nella mia piccola esperienza personale, la fotografia ha sempre avuto un ruolo centrale nel mio rapporto con la memoria. Fin dall'infanzia ho avuto accesso a una macchina fotografica, e col tempo ho sviluppato una vera e propria pratica di raccolta e conservazione dei ricordi. Questo gesto, apparentemente semplice, mi ha permesso sia di documentare momenti significativi, ma anche di elaborare il mio vissuto, attribuendo un valore simbolico e duraturo ad alcune esperienze specifiche. In questo contesto, ho sviluppato un approccio piuttosto meticoloso alla gestione dei miei archivi fotografici. Ogni sei mesi circa seleziono e stampo le immagini più significative, che raccolgo in album, scrapbook o appendo nella mia stanza. Parallelamente, conservo una parte consistente degli scatti in hard disk esterni

e servizi cloud, differenziando i contenuti in base alla loro natura: eventi, persone, viaggi o oggetti simbolici. Alcuni ricordi più quotidiani, invece, restano nella galleria del telefono, dove l'accesso è immediato ma la conservazione risulta più volatile. Questa organizzazione mi permette di accedere con relativa facilità ai miei archivi fotografici, ma è anche il frutto di una pratica costante e impegnativa in termini di tempo e dedizione. Non tutti, infatti, dedicano lo stesso tempo alla cura dei propri ricordi. Anzi, molti amici e conoscenti, pur accumulando migliaia di immagini nel tempo, faticano oggi a ritrovare scatti specifici o a ricordarne l'esistenza. In questi casi, l'atto del ricordare è delegato agli algoritmi o alla memoria dei dispositivi, e non più a una selezione consapevole.

Credo che la mia esperienza suggerisca che la modalità con cui scegliamo di archiviare i ricordi sia strettamente legata al valore che attribuiamo a quei ricordi stessi. Le immagini più significative, emotivamente rilevanti, trovano spesso spazio in supporti fisici o collezioni condivise con persone care. Le altre, invece, restano in uno stato sospeso, potenzialmente dimenticate. Il digitale offre strumenti potenti, ma richiede un gesto intenzionale per diventare davvero uno spazio della memoria.

Eppure, in questo contesto, la memoria personale — come quella collettiva — non è solo una questione di spazio e tempo disponibili. È un processo identitario, un gesto culturale, un racconto che ci riguarda. *Chiederci cosa vogliamo conservare significa anche interrogarci su chi vogliamo essere nel futuro, su quale traccia del nostro presente desideriamo lasciare. Forse, allora, l'atto dell'archiviazione non è un semplice deposito di informazioni, ma un'espressione del nostro modo di abitare il tempo.*

Non basta conservare, occorre conservare con intenzione. Conoscere i limiti della conservazione digitale, i rischi di obsolescenza e

di delega, ci permette di esercitare una forma di responsabilità che non è solo tecnologica, ma anche etica. Forse, come descrive il prof. Paolo Barbaro, **“il problema non è nella natura digitale o analogica, come non lo era tra foto in bianco e nero o a colori, ma nella lettura, nell'uso e nella consapevolezza del loro senso”** (P. Barbaro, 2025)⁵⁴

Perché, in fin dei conti, archiviare consapevolmente significa *decidere cosa non vogliamo dimenticare.*

Alla luce di tutto ciò, parlare di memoria digitale non significa più soltanto affrontare una questione tecnica, ma porsi domande urgenti su chi custodisce il passato, con quali criteri e per quali scopi. Per evitare che intere memorie vengano dimenticate o che i ricordi vengano manipolati secondo interessi economici, occorrerebbe un'azione collettiva che non lasci la memoria in mano a sconosciuti. La tecnologia è uno strumento potente: può amplificare la memoria o cancellarla, può democratizzarla o concentrarla; ma perché sia uno strumento di libertà, dev'essere utilizzato con intelligenza critica e orientata. In assenza di regole o criteri che regolano la conservazione eccessiva di dati, l'alternativa potrebbe essere l'autoregolamentazione o il ricorso all'intelligenza artificiale. In questo senso, la tecnologia non sarebbe solo fonte di rischio, ma anche una possibile alleata. **“Le macchine - se ben programmate a garanzia della finalità di mantenere il controllo democratico dei dati - potrebbero salvarci dalla loro dittatura”**, ribadisce R. Carleo (2022).

Tuttavia, anche questa prospettiva non sembra essere molto rassicurante. Affidare tutto in mano ai sistemi automatici significa delegare a logiche non umane il compito più umano che esista: quello della memoria.

l'archivio come specchio:
immagini diritti e
identità collettive



4.1 L'IDENTITÀ VISIVA E L'ARCHIVIO AZIENDALE

4.1.1 diritti d'autore

Conservare e gestire fotografie all'interno di un archivio — che sia pubblico o privato, storico o contemporaneo, digitale o fisico — come abbiamo visto nei capitoli precedenti, significa molto più che semplicemente ordinare le immagini sui supporti necessari, bensì implica affrontare con consapevolezza e precisione una complessa rete di diritti, responsabilità e doveri che toccano la sfera giuridica, culturale e patrimoniale.

Ogni immagine porta con sé un contenuto visivo insieme a tutta una struttura normativa che ne regola l'utilizzo, la riproduzione e la divulgazione. Questa dimensione che viene spesso trascurata, diventa invece centrale quando un archivio entra in relazione con la sfera pubblica, in particolare quando un'immagine viene pubblicata, esposta, digitalizzata, inserita in una banca dati o condivisa sui social. In questi casi, la fotografia non è più un semplice documento, ma un oggetto soggetto a precise **condizioni di utilizzo** che variano a seconda della sua natura e del contesto in cui viene impiegata.

Per comprendere appieno la portata di queste implicazioni, è necessario esplorare il modo in cui il diritto d'autore si applica alle fotografie, come esso distingue tra diverse tipologie di immagini, e quali effetti giuridici questa distinzione produce sulla gestione quotidiana degli archivi fotografici.

La **legge italiana sul diritto d'autore** (L. 633/1941)¹⁵⁵ distingue tre livelli di tutela delle immagini.

Le fotografie considerate *"creative"*, ossia quelle che manifestano un valore artistico e una visione personale, sono equiparate a vere e proprie opere dell'ingegno. In quanto tali, godono della piena protezione dei diritti patrimoniali e morali, che comprendono sia la possibilità esclusiva di riprodurre, distribuire ed elaborare l'opera, che anche il diritto all'attribuzione e all'integrità dell'immagine.

Accanto a queste, vi sono le fotografie co-

siddette *"semplici"*, prive di originalità ma comunque, frutto di attività professionale, che godono di una protezione più limitata e temporanea, disciplinata dai diritti connessi.

Infine, le riproduzioni meramente tecniche o documentarie — come le copie di documenti — non ricevono alcuna protezione autoriale, a meno che non siano impiegate in contesti che attribuiscono loro una funzione ulteriore, come la comunicazione commerciale o editoriale.

Tuttavia, a chi appartengono effettivamente i **diritti** su una fotografia? La risposta dipende dal contesto in cui è stata realizzata. Se lo scatto è stato effettuato nell'ambito di un contesto lavorativo, il diritto di sfruttamento può spettare al datore di lavoro; se invece, la fotografia è stata commissionata da un soggetto esterno, sarà il contratto a stabilire se il committente può esercitare i diritti o se questi rimangono in capo all'autore. In ogni caso, la legge prevede che, salvo accordo contrario, ogni utilizzazione commerciale da parte di terzi debba prevedere il riconoscimento di un compenso equo per il fotografo. È proprio questo intreccio tra titolarità, committente e autore a rendere indispensabile la tracciabilità giuridica delle immagini archiviate. La corretta attribuzione, la presenza di metadati identificativi e la registrazione delle condizioni di acquisizione non sono solo buone pratiche archivistiche, ma anche garanzie giuridiche, indispensabili per esercitare e difendere i diritti.

“Chi acquisisce un archivio fotografico acquista la proprietà dei supporti, ma non per questo ottiene anche i diritti di riproduzione o comunicazione al pubblico. L'autorizzazione rimane in capo al titolare del diritto d'autore o ai suoi aventi causa” (P.Dorsi, 2019)¹⁵⁶.

In ambito espositivo e di condivisione, la giurisprudenza tende ad attribuire il diritto al proprietario fisico dell'opera, non all'au-

tore. Come sottolinea l'avvocato Emiliano Rossi nell'intervista con Il giornale dell'arte: **“La riproduzione all'interno di un catalogo di un'opera fotografica costituisce un diritto di sfruttamento economico dell'opera stessa e, pertanto, richiede l'autorizzazione dell'autore o dei soggetti aventi tale diritto”**. (E. Rossi, 2024)¹⁵⁷.

4.1.2 il patrimonio culturale e l'identità visiva

L'archivio fotografico aziendale rappresenta un elemento cruciale per la costruzione e la valorizzazione dell'identità visiva di un'impresa, oltre a rappresentare un patrimonio culturale di inestimabile valore. Nel contesto italiano, numerosi esempi dimostrano come la conservazione e la promozione di tali archivi possano rafforzare la memoria storica e contribuire alla cultura d'impresa. Molte aziende infatti, possiedono archivi fotografici che documentano decenni della loro attività che testimoniano la storia dell'impresa e che fungono anche da strumenti di marketing, evidenziando la continuità e la solidità aziendale¹⁵⁸. Tali archivi rappresentano un'importante valenza culturale, riconosciuta talvolta dalla normativa italiana sui beni culturali nota come *“Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio”* (D. Lgs. 42/2004), la quale riconosce l'importanza dell'archivio, soprattutto quando contiene immagini di beni culturali o quando gli stessi archivi sono dichiarati di *“interesse culturale”* (E. Rossi, 2024).

In questo scenario, in cui l'archivio fotografico aziendale è stato trasformato in un vero e proprio strumento di conoscenza storica, di progettazione educativa e di riflessione culturale emerge il caso della **Fondazione Dalmine**, che rappresenta un'esperienza significativa di valorizzazione della memoria industriale attraverso la fotografia. Fon-

data nel 1998 su iniziativa di *TenarisDalmine* è stata fin da subito **“impegnata [...] nella valorizzazione della memoria dell'impresa attraverso la promozione di studi e ricerche che prendono spunto dalla documentazione conservata negli archivi delle società Tenaris”** (F.Amatori, 2006)¹⁵⁹, oggi continua a dedicarsi alla promozione della cultura industriale, valorizzando oltre un secolo di storia della Dalmine. Il cuore del progetto è costituito dall'archivio storico aziendale, un patrimonio documentale di straordinario rilievo che conserva oltre 100.000 fotografie, accanto a documenti tecnici, audiovisivi e disegni progettuali, molti dei quali riguardanti la fabbrica e l'evoluzione urbana e sociale della città di Dalmine, costruita attorno allo stabilimento. Le immagini raccontano trasformazioni architettoniche, processi produttivi, vite lavorative e paesaggi industriali, rendendo visibile un patrimonio che travalica i confini dell'azienda per farsi documento del territorio e del Novecento italiano. Accanto all'attività di conservazione, la Fondazione ha promosso nel tempo un'articolata strategia di divulgazione e valorizzazione della cultura industriale, attraverso pubblicazioni, mostre, iniziative didattiche e consulenze per studiosi e ricercatori. La collana editoriale *“Quaderni della Fondazione Dalmine”* ospita studi di storia d'impresa, tecnologia e lavoro, offrendo una lettura multidisciplinare del Novecento industriale italiano. Il lavoro della Fondazione ha contribuito in modo decisivo a restituire valore culturale alla storia della Dalmine, non come semplice cronaca aziendale, ma come riflessione sui grandi temi della modernizzazione industriale, dell'identità territoriale e del patrimonio tecnico-scientifico. Il caso della Fondazione Dalmine si inserisce nel più ampio orizzonte della cultura d'impresa italiana, trovando un parallelo d'eccellenza nella vicenda di Olivetti.

4.2 IL CASO STUDIO OLIVETTI

La storia dell'azienda Olivetti rappresenta una straordinarietà nel panorama industriale italiano e internazionale del XX secolo, distinguendosi per la capacità di coniugare innovazione tecnologica, responsabilità sociale, design d'avanguardia e una visione culturale dell'impresa senza precedenti.

Fondata nel 1908 a Ivrea da **Camillo Olivetti**, ingegnere dalla formazione internazionale, come prima fabbrica di macchine per scrivere, l'azienda ha attraversato diverse fasi evolutive, mantenendo sempre una forte coerenza con i valori fondanti del suo ideatore [24].

Sin dall'inizio infatti, l'azienda si è saputa distinguere per l'attenzione al benessere dei dipendenti, offrendo salari superiori alla media e servizi sociali avanzati come case per i lavoratori, servizi per l'infanzia, la biblioteca aziendale, il Centro Culturale Olivetti, i servizi di mensa, trasporto, sanitari, e così via. Ad esempio, nel 1932 fu istituita la *Fondazione Domenico Burzio* in onore del primo direttore tecnico della Olivetti, Domenico Burzio, per garantire una sicurezza sociale dei dipendenti oltre i limiti delle assicura-

zioni e nel 1941 venne integrata l'assistenza alla maternità con il regolamento ALO (Assistenza Lavoratrici Olivetti) che garantiva alle donne in azienda un sostegno economico e sanitario per nove mesi e mezzo dopo il parto, rispetto ai cinque mesi previsti dalla legge italiana di quegli anni¹⁶⁰.

L'impegno aziendale verso l'innovazione si concretizza nel 1911 con l'avvio della produzione della prima macchina per scrivere italiana, la **Olivetti M1**, che è stata presentata al Salone Internazionale di Torino nello stesso anno. Nata da un prototipo ispirato ai modelli americani Remington e Underwood, la M1 introduceva innovazioni tecniche nei meccanismi di scrittura brevettate in Europa e negli Stati Uniti e un design elegante e pulito.

“L'estetica della macchina è stata particolarmente curata. Una macchina per scrivere non deve essere un gingillo da salotto, con ornati di gusto discutibile, ma avere un aspetto serio ed elegante nello stesso tempo” afferma Camillo Olivetti nello stesso anno. [25].



Fig. [24]. Ing. Camillo Olivetti con i dipendenti della fabbrica (1910 c.a.)



Fig. [25]. Brochure originale rilasciata con la macchina per scrivere Olivetti (1911)

Inizialmente accolta con scetticismo, la macchina ottenne un primo importante successo nel 1912 quando superò la concorrenza Remington vincendo una gara della Regia Marina. Elegante e funzionale, la M1 ha rappresentato il primo passo di Olivetti verso una visione integrata di tecnologia, design e comunicazione. Dopo la M1 vennero progettate anche la **M20** nel 1920 e la **M40** dieci anni dopo, che portarono l'Olivetti ad affermarsi anche sui mercati internazionali¹⁶¹.

Le campagne pubblicitarie giocarono un ruolo strategico e innovativo nella diffusione dell'identità Olivetti, contribuendo in modo determinante alla costruzione di un'immagine aziendale coerente con i valori di qualità, cultura e italianità. Già negli anni Venti, con la promozione della M20, l'azienda iniziò a sperimentare forme di comunicazione visiva che puntavano a esaltare la robustezza del prodotto, la precisione meccanica e, soprattutto, la sua origine italiana, in un mercato ancora dominato da

marchi stranieri. I manifesti realizzati da illustratori come *Ernesto Pirovano* e *Giovanni Pintori* proponevano un'estetica semplice ma efficace, spesso accompagnata da slogan che sottolineavano la superiorità della scrittura made in Italy.

Tuttavia, fu a partire dagli anni Trenta che Olivetti rivoluzionò radicalmente il proprio approccio alla comunicazione, trasformando la pubblicità da semplice veicolo commerciale a progetto culturale integrato. L'identità visiva dell'azienda venne affidata a figure di spicco del mondo grafico, artistico e fotografico, capaci di tradurre i valori dell'impresa in linguaggi visivi moderni e raffinati. Non si trattava più soltanto di vendere macchine da scrivere, ma di raccontare una visione: quella di un'Italia industriale colta, elegante, tecnologicamente avanzata e socialmente consapevole. Le campagne pubblicitarie, i cataloghi e i materiali promozionali e fotografici divennero così espressioni autentiche del design italiano, anticipando di decenni l'idea contemporanea di branding e storytelling come forma di racconto identitario.

Questa attenzione al linguaggio visivo fu coerente con la filosofia aziendale, che non separava mai la funzione dal significato, il prodotto dal contesto, la macchina dall'uomo. In tal senso, la pubblicità Olivetti fu molto più di uno strumento commerciale: fu un'estensione naturale della cultura progettuale che riguardava ogni aspetto dell'impresa, contribuendo a renderla riconoscibile e apprezzata ben oltre i confini nazionali.

Adriano Olivetti, figlio di Camillo, assunse la direzione dell'azienda nel 1932 portando avanti una visione innovativa che integrava la produzione industriale e la responsabilità sociale. Sotto la sua guida, infatti, l'Olivetti divenne un vero e proprio laboratorio di sperimentazione sociale e culturale, che

promosse l'inclusione delle donne nel processo produttivo soprattutto in settori come l'elettronica, dove la loro abilità manuale venne particolarmente valorizzata [28]. Ad esempio, nella produzione del primo calcolatore elettronico italiano — l'Elea 9000 del 1959 — l'azienda fece ampio uso della manodopera femminile, riconoscendone il contributo fondamentale [26].



Fig. [26]. Donna in operazioni di montaggio, Ivrea. Foto di Ugo Mulas

La produzione di Olivetti sotto la direzione di Adriano, segnò quindi un cambio decisivo non solo sul piano organizzativo e sociale, ma anche sul fronte dell'innovazione tecnica e del design. Egli fu in grado di apportare una politica di design integrato, dove la collaborazione con architetti e designer di fama internazionale diede vita a prodotti esteticamente innovativi e funzionali. Ed è stata proprio questa apertura a dare vita alle collaborazioni con alcuni tra i più importan-

ti progettisti del Novecento. Designer come *Marcello Nizzoli*, *Ettore Sottsass* e *Mario Bellini* e architetti come *Carlo Scarpa*, *Franco Albini*, *Luigi Figini* e *Gino Pollini*, contribuirono a definire lo stile e l'identità visiva dell'azienda attraverso progettazione che combinavano rigore tecnico e carica espressiva. Fu in questo contesto che nacquero alcuni dei modelli più rappresentativi dell'identità

Olivetti, frutto di una visione industriale capace di integrare funzionalità, estetica e cultura del progetto. A partire da altri modelli come la versione portatile della M1 — la **MPI** (1932) — e la **Studio 42** (1935), fino all'avvento di una nuova generazione di macchine destinate a diventare veri e propri simboli del design e della tecnologia italiana: la **Lexikon 80** (1948), la **Lettera 22** (1950) e la **Studio 44** (1952), progettate da Marcello Nizzoli con il contributo di Giuseppe Beccio. Questi

prodotti segnarono l'ingresso definitivo di Olivetti nell'élite mondiale dell'innovazione industriale. La Lettera 22, in particolare, ottenne un riconoscimento internazionale senza precedenti [27]. Nel 1954, conquistò il premio Compasso d'Oro e, pochi anni più tardi nel 1959, venne selezionata dall'Illinois Institute of Technology come il miglior esempio di design industriale dell'ultimo



Fig. [27]. Pier Paolo Pasolini al lavoro sulla Olivetti Lettera 22 (Pedriali, 1975)

secolo. Inoltre, entrò a far parte delle collezioni permanenti del Museum of Modern Art (MoMA) di New York, consolidando così la fama mondiale di Olivetti come azienda capace di coniugare eccellenza tecnica e raffinatezza estetica⁶². Negli anni '50, l'Olivetti consolidò la sua presenza internazionale acquisendo nel 1959 la società americana *Underwood*, leader nel settore delle macchine per scrivere. Questa operazione, voluta da Adriano Olivetti, mira-

va a rafforzare la posizione dell'azienda sul mercato statunitense, considerato strategico per lo sviluppo futuro.

Parallelamente, l'azienda investì nella ricerca elettronica, creando la Divisione Elettronica nel 1959, guidata da *Mario Tchou*. Tuttavia, dopo la morte di Adriano Olivetti nel 1960, l'azienda attraversò un periodo di difficoltà, culminato nel 1964 con la cessione del 75%

della Divisione Elettronica alla General Electric, segnando un cambiamento nella strategia aziendale. Nonostante ciò, l'Olivetti continuò a innovare lanciando nel 1965 la **Programma 101** progettata da *Pier Giorgio Perotto* e considerato il primo personal computer al mondo [28].

Negli anni successivi, l'azienda sviluppò una serie di prodotti tecnologicamente avanzati, come la **Logos 328**, prima calcolatrice elettronica, e la **ET 101**, prima macchina

per scrivere elettronica al mondo. Il design rimase un elemento centrale, con la collaborazione di designer come Ettore Sottsass, autore della celebre macchina per scrivere **Valentine** (1969), che combinava funzionalità e estetica in un prodotto iconico [29].



Fig. [28]. Manifesto pubblicitario della Programma 101 di Mario Bellini (1967)

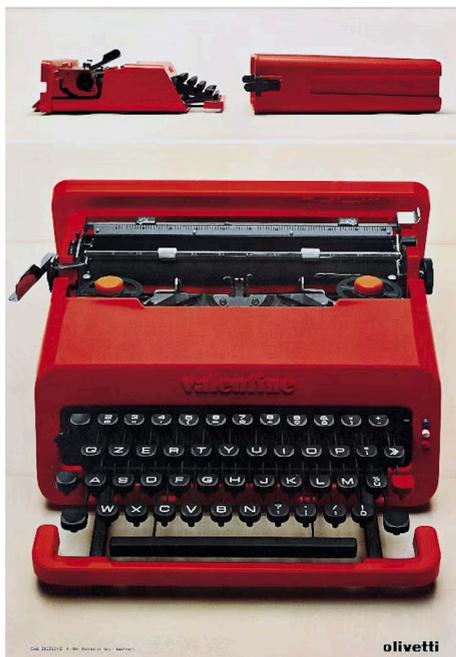


Fig. [29]. Macchina per scrivere Valentine, Olivetti (Sottsass & King, 1969)

4.2.1 Olivetti e la fotografia come immagine aziendale

Fin dagli anni Trenta, sotto la guida di Adriano Olivetti, l'impresa si è distinta sul territorio per una visione della comunicazione viviva in cui la fotografia non era un semplice supporto illustrativo, ma parte integrante di un progetto culturale complesso. Non si trattava solo di mostrare il prodotto, bensì di raccontare, attraverso l'immagine, una visione del lavoro, della tecnologia e del rapporto tra impresa, territorio e comunità.

Uno degli snodi fondamentali della visione azienda fu proprio la collaborazione, a partire dalla fine degli anni Cinquanta, con l'agenzia **Magnum Photos**. Una collaborazione fortemente voluta da *Giorgio Soavi*, responsabile dell'Ufficio Ricerche Pubblicità, che portò in Olivetti alcuni dei personaggi più influenti della fotografia del Novecento. Non a caso, l'azienda fu una delle prime realtà industriali europee a intuire il valore della fotografia come linguaggio capace di interpretare e restituire la complessità del mondo produttivo¹⁶³.

Le collaborazioni e i progetti sviluppati su questo piano furono molteplici, e tra questi spiccano le figure di *Henri Cartier-Bresson*, *Wayne Miller*, *Erich Hartmann*, *Gianni Berengo Gardin*, *Ugo Mulas*, *René Burri* e *Sergio Larraín*.

Erich Hartmann (1922-1999) è stato uno dei primi fotografi della Magnum a collaborare con l'Olivetti. Il suo primo servizio infatti risale agli anni cinquanta per lo showroom Olivetti di New York, dove già è possibile notare l'attenzione alla persona e il modo in cui essa si relaziona con gli altri. Intorno alla metà degli anni sessanta viene poi incaricato di documentare sia la fabbrica Olivetti di del negozio di Buenos Aires (Argentina) che quella di Harrisburg (Pennsylvania) che era stata da poco inaugurata.

“Gran parte del mio lavoro si occupa delle persone perché loro sono la parte più creativa e fonte di notizie della nostra vita” (E.Hartmann, n.d.)¹⁶⁴.

Henri Cartier-Bresson (1908-2004), maestro del realismo poetico e dell'*“istante decisivo”*, venne incaricato nel 1959 di raccontare la fabbrica Olivetti di Pozzuoli, progettata da Luigi Cosenza e Adriano Olivetti. Le sue fotografie, lontane dalla retorica celebrativa hanno offerto una panoramica caratterizzata dallo sguardo umano e partecipe. Egli è stato, infatti, capace di raccontare quel contesto lavorativo in cui il lavoro non è solo produzione, ma vita quotidiana, paesaggio, relazione, cultura e dove allo stesso tempo la dignità dei lavoratori e l'armonia degli spazi architettonici diventano metafora della filosofia olivettiana.

Il noto reportage di Pozzuoli, che si componeva di oltre trenta immagini, fu pubblicato nel 1965 in un elegante volume celebrativo del decennale della fabbrica, stampato in cinque lingue. Nelle immagini di Cartier-Bresson, la fabbrica diventa un organismo vivo, attraversato da relazioni umane, gesti semplici e presenze silenziose. Alcune fotografie vennero scattate anche all'esterno nei quartieri popolari di Pozzuoli, con scorci sul mare e sulle architetture storiche, rafforzando visivamente quell'ideale di integrazione tra Nord e Sud che Adriano Olivetti auspicava.

Come dichiarato da Adriano Olivetti nel suo discorso inaugurale del 1955 in occasione dell'apertura dello stabilimento, riportato all'interno della pubblicazione *“Olivetti Pozzuoli”* (1965): *“In questa fabbrica meridionale [...] abbiamo voluto rispettare l'uomo che doveva, entrando qui, trovare per lunghi anni tra queste pareti e queste finestre, tra questi scorci visivi, un qualcosa che avrebbe pesato,*

pur senza avvertirlo, sul suo animo” (Adriano Olivetti, 1955)¹⁶⁵.

Anche Giorgio Soavi ci lascia una bella testimonianza di questa collaborazione in un dattiloscritto recuperato dall'Archivio Storico Olivetti, riportando che: *“Fu proprio a Pozzuoli che andammo a lavorare. Avevo cercato per telefono Cartier mille volte alla sua agenzia “Magnum” di Parigi, ma senza fortuna. Allora lasciai un messaggio e un bel giorno Cartier telefonò.*

Si, gli andava di fotografare una fabbrica Olivetti dal vivo e ci mettemmo d'accordo. [...].

Il lavoro incominciò proprio a Pozzuoli, durante una pausa quando a Cartier si presentò “l'occasione” e cioè quando un operaio della Olivetti, chiacchierando con me, prima la ammirò, poi toccò la mia cravatta. Cartier mi fece un cenno, del tipo lascio fare e vediamo se sarai costretto a regalargliela. Andò come aveva previsto, la mia cravatta finì tra le mani di quell'operaio che se la mise in tasca, mentre Cartier aveva fatto il proprio racconto fotografico, o “occasione” che fosse, intorno a quell'evento.

Molto raramente la gioia appare negli occhi fotografici di Henri Cartier-Bresson. Più spesso vi compare il lampo della sua folgore silenziosa, o la siesta che facevano, ai bei tempi, le famiglie francesi quando andavano a mangiare in riva a un fiume, o la curiosità di cacciare il naso in un buco del tendone di un circo - un classico di chi non vuol pagare il biglietto.

Ma la gioia, quella elementare, infantile, sfacciata o strafottente, quella che appare nella fotografia del ragazzino francese con le due bottiglie di vino tra le braccia, quella mi sembra che resti unica e sola. Ho lavorato con lui dopo averlo visto scattare, "da Cesareto a Roma". Gli stavo seduto di fronte e facevo lo stesso gioco: guardavo chi era convinto di non essere visto. Mangiava ma, più che altro, gli usciva dalle antenne delle dita, una Leica tutta nera - le parti metalliche ricoperte da uno scotch nero perché niente brillasse. Come è stato bravo. Non soltanto a fare fotografie, ma anche a disegnare. Il suo maestro come disegnatore è stato Alberto Giacometti e Cartier disegnava un poco a quel modo, lieve ma preciso: inquadra quello che sta ritraendo. Esattamente come nelle fotografie.

Adesso stavamo in una stanzetta dell'Hotel Inghilterra a Roma e si era portato dietro tutti in contatti delle foto che aveva scattato alla fabbrica Olivetti di Pozzuoli, l'occasione che gli andava di fare. Non uno dei suoi scatti doveva essere rifilato o tagliato: le sue foto erano perfette. Difficile scegliere. Lasciò che sceglieassi per primo, quindi lui e, per mia fortuna, ci trovammo d'accordo." (G. Soavi, 1960 c.a.)¹⁶⁶.

Wayne Miller, invece, si è occupato in modo innovativo della documentazione della fabbrica Olivetti di San Francisco, apportando nuovi approcci alla fotografia aziendale — come risaltando il rapporto tra interno ed esterno dei locali, sfruttando anche i rifles-

si — utilizzando nuovi strumenti e condividendo il suo punto di vista delle cose.

"Quello della permeabilità tra interno ed esterno, della relazione tra forme della città moderna e dello spazio, della forma della produzione Olivetti saranno temi continuamente ripresi. L'incontro tra le macchine per scrivere all'esterno e i passanti: un motivo ricorrente. Miller restituisce gli spazi interni anche dilatandoli con amplissime panoramiche - probabilmente usando una camera panoramica come la Widelux - che tendono a deformare futuristicamente le linee, mentre l'articolazione del rapporto tra interno ed esterno viene spesso affidata ai riflessi sulle vetrine, articolazione di sapore nettamente Bauhaus come anche la geometria della fuga di cassettiere del magazzino, delle casse di imballaggio"¹⁶⁷.

A di fuori della collaborazione con i fotografi della Magnum Photos, uno dei protagonisti più importanti nello scenario olivetano fu Gianni Berengo Gardin (1930-vive), il cui rapporto con l'azienda fu lungo e prolifico, durando dal 1965 al 1990. Berengo Gardin non documentava semplicemente la produzione, ma raccontava lo spirito della fabbrica: i volti dei lavoratori, i gesti, i luoghi di aggregazione, le architetture. Le sue immagini hanno restituito l'identità collettiva di una comunità produttiva fondata sul rispetto, sull'efficienza, sull'estetica come valore diffuso. Come sottolinea Marcella Turchetti nel testo "Gianni Gardin Berengo e la Olivetti" (2020) la fotografia di Berengo Gardin non si è mai limitata a documentare, ma costruisce un racconto stratificato, in cui il lavoro umano e la dimensione progettuale dell'impresa si intrecciano in un unico cam-

po visivo coerente, restituendo con autenticità la complessità del mondo che l'azienda andava costruendo¹⁶⁸. Questo approccio dimostra una rara consapevolezza della fotografia come strumento culturale, capace di incidere profondamente sulla percezione pubblica di un'impresa. E oggi, riscoprire questo archivio, significa anche interrogarsi su forme attuali e future di committenza fotografica.

Al contempo negli anni sessanta del Novecento, l'azienda avvia anche una significativa collaborazione con Ugo Mulas (1928-1973), uno dei maggiori interpreti della fotografia italiana del secondo dopoguerra. La sua attenzione si rivolse in particolare alla presenza femminile negli stabilimenti aziendali di Ivrea, con la capacità di affermare visivamente l'impegno dell'azienda nella valorizzazione del lavoro femminile in un'epoca in cui il tema dell'uguaglianza in fabbrica era tutt'altro che scontato. Le fotografie in questione vennero in parte pubblicate nel marzo 1964 sul numero 80 della rivista aziendale "Notizie Olivetti", a corredo di un articolo di Domenico Tarantini intitolato "La donna nella fabbrica". Questa collaborazione, seppur meno estesa nel tempo rispetto a quella con altri fotografi, segnò profondamente l'estetica olivetiana e il modo in cui l'impresa decise di rappresentarsi attraverso le immagini¹⁶⁹.

L'approccio alla fotografia da parte di Olivetti si può quindi considerare anticipatore di un modo di fare impresa in cui l'immagine e il pensiero progettuale sono intimamente connessi. La fotografia non illustrava passivamente un messaggio pubblicitario, ma lo costruiva, lo interpretava e reinterpretava, lo arricchiva di senso. Questo vale tanto per le campagne di prodotto quanto per i reportage dedicati all'architettura, all'organizzazione del lavoro o alla promozione di eventi culturali e sociali.

4.2.2 mostra "Olivetti e i fotografi della Magnum"

Inaugurata il 13 aprile 2024 presso il Museo Civico Pier Alessandro Garda di Ivrea, la mostra "Olivetti e i fotografi della Magnum" nasce dalla collaborazione tra l'Associazione Archivio Storico Olivetti, Magnum Photos e la Fondation Henri Cartier-Bresson. Questo percorso espositivo esplora e restituisce visivamente la straordinaria storia della collaborazione tra l'azienda Olivetti e alcuni fotografi dell'agenzia Magnum, mettendo in dialogo fotografie, provini, diapositive, stampe vintage e documenti d'archivio — tra cui i carteggi inediti tra Giorgio Soavi, figura chiave dell'Ufficio Ricerche Pubblicità Olivetti e Michel Chevalier, responsabile europeo dell'agenzia Magnum. Attraverso la lente di quattro grandi autori del fotogiornalismo prima citati, il percorso espositivo indaga la costruzione dell'immaginario olivetiano nel contesto internazionale.



Wayne Miller • Erich Hartmann • Henri Cartier-Bresson • Sergio Larrain

Fig. [30]. Locandina della mostra Olivetti e i fotografi della Magnum (2025)

Il manifesto della mostra [30] riporta un'ingrandimento di un piccolo fotogramma trovato tra i fogli provini che rappresenta un autoritratto di Hartmann, scelto proprio per il suo valore simbolico. Non ci sono altre immagini dei fotografi all'interno del percorso espositivo, ma questa "autocitazione" – come la definisce Turchetti – è stata pensata per rendere omaggio alle figure autoriali che hanno reso possibile il progetto, e per sottolineare il loro rapporto di collaborazione con l'impresa Olivetti.

Secondo il sindaco di Ivrea *Matteo Chiantore*, la mostra Olivetti e i fotografi della Magnum restituisce **“un tassello fondamentale che illustra la complessità e la ricchezza di Olivetti, un'azienda che ha unito innovazione e cultura. Come ha detto Henri Cartier-Bresson, 'Il fotografo è un testimone', e attraverso le immagini di Magnum possiamo cogliere il dialogo tra estetica e funzionalità caratteristico di un'epoca. [...] Iniziative come questa ci spingono a riflettere e a mantenere viva la nostra identità culturale, valorizzando la bellezza in tutte le sue forme”** (*M. Chiantore, 2025*)⁹⁰.

Per la realizzazione di questo progetto, i curatori della mostra — *Paolo Barbaro, Claudia Cavatorta, Paola Mantovani e Marcella Turchetti* — hanno avviato un'importante campagna di digitalizzazione dei materiali fotografici, resa possibile grazie al finanziamento pubblico previsto dalla *Strategia Fotografia 2024* promossa dalla Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura, con il contributo determinante delle Fondazioni Guelpa e CRT. Durante la visita guidata della mostra, Marcella Turchetti ci spiega che il recupero del materiale fotografico è iniziato dall'analisi

di un fascicolo di carteggi contenente circa cinquanta documenti tra dattiloscritti e manoscritti, che hanno permesso ai curatori di ricostruire la fitta rete di relazioni tra l'azienda Olivetti e Magnum Photos.

Da questi carteggi è emersa una forte dimensione collaborativa che non è mai sembrata essere gerarchica: Olivetti non commissionava semplicemente un servizio fotografico, ma avviava un dialogo tra pari, in cui ogni fotografo — anche al di fuori del circuito Magnum, come nel caso di *Aldo Ballo* o *Giorgio Colombo* — veniva selezionato per le sue specifiche competenze, valorizzandone il contributo. Una rete articolata che si estendeva anche oltre i confini nazionali, con incarichi in Spagna e Sud America e che trovava coerenza nella filosofia aziendale olivettiana: un approccio partecipativo, transdisciplinare, democratico, che puntava a valorizzare le arti.

A rafforzare questa visione, è emerso anche che all'interno della stessa Olivetti esisteva un vero e proprio reparto fotografico dotato di laboratorio, ingranditori e strumenti professionali, oltre che a concorsi fotografici interni che incentivavano la produzione visiva come pratica diffusa. Il *Servizio Fotografico Interno* produceva fotografie, le conservava, le schedava e le duplicava quando necessario.

Anche *Giorgio Soavi*, art-director dell'Olivetti, era fotografo egli stesso e aveva l'usanza di timbrare le proprie fotografie. Figuriamoci che quando egli entrò in contatto con Cartier-Bresson, gli inviò una raccolta di poesie e immagini raccolte nel *“L'America tutta d'un fiato”* (G. Soavi, 1959, Arnoldo Mondadori Editore). Nei successivi carteggi con l'agenzia Magnum — per esempio in occasione dei servizi di Larrain in Sud America — Soavi fornì precise indicazioni tecniche e contenutistiche, suggerendo tipologia di macchina fotografica e soggetti da riprendere: un atteggiamento che testimo-

nia non solo padronanza linguistica, ma una volontà progettuale precisa.

Per valorizzare e restituire in modo rispettoso il rapporto tra Olivetti e l'agenzia Magnum, i curatori della mostra hanno riservato particolare attenzione alla questione del diritto d'autore. La collaborazione con i fotografi Magnum è stata infatti accompagnata da un attento lavoro di ricostruzione delle volontà autoriali e da scelte ponderate nella gestione dei materiali espositivi.

Ogni fotografia contenuta all'interno degli articoli, delle collezioni e dei provini era già contrassegnata da **timbri identificativi del fotografo e dell'agenzia**, elementi che sono stati utili non solo ai fini dell'attribuzione

autorale ma anche come strumenti per comprendere le prassi archivistiche e le dinamiche del diritto d'autore dell'epoca. *“Nei crediti fotografici della pubblicazione per il cinquantennale della fabbrica, Olivetti 1908-1958, troviamo menzionato l'Archivio Fotografico Olivetti che permette di registrare la presenza di un archivio fotografico già alla fine degli anni cinquanta”*⁹¹. Nel caso di *Sergio Larrain*, ad esempio, il fotografo aveva espressamente richiesto che non venissero prodotte nuove stampe a partire dai suoi originali. In conformità a questa disposizione, il materiale conservato in archivio è stato esposto esclusivamente sotto forma di digitalizzazioni, slide-show e riproduzioni ingrandite di alcune diapositive che documentano il servizio su San Paolo, senza alcuna stampa fisica aggiuntiva [31].



Fig. [31] Ingrandimento di diapositive di Sergio Larrain (1966). Fabbrica di San Paolo (Brasile).

Decisamente più restrittiva è stata invece la posizione della *Henri Cartier-Bresson-Fondation*. Essa ha infatti autorizzato un numero limitato di stampe da esporre, ma ha vietato categoricamente la pubblicazione o l'esposizione dei fogli provini — tra cui quelli conservati dall'Archivio Olivetti relativi al celebre servizio sulla fabbrica di Pozzuoli [32], [33] — considerati dall'autore materiali di lavoro privi di valore espositivo. Tale disposizione, tuttavia, non impedisce agli studiosi di consultarli: ed è proprio esaminando quei provini che emerge la meticolosità quasi cinematografica del processo creativo di Cartier-Bresson, come confermato da un rullino interamente dedicato alla ricerca dell'espressione ideale di un operaio. Marcella Turchetti, durante la visita guidata alla mostra Olivetti e i fotografi della Magnum del 5 giugno 2025, ci racconta che

nel 1955 Adriano Olivetti inaugura la fabbrica di Pozzuoli, portando nel Sud Italia un modello di sviluppo ispirato a quello già realizzato a Ivrea. In un contesto segnato da forti disuguaglianze territoriali, da profonde difficoltà sociali nelle periferie urbane e da politiche di riqualificazione avviate anche grazie al piano Marshall, Olivetti sceglie di intervenire coniugando produttività e benessere collettivo [34], [35].

un sistema integrato di servizi pensato per migliorare la qualità della vita delle famiglie operaie. A chi si trasferiva per lavorare nello stabilimento venivano infatti garantiti alloggi, trasporti, un asilo, una biblioteca e una mensa: un vero e proprio sistema di welfare aziendale fondato su una visione umanistica del lavoro. Questo approccio, che metteva al centro le persone, trova oggi una testimonianza concreta anche nel plastico



Fig. [32] Stampa di Henri Cartier-Bresson. Fabbrica di Pozzuoli (1960).



Fig. [33] Stampa di Henri Cartier-Bresson. Fabbrica di Pozzuoli (1960).



Fig. [34] Stampa di Henri Cartier-Bresson. Servizio di Pozzuoli (1960).



Fig. [35] Stampa di Henri Cartier-Bresson. Servizio di Pozzuoli (1960).

Il suo obiettivo era quello di offrire al Sud le stesse opportunità del Nord, non solo in termini occupazionali, ma anche attraverso

restaurato esposto in mostra. Il plastico [36] — che rappresenta una riproduzione in scala dello stabilimento di



Fig. [36] Plastico in scala della fabbrica di Pozzuoli.

Pozzuoli — è stato recuperato all'inizio degli anni 2000 proprio nella stessa città e successivamente trasferito in archivio. Dopo due esposizioni pubbliche che ne hanno compromesso lo stato di conservazione, ha potuto essere restaurato solo grazie ai fondi ottenuti nell'ambito del progetto della mostra corrente. M.Turchetti sottolinea come iniziative di questo tipo siano fondamentali non solo per il recupero e il restauro di oggetti storici, ma anche per la riorganizzazione e valorizzazione del patrimonio archivistico, resi possibili proprio dalle risorse economiche generate dai progetti espositivi.

Nel caso di *Wayne Miller*, non essendo pervenute indicazioni restrittive da parte dell'autore, è stato possibile esporre sia i fogli provini sia le 9 stampe originali, la cui consultazione offre una preziosa testimonianza del processo di selezione condivisa tra fotografo e committente. Nei provini a contatto, i fotogrammi scelti per la stampa o l'ingrandimento sono contrassegnati con segni a matita rossa, evidenziando le decisioni prese in funzione delle esigenze editoriali o promozionali. Questa documentazione permette di comprendere il dialogo creativo tra l'autore e l'azienda, rivelando le dinamiche collaborative che hanno caratterizzato la produzione visiva di Olivetti [37].

Per quanto riguarda *Erich Hartmann*, anche in questo caso non sono state registra-

te restrizioni d'uso. I curatori hanno quindi potuto lavorare con ampia libertà, stampando — in accordo con Magnum — una ricca selezione di diapositive a colori su passe-partout, accompagnata da slide-show e stampe esposte in mostra. Le diapositive erano già conservate nell'Archivio Olivetti, ciascuna dotata di telaio in carta e timbro identificativo, elemento che ne certifica la provenienza. L'allestimento include i servizi realizzati presso i negozi Olivetti di New York e Buenos Aires, così come quelli delle fabbriche in Argentina, Brasile e Harrisburg [38].

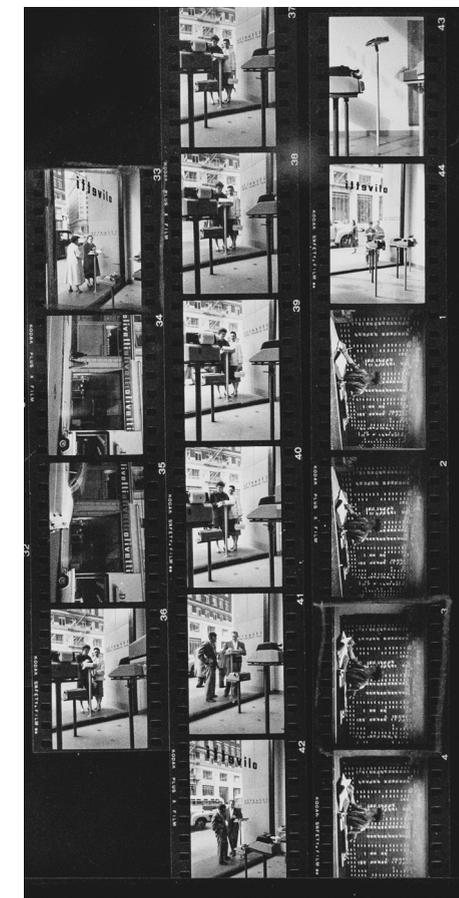


Fig. [37] Fogli di provini a contatto, timbrati al verso di Wayne Miller (1958). Negozio Olivetti a San Francisco.



Fig. [38] Visitatori della mostra che osservano le stampe in mostra di Erich Hartmann.



Fig. [40] Donna visitatrice che osserva le stampe in mostra di Henri Cartier-Bresson.



Fig. [39] Marcella Turchetti in visita guidata durante la spiegazione del plastico di Pozzuoli.



Fig. [41]. Museo Civico P.A. Garda, Ivrea con esposizione del manifesto della Mostra Olivetti e i fotografi della Magnum (2025)

Tra i protagonisti del progetto curatoriale, il professor *Paolo Barbaro* ha condiviso una riflessione lucida sul senso profondo della mostra: non solo un'operazione celebrativa, ma un'indagine storica che intreccia la memoria dell'impresa Olivetti con il linguaggio della fotografia d'autore della Magnum. Documenti e immagini inedite ricostruiscono la collaborazione con particolare attenzione al lavoro di Henri Cartier-Bresson, interprete di una fotografia consapevole, etica e culturalmente attiva⁷².

C: *“In questo progetto collaborativo, la fotografia assume un valore più come testimonianza storica o come strumento di rappresentazione identitaria aziendale?”*

P: *“Direi entrambe le cose. Sicuramente come documento storico, ma anche come rappresentazione di un'idea aziendale, o meglio di società, di comunità — per usare le parole di Adriano Olivetti.*

I rapporti con i fotografi di Magnum iniziano già prima della collaborazione formale del 1959, proprio nell'ultimo anno di vita di Adriano, e continuano grazie alla figura straordinaria di Giorgio Soavi. Questo focus ci ha permesso di riscoprire scatti inediti, per esempio di Henri Cartier-Bresson, che vanno oltre ciò che si conosceva della sua produzione italiana. Cartier-Bresson ha lasciato i provini a contatto del servizio sulla fabbrica di Pozzuoli, realizzati per scegliere insieme a Soavi le immagini da pubblicare. Tuttavia, non è possibile esporli o stamparli: nel suo testamento, Cartier-Bresson vieta la pubblicazione dei provini, considerandoli materiali provvisori e di lavoro. Eppure, guardando quei provini, si coglie un lavoro intensissimo sulla costruzione dell'immagine. Un intero rullino da 36 scatti, ad esempio, è dedicato a cogliere la giusta espressione di un operaio. Si capisce quanta costruzione — quasi cinematografica — c'era dietro l'apparente spontaneità. Cartier-Bresson è, sotto molti aspetti, un autore surrealista”.

C: *“Questo progetto ha generato altre iniziative per cui sono previste ulteriori mostre o pubblicazioni?”*

P: *“[...] Sicuramente i prossimi passi saranno la pubblicazione del catalogo — non ancora edito — che credo sarà un'opera che dirà qualcosa veramente di nuovo su Olivetti e anche sull'identità di Magnum, tutto sommato. E poi sarà programmata una giornata o un convegno di studi su questo tema. Perché questo confronto fra Olivetti e Magnum mette a fuoco alcuni fatti veramente molto interessanti.*

Ci sono quelle che definirei proprio “affinità elettive” fra l'idea aziendale di Adriano Olivetti e quella che era la filosofia cooperativa di Magnum. Magnum si chiama “agenzia fotografica”, ma in realtà la sua radice è un modello cooperativo, sociale, di tutela dei fotografi. Quando inizia la collaborazione con Olivetti sicuramente c'è un passaggio importante dell'identità di Magnum — perché Robert Capa, che era quello direi più etico, più per certi aspetti moralista tra i fondatori di Magnum, scompare — e inizia così un nuovo percorso.

Qui c'è una donna fondamentale [...], la responsabile delle attività promozionali di Magnum [...] Inge Bondi. Lei colloca la pratica fotografica di Magnum più su un versante anche di fotografia industriale e commerciale, perfezionando quello che è il rapporto con le gallerie d'arte. Così la cooperativa Magnum diventa qualcosa di più aziendale, aprendosi in questo modo ad altre identità, sia dell'agenzia che delle aziende o delle realtà che a Magnum si rivolgono.

[...] Un'altra cosa che ho trovato molto interessante, riguarda le “affinità elettive” [...] perché c'è una consonanza forte fra il contesto di fondazione di Magnum nell'immediato dopoguerra. Un'agenzia nettamente antifascista, con un'identità culturale molto segnata anche dalla cultura ebraica, perché molti dei fondatori di Magnum erano ebrei, fuggiti dall'Europa e dalle persecuzioni naziste. Non dimentichiamo che Adriano Olivetti era figlio di madre ebrea e padre calvinista.

Credo che tra queste due realtà [tra Magnum e Olivetti] si sia riconosciuto un modello comune di solidarietà, cooperazione e impegno sociale. Una convergenza ideale che rende significativa la loro collaborazione [e che ha aiutato a] definire quella che è stata questa fase straordinaria della fotografia, non solo del fotogiornalismo ma dell'immagine narrativa in generale.

[...] Mi auguro che ci siano sviluppi futuri su questa mostra e su una riflessione più ampia sulla fotografia olivettiana, che è ancora da esplorare da un punto di vista culturale profondo. Finora è stata molto studiata come identità aziendale, ma ci sono altri aspetti importanti che rischiano di restare in ombra”.

C: *“Per quanto riguarda invece la digitalizzazione del materiale della mostra, è previsto un ampliamento dell'accessibilità anche online?”*

P: *“Sì, la digitalizzazione dei fondi dell'Associazione Archivio Storico Olivetti è particolarmente accurata. Esiste una schedatura analitica molto precisa, anche se il lavoro è complesso, perché la fototeca Olivetti è fatta di tante fototeche. Ci sono quelle legate all'attività editoriale, quelle alle visioni di comunità, e poi quelle più strettamente aziendali. Inoltre, in Olivetti esisteva un gabinetto fotografico interno, con fotografi che lavoravano stabilmente per l'azienda.*

Ricostruire oggi la provenienza di ogni immagine non è sempre semplice: in occasione della mostra, alcune attribuzioni autoriali sono state riviste, e si è cercato di definire meglio le diverse fisionomie che compongono questa galassia fotografica delle fototeche attinenti ad Olivetti”.

C: *“Secondo lei la trasformazione degli archivi fotografici da fisici a digitali comporta un rischio per la perdita di valore materiale, oppure rappresenta un'opportunità per ampliarne l'accesso e la diffusione?”*

P: *“Direi sicuramente la seconda. La digitalizzazione amplia la possibilità di accesso e di studio. Come scriveva Walter Benjamin, la moltiplicabilità è un fatto di democrazia. Certo, sottrae qualcosa all'“aura” dell'originale, ma allo stesso tempo ne crea una nuova.*

[...] La digitalizzazione è sicuramente importante come strumento di conoscenza e contestualizzazione. Consideriamo le immagini come un sistema in cui ogni immagine è collegata a un'altra, a una rete di rapporti. Sicuramente però non sostituisce — non può diventare — quello che sta al posto dall'originale. Ecco, forse un rischio di svalutazione c'è se consideriamo l'immagine solo come la cosa astratta che vediamo indifferentemente [al supporto]: su un pezzo di carta, su un periodico o su uno schermo, sono tre trascrizioni diverse. Tutte e tre costituiscono quella che è l'opera, quindi, complessivamente non credo che sia una diminuzione di valore, credo che sia un fatto importante di accessibilità [...]”.

Il professor Paolo Barbaro fa emergere con chiarezza alcuni spunti preziosi nella lettura della mostra. In particolare, si evidenzia la convergenza tra la visione di Adriano Olivetti e la filosofia cooperativa di Magnum Photos, basata su valori comuni come l'impegno sociale, l'antifascismo e la centralità dell'autorialità nella produzione di contenuti visivi. È chiaro che non si tratta solamente di affinità operative, ma di una comune cultura del lavoro come atto etico e culturale, che si riflette tanto nella pratica curatoriale dell'azienda Olivetti quanto nell'identità della cooperativa Magnum.

Altrettanto significativa è la visione dell'archivio Olivetti come una struttura complessa e stratificata, composta da fototeche eterogenee — in parte interne all'azienda, in parte legate a committenze esterne — che riflette la pluralità dei linguaggi e delle funzioni della fotografia d'impresa. L'archivio si configura così non solo come luogo di conservazione, ma come spazio critico e attivo, dove l'immagine assume un significato storico, estetico e politico. Un terreno ancora in parte da esplorare, ma estremamente fertile per ripensare la fotografia aziendale come forma culturale autonoma, capace di restituire visioni, ideologie e trasformazioni della modernità.

In un'epoca in cui la fotografia è sempre più percepita come flusso continuo e non come atto intenzionale, la mostra Olivetti e i fotografi della Magnum riafferma con forza il valore della fotografia come linguaggio progettuale, critico e relazionale. Un linguaggio che, ieri come oggi, si costruisce attraverso pratiche di collaborazione interdisciplinare, consapevolezza autoriale e tensione etica. La mostra si configura così come un caso studio esemplare: un archivio che diventa dispositivo narrativo, capace di generare nuove letture sul rapporto tra fotografia, cultura d'impresa e costruzione della memoria visiva del Novecento.

A questa dimensione interpretativa si affianca un importante lavoro sul fronte della conservazione. Il progetto ha dato vita a una campagna fotografica sistematica, che ha permesso di realizzare una copia digitale non solo di tutto il materiale esposto, ma anche del resto dei contenuti non presenti in mostra. Come sottolinea Marcella Turchetti, si tratta di un passaggio fondamentale per un archivio storico: la digitalizzazione consente di mettere al sicuro una documentazione fragile, garantendone nel tempo la conservazione e l'accessibilità. Naturalmente, precisa Turchetti, la tutela degli originali fisici resta prioritaria. Ma riuscire a realizzare una campagna fotografica così estesa — condotta "a tappeto" su tutti i materiali appartenenti ai vari servizi — è un'operazione rara e preziosa. In questo caso, è stato possibile farlo, e il risultato è un archivio digitale di grande valore culturale, capace di rafforzare la funzione pubblica e narrativa dell'archivio stesso.

4.2.2 Olivetti e la fotografia come immagine aziendale

L'azienda Olivetti non si è mai limitata al reportage fotografico come forma identitaria e visiva dell'azienda, ma, come dicevamo prima, ha promosso anche un'intensa attività fotografica interna. L'**Archivio Fotografico Olivetti**, viene infatti costituito ufficialmente nel 1998 su iniziativa della Società Olivetti, in accordo con la Fondazione Adriano Olivetti e con la partecipazione di importanti soci pubblici e privati, ma le sue radici risalgono agli anni Settanta, quando — a fronte delle trasformazioni interne dell'azienda e della progressiva dispersione dei materiali documentari — emerge la necessità di preservare la memoria storica e culturale della Olivetti.

In questa prima fase, grazie alla sensibilità di figure interne all'impresa e al contributo della Fondazione Adriano Olivetti, viene



Fig. [42] Donna visitatrice che osserva le stampe in mostra di Henri Cartier-Bresson.



Fig. [43]. Museo Civico P.A. Garda, Ivrea con esposizione del manifesto della Mostra Olivetti e i fotografi della Magnum (2025)

aviata un'opera sistematica di raccolta, conservazione e catalogazione dei materiali — dalle fotografie, ai filmati, alle lettere, alle relazioni aziendali e così via. A partire dagli anni Novanta, l'Archivio viene formalmente riconosciuto come centro di documentazione e conservazione della memoria storica dell'azienda, assumendo un ruolo attivo nella valorizzazione del patrimonio di Olivetti.

Nel 1998 viene inaugurata la sede fisica dell'archivio all'interno dello storico edificio di via Jervis a Ivrea, progettato da Luigi Figini e Gino Pollini, dove viene custodita una collezione documentaria straordinaria, che abbraccia oltre un secolo di storia aziendale. Questo patrimonio è organizzato secondo criteri archivistici professionali, con un approccio integrato tra supporto fisico e digitalizzazione, nel rispetto delle buone pratiche di conservazione.

Oggi l'Archivio Storico Olivetti svolge una duplice funzione: da un lato conservativa, custodendo un corpus documentario dichiarato **“di notevole interesse storico”** dalla *Soprintendenza Archivistica per il Piemonte e la Valle d'Aosta*; dall'altro culturale e divulgativa, grazie a mostre, progetti editoriali, collaborazioni con musei, attività educative e ricerche universitarie.

“L'attività dell'Associazione non si esaurisce con l'impegno strettamente archivistico [...], ma si manifesta anche attraverso [...] pubblicazioni finalizzate a promuovere e approfondire la conoscenza della storia e dei valori olivettiani” (S. Politini, 2015)⁷³.

La digitalizzazione dell'Archivio Storico Olivetti rappresenta una tappa fondamentale nel processo di valorizzazione del patrimonio documentario dell'azienda. Il progetto Archivi Digitali Olivetti, sviluppato all'interno del piano “Progetti Integrati Olivetti” promosso congiuntamente dall'Associazio-

ne Archivio Storico Olivetti e dalla Fondazione Adriano Olivetti, con il sostegno della Compagnia di San Paolo, ha permesso la creazione di un unico sistema digitale di consultazione.

Attraverso il riversamento in un unico database di oltre 300.000 record e 20.000 immagini provenienti da precedenti sistemi di catalogazione, è stato realizzato un archivio digitale interdisciplinare che comprende fondi aziendali, personali, istituzionali e documentazione relativa alla storia della Olivetti dal 1908 a oggi. Il progetto consolida così l'identità dell'Archivio come modello ibrido, capace di coniugare la conservazione del materiale originale con una crescente accessibilità in formato digitale. La rilevanza di questa operazione è stata rafforzata dall'inserimento di Ivrea Città Industriale del XX secolo nella Lista del Patrimonio Mondiale UNESCO, che conferma il valore culturale e storico del patrimonio olivettiano, oggi in parte consultabile online.

Inoltre, con l'avvento del digitale, i curatori dell'Archivio hanno avviato una riflessione metodologica sul sistema archivistico, introducendo strumenti aggiornati per la gestione dei contenuti e predisponendo campagne di digitalizzazione mirate.

All'interno dell'azienda esistevano già archivi organizzati tematicamente — relativi al prodotto, al design, all'architettura, alle pubblicazioni e ai giornali di fabbrica — che sono stati progressivamente sottoposti a scansione, anche grazie a fondi regionali dedicati. In alcuni casi, la digitalizzazione ha avuto carattere sistematico, laddove la conservazione fisica del materiale risultava particolarmente a rischio. Tali interventi si sono resi necessari per arginare il deterioramento irreversibile del documento fotografico, soprattutto quando i supporti originali presentavano segnali di fragilità strutturale⁷⁴.

Tuttavia, l'idea di una digitalizzazione integrale dell'intero patrimonio è oggi consi-

derata utopica. Come sottolinea Marcella Turchetti (2025): *“digitalizzare tutto il patrimonio è una chimera”*: il processo è estremamente dispendioso sia in termini economici sia in termini di conservazione digitale a lungo termine. Per questo motivo, l'Archivio adotta spesso un approccio a campione, selezionando i materiali più significativi in base alla consistenza dei fondi disponibili. Va inoltre ricordato, come affrontato nei capitoli precedenti, che la manutenzione degli archivi digitali comporta costi analoghi — e talvolta superiori — a quelli per la conservazione dei supporti fisici. La durabilità dei file digitali, inoltre, non è regolata soltanto da parametri tecnici o da normative sovrintendenti, ma è soggetta all'evoluzione dei formati, dei software e dei dispositivi: non è garantito che un file digitale sia accessibile o compatibile in futuro, il che solleva interrogativi profondi sull'autenticità e la fruibilità a lungo termine del patrimonio digitalizzato, come ci ricorda M. Turchetti.

La missione principale dell'Archivio rimane quella di rendere il patrimonio consultabile e fruibile. Ad ogni modo, ogni richiesta di riproduzione — soprattutto nel caso di immagini fotografiche — prevede un passaggio formale di autorizzazione da parte del titolare dei diritti. Anche quando l'Archivio dispone dell'originale fisico timbrato e certificato, la diffusione dell'immagine è subordinata all'approvazione dell'autore o dei suoi eredi, il che può implicare costi aggiuntivi e tempi tecnici. La necessità di tutelare l'opera fotografica si accompagna oggi a una crescente attenzione verso l'uso improprio e non autorizzato delle immagini in ambiente digitale.

Quella degli *“usi e abusi”* dell'immagine costituisce infatti una delle problematiche più rilevanti introdotte dalla diffusione digitale: mentre in passato i rapporti tra archivio e autore erano più diretti, informali e basati sulla fiducia, oggi la necessità di formalizzare ogni utilizzo nasce da episodi di uso ille-

cito, che hanno imposto un rafforzamento delle misure di tutela. In questo scenario, l'immagine digitale, per sua stessa natura replicabile, richiede nuovi strumenti di controllo e tracciabilità, senza però poterne garantire — in senso stretto — l'autenticità.

Se, dunque, la Fondazione Dalmine, prima citata, ha saputo restituire dignità e visibilità alla documentazione storica di una grande realtà siderurgica, l'Archivio Storico Olivetti si è saputo distinguere per l'intensità e la profondità del suo progetto culturale. In Olivetti, infatti, l'archivio non è solo custode della memoria, ma anche strumento di progetto civile, di innovazione sociale e di riflessione su un modello d'impresa che ha saputo coniugare produzione, territorio, bellezza e responsabilità. L'esperienza olivettiana rimane, ancora oggi, un riferimento insostituibile nel panorama degli archivi d'impresa europei, non solo per la qualità del patrimonio conservato, ma per l'approccio critico, consapevole e progettuale con cui viene interpretato e reso accessibile.

problematiche e sfide
della conservazione



5.1 ARCHIVI A CONFRONTO

Gli archivi fotografici fisici e digitali, pur appartenendo a due universi differenti, condividono una serie di funzioni e di obiettivi comuni che li rendono complementari all'interno del complesso panorama contemporaneo della conservazione e della valorizzazione del patrimonio visivo.

Tuttavia, nonostante ci siano evidenti punti in comune tra le due tipologie di archivi, emergono anche punti di scontro e divergenze strutturali che si manifestano sia sul piano tecnico che su quello concettuale.

Queste differenze sembrano riflettere la complessità intrinseca della transizione tecnologica e di linguaggio, una trasformazione che non riguarda solo i supporti o gli strumenti, ma che incide sul modo stesso in cui le immagini vengono prodotte, interpretate, conservate e condivise.

5.1.1 Punti di scontro e incontro

PUNTI DI SCONTRO	archivio fisico	archivio digitale
<i>supporto</i>	oggetti tangibili (stampe, pellicole, lastre), che conservano una dimensione sensoriale e testimoniale	file immateriali, visualizzabili esclusivamente tramite interfacce elettroniche
<i>esperienza e interazione</i>	fruizione multisensoriale e consultazione mediata da esperti	interazione mediata da schermi e percorso di ricerca gestito in autonomia, con esperienza visiva spesso decontestualizzata
<i>accessibilità</i>	accesso localizzato, spesso su appuntamento e con vincoli fisici	possibilità di accesso da remoto in qualsiasi luogo e momento con connessione a internet
<i>contesto e relazioni originarie</i>	conserva la disposizione originale, le note manoscritte, le sequenze narrative.	se non progettato con cura, può de-strutturare le collezioni, perdendo relazioni archivistiche implicite
<i>sicurezza e diritti</i>	soggetto a regole di conservazione e manipolazione fisica	vulnerabile a minacce informatiche, perdita di dati, problemi di tracciabilità e gestione dei diritti
<i>consumo energetico</i>	impatto ambientale moderato legato a climatizzazione e spazi di conservazione fisici	impatto elevato dovuto alla presenza di grandi server che richiedono continuo raffreddamento
<i>unicità e autenticità</i>	l'originale è unico, irripetibile e garantisce autenticità.	ogni copia può essere identica e modificabile, mettendo in crisi il concetto stesso di "originale"
<i>conservazione</i>	uso di materiali conservativi e controllo ambientale.	strategie attive di conservazione a lungo termine

PUNTI DI INCONTRO	descrizione
<i>finalità conservativa</i>	L'archivio fotografico fisico nasce per tutelare l'oggetto originale nella sua materialità, salvaguardandolo come testimonianza storica. Allo stesso modo, l'archivio digitale ha come scopo la conservazione del contenuto e dei metadati associati. Pur agendo su piani differenti, entrambi si propongono di preservare e trasmettere la memoria visiva, sebbene con strumenti e supporti diversi.
<i>supporto alla ricerca storica</i>	Entrambi i tipi di archivio, fisico e digitale, sono strumenti cruciali per la ricerca storico-artistica. L'archivio fisico conserva immagini, schede, annotazioni e contesti materiali originali; l'archivio digitale, invece, integra queste informazioni in banche dati consultabili a distanza, offrendo metadati strutturati e collegamenti ipertestuali. In entrambi i casi, la fotografia è veicolo di conoscenza.
<i>struttura archivistica</i>	L'archivio fisico segue un ordinamento logico (tipologico, cronologico, autoriale), spesso espresso in schedari e classificatori. L'archivio digitale replica questa logica strutturando le collezioni in database relazionali o sistemi informativi complessi. La similitudine risiede nella condivisione della metodologia archivistica, anche se applicata a supporti differenti.
<i>catalogazione</i>	Negli archivi fisici, la catalogazione avviene tramite schede descrittive (cartacee o informatizzate) che documentano la fotografia. Nei sistemi digitali, si utilizza la metadaturatura, secondo standard internazionali. In entrambi i casi, la catalogazione ha una funzione centrale: rende l'immagine riconoscibile, rintracciabile e inserita in un contesto di senso.
<i>conservazione</i>	L'archivio fisico richiede interventi conservativi su materiali soggetti a degrado (umidità, luce, agenti chimici); l'archivio digitale richiede strategie attive di preservazione (backup, migrazione, refreshing). Pur con strumenti e tempi diversi, entrambi sono soggetti al rischio di perdita e necessitano di interventi pianificati nel lungo termine.
<i>aggiornamento</i>	La manutenzione dell'archivio fisico comporta il controllo ambientale, la restaurazione e il riordino periodico. L'archivio digitale, invece, necessita di aggiornamenti costanti dei formati, dei software e delle infrastrutture. In entrambi i casi, l'archivio è un organismo vivo, che va curato per restare accessibile e affidabile.
<i>fragilità e obsolescenza</i>	Le fotografie fisiche sono vulnerabili al degrado naturale dei materiali (muffe, ossidazione, sbiadimenti). I file digitali sono soggetti a obsolescenza tecnologica e perdita dei metadati. In entrambi i casi, la memoria archivistica è fragile, anche se le cause della fragilità sono differenti.
<i>valore culturale</i>	Pur attraverso forme diverse, archivio fisico e digitale condividono una funzione essenziale: custodire e trasmettere il valore culturale delle immagini. Entrambi contribuiscono alla costruzione della memoria collettiva, trasformando la fotografia in un veicolo di identità, conoscenza e patrimonio condiviso.

CATEGORIA	archivio personale	archivio collettivo	AREA COMUNE
<i>memoria</i>	ricordo affettivo, identità soggettiva	memoria culturale, identità collettiva	conservano tracce del tempo e rispondono al bisogno umano di ricordare.
<i>accesso</i>	privato, disordinato, mediato da device e cloud	pubblico o istituzionale, regolato da protocolli e strumenti di consultazione	l'accessibilità è cruciale per dare senso all'archivio, in ogni sua forma.
<i>supporto</i>	digitale e fluido, soggetto a oblio o perdita	supporti fisici o digitali normati	la conservazione del supporto è fondamentale in entrambi i casi.
<i>organizzazione</i>	spesso disordinata, automatizzata, frammentaria	Strutturata, con regole archivistiche e catalogazione precisa	l'organizzazione garantisce la fruibilità, anche se con metodi diversi.
<i>funzione</i>	ricostruzione del sé, narrazione intima, ricordo	testimonianza sociale, documento storico, memoria collettiva	la fotografia agisce come testimone del tempo.
<i>rischi</i>	sovraccarico visivo, disattenzione, smarrimento	degrado fisico, obsolescenza tecnologica, scarsità di fondi	richiedono cura costante per la loro vulnerabilità condivisa
<i>gestione</i>	individuale, spesso inconsapevole o delegata ai dispositivi	professionale, istituzionale, affidata ad archivi e fondazioni	in entrambi i casi, gestire un archivio significa operare una selezione sulla memoria

5.1.2 Confronto critico

Il confronto tra archivi fisici e digitali non si esaurisce nella dicotomia tra materiale e immateriale. Le due forme presentano vantaggi e criticità specifiche che coinvolgono aspetti funzionali, ambientali e percettivi. È importante sottolineare che entrambe le tipologie di archivi condividono una base concettuale e funzionale solida. Entrambi nascono da un'esigenza primaria: la conservazione del patrimonio visivo come forma di memoria, identità e conoscenza. Che si tratti di una stampa analogica o di un file digitalizzato, ciò che si intende preservare è la capacità dell'immagine di testimoniare, raccontare, documentare e tramandare. Questa comunanza si manifesta innanzitutto nelle **finalità archivistiche**. In entrambi i casi, l'archivio non è solo un deposito,

ma un sistema di selezione, interpretazione e valorizzazione. La fotografia, sia essa una stampa o un file, non viene conservata per la sua sola esistenza materiale o informatica, ma perché inserita in un processo narrativo che attribuisce senso e valore culturale. Come affrontato nel capitolo precedente, ogni archivio è un atto critico, un dispositivo che costruisce una gerarchia del visibile e agisce sulla memoria collettiva. Un ulteriore punto di incontro risiede nella **struttura e nell'organizzazione archivistica**. I principi della descrizione, dell'identificazione e del riordino — cardini della disciplina archivistica — permangono sia nel mondo fisico che in quello digitale, adattandosi al rispettivo supporto. Se nel fisico si parla di schede descrittive, classificatori, contenitori

e ordinamenti spaziali, nel digitale questi stessi criteri si traducono in database relazionali, metadati normalizzati e sistemi di indicizzazione. La logica di fondo resta invariata: costruire relazioni, restituire accessibilità, mantenere la coerenza delle collezioni. Anche la **necessità di aggiornamento** è un fattore comune. Entrambe le forme archivistiche sono soggette a trasformazioni nel tempo e devono essere mantenute con costanza: l'archivio fisico attraverso pratiche conservative manuali, restauri e controlli dell'ambiente di conservazione; l'archivio digitale invece tramite aggiornamento di formati, migrazione dei dati e adeguamento alle infrastrutture tecnologiche. In entrambi i casi, si tratta di un processo attivo, mai statico, che richiede competenze e attenzione continua. Non meno importante è la **fragilità intrinseca dell'immagine fotografica**, che accomuna le due tipologie di archivio pur in modi diversi. Il fisico è soggetto a degrado materiale nel tempo, il digitale a obsolescenza tecnologica e perdita di metadati. Infine entrambi contribuiscono in modo attivo alla **costruzione dell'identità storica e collettiva**. Conservare fotografie non è mai un gesto neutro: è scegliere cosa ricordare, come raccontarlo, a chi renderlo accessibile. Fisico o digitale, ogni archivio diventa così uno strumento di mediazione tra passato e presente, tra individuale e collettivo, tra dato e significato.

Pur nella condivisione di alcune finalità e logiche strutturali, la natura materiale e tecnologica dei due modelli archivistici genera inevitabilmente differenze profonde e spesso inconciliabili.

Le **finalità** che guidano gli archivi fisici e quelli digitali divergono in modo netto. L'archivio fisico si fonda sulla tutela dell'oggetto originale e del suo valore materiale e testimoniale, mentre l'archivio digitale privilegia la diffusione e l'accessibilità globale del con-

tenuto e dei metadati associati. Uno degli aspetti più evidenti di tale confronto riguarda invece l'**esperienza sensoriale**. Fruire di una fotografia all'interno di un archivio fisico implica un'interazione diretta e multisensoriale dove risulta possibile percepire le dimensioni tattili e le tracce del tempo. Al contrario, l'interazione digitale avviene esclusivamente tramite uno schermo — da cui dipende la visualizzazione — dove l'immagine si presenta smaterializzata e spesso decontestualizzata, appiattita su un'interfaccia che ne omologa l'esperienza visiva e ne limita la profondità storica e materica.

Tuttavia, uno degli ambiti in cui la distanza tra i due sistemi si fa più marcata è proprio l'**accessibilità**. Gli archivi fisici sono legati a vincoli logistici dove la consultazione richiede presenza fisica, prenotazioni, autorizzazioni e avviene sempre in ambienti controllati. L'archivio digitale, invece, garantisce un accesso istantaneo, remoto e simultaneo da qualsiasi luogo e tempo. Se da un lato questo ha rivoluzionato la fruizione del patrimonio visivo, dall'altro ha anche alterato il rapporto con il documento, trasformando l'esperienza dell'utente che ne usufruisce.

Dal punto di vista della struttura archivistica, tuttavia, esistono elementi di continuità. Entrambi i modelli condividono una logica organizzativa basata su serie, unità e ordinamenti sistematici. L'archivio digitale riproduce e rielabora questa struttura all'interno di database relazionali, mentre il fisico mantiene una disposizione spaziale. Anche la catalogazione risponde a questo principio: schede cartacee o informatizzate nel primo caso; metadati digitali e normalizzati nel secondo. In entrambi, la descrizione e l'identificazione dei documenti rimangono elementi essenziali.

Va tuttavia evidenziato che nel digitale, le relazioni tra documenti possono essere destrutturate se non adeguatamente progettate, causando la perdita di informazio-

ni implicite conservate invece nel contesto fisico.

Anche in tema di **conservazione** le strategie risultano naturalmente divergere. Il fisico richiede da una parte alcuni specifici materiali conservativi e dall'altra anche un controllo costante dell'ambiente; il digitale necessita invece di strategie attive e preventive, come la migrazione periodica dei dati, il backup e la verifica dell'integrità dei file.

Inoltre, in questo contesto, entrambi sono soggetti a **fragilità e obsolescenza** anche se di natura diversa: degrado fisico e invecchiamento da un lato; rischio tecnologico, perdita di metadati e incompatibilità dall'altro. Il documento digitale, pur essendo facilmente duplicabile e trasferibile presenta vulnerabilità proprie. La sua leggibilità dipende interamente dalla compatibilità dei dispositivi e dei software utilizzati. Inoltre, può essere soggetto a cancellazioni accidentali, alterazioni magnetiche e manipolazioni non tracciabili.

Per quanto riguarda invece l'**aggiornamento**, entrambi i sistemi richiedono interventi continui: il fisico necessita di manutenzione e controllo ambientale, il digitale deve seguire l'evoluzione rapida dei formati e delle tecnologie. In questo, entrambi esprimono una forma di vulnerabilità che rende evidente come la conservazione sia un processo attivo e mai definitivo.

Un'altra differenza sostanziale riguarda la **nozione di originalità**: nel fisico l'oggetto fotografico è unico, porta i segni del tempo e delle manipolazioni; nel dominio digitale invece non esiste una differenza sostanziale tra originale e copia, poiché ogni file replicato conserva la medesima struttura binaria. Questo scardina la concezione tradizionale di unicità documentaria, rendendo più difficile stabilire criteri certi di autenticità e integrità.

Un ulteriore elemento di scontro è l'**impatto ambientale**. Gli archivi fisici richiedono spazi, climatizzazione e risorse logistiche,

ma con un consumo energetico circoscritto all'ambiente di conservazione. Al contrario, gli archivi digitali — seppur privi di ingombro fisico — si basano su infrastrutture informatiche ad altissimo consumo energetico. Questo consumo invisibile, se non alimentato da fonti rinnovabili, rappresenta una delle principali criticità del digitale, sollevando interrogativi urgenti in termini di sostenibilità.

Infine, il **tema della sicurezza e dei diritti** mette in evidenza un'ulteriore divergenza: mentre l'archivio fisico è soggetto a limitazioni di manipolazione e riproduzione, il digitale richiede una gestione accurata delle licenze, dell'accesso e della tracciabilità dei contenuti. La protezione dei dati e la regolamentazione dei diritti diventano così aspetti centrali e complessi, che impongono una governance solida e consapevole.

In caso di fallimenti infrastrutturali o perdita di server, l'archivio digitale può essere irrimediabilmente compromesso; mentre l'archivio fisico, pur vulnerabile, conserva una persistenza tangibile.

Questo confronto ha messo in evidenza sia le differenze operative e strutturali tra le due tipologie di archivi, che la *complessità intrinseca nel concetto di conservazione della memoria visiva*. Entrambe le modalità di archiviazione sono risposte parziali a una stessa esigenza: preservare e rendere accessibile il patrimonio fotografico, ma ognuna con le proprie sfide e risorse. Mentre l'archivio fisico si concentra sulla protezione dell'originale e sulla sua integrità materiale e culturale, l'archivio digitale spinge verso la democratizzazione dell'accesso e la flessibilità d'uso del patrimonio, talvolta a discapito di una connessione tangibile con l'oggetto fotografico. Nonostante queste divergenze, l'archivio digitale offre vantaggi in termini di accessibilità immediata e globale, ma proprio per questo presenta criticità riguardanti la gestione dei dati, la protezione dei diritti

e la sostenibilità a lungo termine.

Questi punti di incontro e scontro sembrerebbero suggerire una visione integrata, in cui le due modalità si rafforzino reciprocamente. L'approccio di archiviazione ibrida si avvicina ad una soluzione efficiente, poiché consente di sfruttare al meglio le rispettive potenzialità: da un lato il valore testimoniale, materiale e storico dell'originale fisico; dall'altro la flessibilità, l'accessibilità e l'interoperabilità offerte dal digitale. Tuttavia, adottare un modello ibrido non significa semplicemente duplicare i contenuti da un supporto all'altro, ma preservare le specificità di ciascuna forma — materiale e immateriale — garantendo al tempo stesso una gestione coerente, tracciabile e duratura. Infatti, è proprio per questa sua doppia natura che l'archivio ibrido richiede investimenti significativi in termini di tempo, risorse economiche e competenze multidisciplinari. Mantenere attivi entrambi i sistemi comporta la necessità di aggiornare sia le strutture fisiche che le piattaforme digitali, predisporre sistemi paralleli di conservazione e formare figure professionali capaci di operare su entrambi i fronti. Inoltre, la duplicazione delle pratiche gestionali — catalogazione, conservazione, accesso, sicurezza — comporta un'organizzazione complessa. In questo senso, l'archivio ibrido, pur rappresentando un orizzonte di equilibrio tra tradizione e innovazione, non sembra essere una soluzione definitiva, bensì un potenziale modello di ispirazione per progettazioni future più sostenibili e pratiche.

Complessivamente, la conservazione digitale non può sostituire la conservazione fisica, e viceversa, ma entrambe le modalità devono coesistere in un modello più flessibile ed evoluto, che sappia integrare le potenzialità tecnologiche del digitale con i valori storici, culturali e sensoriali del fisico. Questo richiede una strategia archivistica che promuova la convergenza dei modelli,

con un occhio di riguardo per la sostenibilità, l'accessibilità universale e la preservazione dell'autenticità storica. La sfida futura consiste quindi nell'individuare soluzioni tecnologiche avanzate che possano rafforzare le pratiche archivistiche tradizionali, garantendo al contempo una gestione più consapevole, sicura e sostenibile del patrimonio visivo globale. La sua efficacia dipenderà dalla capacità delle istituzioni e dei progettisti di integrare consapevolmente strumenti tecnologici e metodologie archivistiche, evitando semplificazioni o automatismi che rischiano di svuotare la complessità del patrimonio visivo.

La sfida non consiste più soltanto nel proteggere le immagini, ma nel renderle fruibili nel tempo, conservandone la struttura relazionale, la qualità informativa e la dimensione esperienziale. In questa prospettiva, l'archivio fotografico del futuro non sarà più solo un contenitore di immagini, ma un dispositivo culturale dinamico, capace di raccontare, connettere e rigenerare la memoria visiva collettiva in modo critico e consapevole.

5.2 STRATEGIE ARCHIVISTICHE DI DOMANI

Alla luce delle analisi condotte sul confronto tra archivi fisici e digitali, emerge con chiarezza l'**esigenza di adottare nuove strategie archivistiche** che non si limitino a gestire i supporti, ma che sappiano rispondere in modo consapevole alla complessità culturale, tecnologica e ambientale della conservazione fotografica contemporanea. Oggi viviamo in un'epoca in cui la materialità dell'immagine coesiste con la sua smaterializzazione, in quanto esiste allo stesso tempo come oggetto materiale e come dato digitale. Questa doppia natura richiede di conseguenza una cura e un'attenzione che prima d'ora non si era mai manifestata.

Partendo dalla considerazione che un archivio non può più essere concepito come un'entità statica, né tantomeno come un semplice contenitore, ma è piuttosto da considerare come un sistema relazionale complesso — in cui supporti, strumenti, pratiche e utenti interagiscono in modo dinamico — una delle principali aree da rivedere nell'organizzazione archivistica dovrebbe essere la **coerenza tra le diverse componenti dell'archivio**. Per esempio, le logiche di ordinamento e catalogazione dovrebbero sempre essere compatibili tra la dimensione fisica e quella digitale; le informazioni relative all'opera invece dovrebbero essere accessibili senza perdere il contesto di origine; o ancora le operazioni di digitalizzazione dovrebbero essere accompagnate da criteri critici, non solo ed esclusivamente automatizzati, capace di valorizzare la specificità delle immagini e la loro storia.

All'interno di questo quadro, il **riconoscimento e la cura della doppia natura dell'archivio fotografico**, materiale e immateriale, dovrebbe essere un principio operativo e anche un orientamento culturale e normativo, in grado di tenere insieme le esigenze di conservazione e tutela del patrimonio. Il riconoscimento dell'autenticità dell'im-

agine, la gestione del diritto d'autore e delle licenze, l'adozione di norme chiare che regolano la visibilità e la circolazione dei contenuti digitali, risultano essere questioni cruciali nella gestione di un archivio oggi. Ogni immagine custodita non è mai solo un file o una stampa, ma è un nodo di significati, un oggetto che ha viaggiato nel tempo e nello spazio, portando con sé segni, contesti, relazioni. Alcune informazioni che accompagnano i supporti materiali — come le annotazioni manoscritte, la natura della stampa, la sequenza con cui le immagini erano archiviate originariamente, o persino la presenza di dati sensibili o identificativi — non sempre possono essere replicate con un clic o in modo automatizzato. Queste necessitano di essere descritte, narrate, contestualizzate e valutate attentamente in base a criteri di responsabilità e di rispetto dei diritti. Per questo motivo, si dovrebbe evitare che la digitalizzazione venga intesa come un'operazione di semplice sostituzione del supporto. Il trasferimento di contenuti in formato digitale dovrebbe sempre essere accompagnato dai dati che descrivono il supporto, includendo il suo contesto d'origine, le connessioni archivistiche, la sua titolarità legale, i diritti d'autore associati e i limiti di utilizzo imposti dalle normative sull'utilizzo di materiali digitali, con l'obiettivo di assicurare che ogni immagine digitalizzata mantenga intatto sia il suo significato informativo che il suo legame con l'originale, la sua leggibilità storica e la sua integrità giuridica ed etica.

Per quanto riguarda invece la **sostenibilità**, intesa come riduzione dell'impatto ambientale, ma anche come capacità dell'archivio di durare nel tempo — senza gravare in modo eccessivo su risorse umane, economiche ed energetiche — questa risulta essere un altro nodo cruciale nella gestione degli archivi. Quelli di natura fisica, per esempio, potrebbero essere progettati

o riprogettati per ridurre al minimo l'uso di climatizzazione attiva, favorendo soluzioni passive e materiali a basso impatto ambientale. Gli archivi digitali invece, che sono spesso invisibili ma al contempo molto più energivori, richiedono molta attenzione nella scelta delle infrastrutture. In quest'epoca, non dovremmo essere chiamati ad inseguire la tecnologia più all'avanguardia, piuttosto a trovare un equilibrio tra innovazione, accessibilità e responsabilità ambientale. La sostenibilità, infatti, non può essere relegata a una questione tecnica o secondaria, ma deve diventare parte integrante della visione archivistica complessiva, influenzando le scelte quotidiane tanto quanto le progettazioni a lungo termine.

Per rendere davvero sostenibile un archivio occorrerebbe dunque riprogettare i modelli organizzativi e gestionali, semplificando i processi quando e dove possibile, evitando ridondanze operative e ottimizzando le risorse esistenti. Ad esempio, la programmazione delle attività di conservazione negli archivi fisici dovrebbe essere proporzionata alle reali esigenze del patrimonio custodito, evitando interventi standardizzati o eccessivamente costosi in termini energetici e professionali. Allo stesso modo, anche sul piano digitale si dovrebbero fare i conti con il peso e il consumo di ogni azione, perché ogni migrazione, ogni duplicazione, ogni nuova infrastruttura tecnologica ha un grande costo economico e ambientale.

La durabilità dell'archivio non dipende solo dalla robustezza dei supporti o dall'affidabilità dei sistemi, ma dalla capacità di costruire un assetto operativo che possa reggere nel tempo senza esaurire le risorse, senza diventare obsoleto e senza sottrarre valore al contenuto per eccesso di complessità. Solo in questo modo, un archivio potrà continuare a vivere come spazio attivo di memoria, nonostante il cambiamento dei mezzi, delle tecnologie e delle priorità culturali.

Un'ulteriore questione che andrebbe rivista e valorizzata è quella dell'**accessibilità**. Un archivio che non viene consultato, condiviso o compreso è un archivio destinato a invecchiare rapidamente, anche se perfettamente conservato. Un archivio accessibile è invece un archivio che parla con più voci a più pubblici. Studenti, ricercatori, insegnanti, operatori culturali, cittadini curiosi: ciascuno di questi utenti ha esigenze, linguaggi e percorsi differenti. Offrire loro strumenti di accesso personalizzati potrebbe davvero fare la differenza tra un archivio consultabile e un archivio realmente fruito.

Nel caso degli archivi fisici, la questione dell'accesso si articola innanzitutto su elementi logistici e strutturali legati alle strutture — come l'orario di apertura, la localizzazione geografica, le condizioni per la consultazione (prenotazioni, autorizzazioni, vincoli fisici o normativi). Spesso l'accesso agli archivi fisici è riservato a utenti specializzati con competenze archivistiche o storiche, e questo limita fortemente la possibilità di partecipazione da parte di un pubblico più ampio. Per rendere questi archivi realmente accessibili, sarebbe necessario ripensarne gli spazi e le pratiche, rendendoli più accoglienti, comprensibili e aperti anche a chi non possiede strumenti specialistici. Ciò potrebbe significare, ad esempio, affiancare alla consultazione diretta materiali introduttivi, guide alla lettura, percorsi tematici o attività educative mirate. Sul fronte degli archivi digitali, invece, l'accessibilità assume altre forme ma comporta sfide altrettanto rilevanti. La disponibilità dei contenuti online non garantisce di per sé un accesso effettivo: la qualità dell'interfaccia, la struttura del sito, la chiarezza delle informazioni, la presenza di strumenti di ricerca e la disponibilità di metadati ben costruiti sono tutti elementi che incidono profondamente sulla fruibilità dell'archivio. In molti casi, il rischio è quello di una consultazione frammentata, disorientata, che non riesce a re-

stituire il senso complessivo delle collezioni né a valorizzarne le connessioni interne. Per questo motivo, è di fondamentale importanza attuare una progettazione dell'accessibilità sia dal punto di vista tecnico, che da quello culturale, educativo e narrativo.

Infine, nessuna delle pratiche finora descritte non sarebbe completa se non accompagnata da una **governance trasparente e condivisa**. La gestione degli archivi deve basarsi su regole chiare, pensate sia per tutelare i diritti degli autori e garantire l'accesso agli utenti, che per riflettere sulle responsabilità etiche che ogni archivio porta con sé. Conservare fotografie significa operare delle scelte: decidere cosa rendere visibile, cosa proteggere, cosa raccontare e a chi raccontarlo. Questa responsabilità non può essere delegata a un algoritmo né lasciata all'improvvisazione. Deve essere condivisa, discussa, aggiornata, nella consapevolezza che la memoria viva non è solo un patrimonio da custodire, ma uno spazio culturale in continua evoluzione.

5.2.1 Linee guida per la progettazione degli archivi del futuro

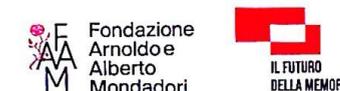
Riflettendo su tutte queste dinamiche — dalla necessità di strategie sostenibili alla responsabilità culturale che ogni archivio porta con sé — diventa chiaro quanto oggi serva un cambiamento di prospettiva. Non bastano più le soluzioni tecniche: serve una cultura dell'archivio che sappia pensarsi nel tempo, con uno sguardo rivolto al futuro e una profonda consapevolezza del presente. È proprio questo tipo di urgenza — etica, culturale, politica — ad aver animato il convegno internazionale *"Il futuro della memoria. Dove, come, cosa salvare"*, tenutosi il 5 novembre 2024⁷⁵. Lì, in un dialogo aperto tra archivisti, studiosi, editori e cittadini, sono emersi alcuni dei nodi più attuali

della conservazione contemporanea, dove si è cercato di dare loro forma attraverso un insieme di principi condivisi. Solo riconoscendo la complessità del nostro tempo e accettando che ogni traccia lasciata possa diventare memoria, possiamo iniziare a chiederci non solo cosa salvare, ma come e per chi farlo.

Durante il convegno si è discusso delle pratiche contemporanee di archiviazione e trasmissione della memoria — in particolare quella letteraria — alla luce dello sviluppo sempre più pervasivo del digitale. Tale scenario impone una ridefinizione delle modalità di conservazione, gestione e accesso ai materiali culturali, con l'obiettivo di conciliare tre esigenze fondamentali: **conservare**, **proteggere** e **rendere consultabile** il patrimonio nel prossimo futuro.

Il convegno ha inoltre posto l'accento su due dinamiche centrali nel panorama odierno: la digitalizzazione e l'automazione. Queste non costituiscono soltanto una sfida per la tutela del passato, ma rappresentano soprattutto una questione urgente per il futuro della memoria collettiva. Non si tratta, infatti, di tematiche riservate esclusivamente a professionisti del settore archivistico: in un'epoca in cui chiunque può pubblicare testi, immagini o diari personali, ogni contenuto potenzialmente assume una forma editoriale. Da ciò deriva la necessità che competenze, una volta considerate specialistiche — come la cura redazionale, la cultura dell'immagine e il sapere archivistico — vengano sempre più integrate nel bagaglio culturale condiviso.

L'incontro si è concluso con l'elaborazione di un **manifesto** intitolato *"Dove, come, cosa salvare"*, presentato all'incontro di Archivissima 2025 *"La casa senza tempo. Il futuro della memoria. Scrittori, editori e lettori a confronto"* (07.06.2025), che sintetizza gli esiti del dibattito [44].



Il manifesto IL FUTURO DELLA MEMORIA DOVE COME COSA SALVARE

LA STORIA SIAMO NOI

La storia siamo noi, siamo noi che scrivevamo le lettere e oggi scriviamo e-mail, post, chat. Gran parte della nostra vita si svolge ormai in una dimensione digitale, che lascia tracce ovunque. Per questo, la nostra vita digitale riguarda la storia, l'archivistica, la filologia: perché riguarda la memoria.

Ecco perché dobbiamo capire dove, come, cosa salvare.

DOVE

La memoria è ibrida.

Fino a poco tempo fa la memoria individuale e collettiva era legata alla concretezza di una dimensione materiale e non arrivava a concepire la dimensione dei terabyte.

Oggi, alla memoria fatta di cose si è aggiunta, e va sostituendosi, una memoria immateriale, che è comunque conservata in archivi e biblioteche.

Tutte queste istituzioni dovranno dotarsi di mezzi, sistemi, apparecchiature in grado di custodire la memoria immateriale e di preservarla dall'obsolescenza tecnologica.

COME

La memoria è labile.

A maggior ragione lo è la memoria digitale: la sterminata produzione e registrazione di testi, suoni, immagini ha finito con l'aumentare esponenzialmente il rischio della loro dispersione sotto l'incalzare di un presente onnipresente.

Per conservare e tramandare questa memoria, è necessaria una collaborazione tra vecchie e nuove competenze che consenta di elaborare e automatizzare protocolli adeguati, comuni, sostenibili e interoperabili.

COSA

La memoria è multiforme.

Ormai non è fatta solo di testi o documenti scritti, ma anche di fotografie, di video, di messaggi vocali. Il testo si frantuma, ma è integrato da immagini e suoni.

Nella nebulosa di oggetti digitali che produciamo ogni giorno dovremo imparare a riconoscere tracce, a individuare percorsi, per far sì che in futuro — attraverso queste testimonianze — si possa scrivere, leggere, ascoltare e vedere la nostra storia.

RICORDIAMOCI DI RICORDARE

Nessuna epoca sa quello che merita di essere salvato.

La nostra, è la prima che ha il potere di salvare tutto, ma — se non sappiamo come farlo — questo equivale a non salvare niente.

Per salvare la memoria dobbiamo imparare a organizzarla: a selezionare, gerarchizzare, suddividere, classificare in vista del dopo, dei posteri, del futuro. Dobbiamo cominciare subito, perché in realtà è già tardi.

La rete, distratta, dimentica: noi ricordiamoci di ricordare.

Fig. [44]. Manifesto scansionato "Il futuro della memoria. Dove come cosa salvare". Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori

Questo documento si apre con un'affermazione tanto semplice quanto radicale: **“la storia siamo noi”**. Non solo perché la produciamo quotidianamente attraverso parole, immagini, gesti, ma perché oggi, più che mai, ogni nostra azione — digitale o analogica — lascia tracce che possono diventare memoria.

Il primo nodo che viene affrontato è il **“dove”** conservare. Il manifesto riconosce la natura ibrida della memoria contemporanea, che combina il supporto materiale con quello immateriale, digitale. Questa doppia natura richiede nuove strategie e infrastrutture che siano in grado non solo di contenere i dati, ma anche di proteggerli dall'obsolescenza tecnologica. Il digitale è fragile, volatile, esposto alla cancellazione silenziosa. È quindi urgente sviluppare sistemi interoperabili, condivisi e sostenibili per garantirne la sopravvivenza.

Il secondo aspetto riguarda il **“cosa”** salvare. In un'epoca di produzione incessante di contenuti, la memoria si presenta in forme sempre più multiformi e complesse: testi, ma anche immagini, video, vocali. L'archiviazione non può più limitarsi a ciò che è scritto; deve saper leggere, ascoltare e visualizzare. Ciò implica anche una nuova capacità critica: riconoscere il valore delle tracce, saperle selezionare e organizzare per renderle leggibili nel tempo.

Infine, il manifesto si chiude con un monito che è anche una chiamata alla responsabilità collettiva: **“Ricordiamoci di ricordare”**. Viviamo in un'epoca in cui teoricamente tutto può essere salvato, ma senza una cultura della selezione e della cura — come ha affermato Giacomo Papi durante l'incontro di Archivissima 2025 —, questa potenzialità si trasforma in un vuoto. Il rischio è che l'iperproduzione digitale diventi l'equivalente dell'oblio. Da qui l'urgenza di sviluppare pratiche di selezione, classificazione e tra-

smessione, orientate non solo al presente ma soprattutto al futuro.

A partire dalle riflessioni espresse nel manifesto, i promotori e i partecipanti al convegno hanno ritenuto necessario definire un insieme di priorità operative, volte a tradurre le istanze teoriche in azioni concrete. Sono così emerse tre linee guida fondamentali, pensate per affrontare in modo consapevole e strutturato le sfide che la conservazione archivistica deve oggi fronteggiare, in particolare nel contesto della transizione digitale [45].

“1. Avviare un censimento: *In Italia, la sensibilità verso gli archivi digitali sta crescendo. È auspicabile avviare un censimento di materiali digitali presenti in archivi, biblioteche e altri soggetti conservatori, per avere un'idea di quanto è stato salvato e potrà essere ricordato e studiato in futuro.*

2. Istituire un registro: *Oggi le decisioni sulla memoria digitale sono lasciate all'iniziativa dei singoli, e spesso regalate alle piattaforme social o dimenticate. Diventa sempre più urgente l'istituzione di un registro nazionale che dia conto di tutti gli archivi di persona nativi digitali.*

3. Definire un protocollo: *I documenti digitali richiedono conservazione e manutenzione. Sulla base delle esperienze internazionali esistenti è necessario definire anche in Italia delle linee guida e un Protocollo condiviso.”*

Dunque, in un'epoca in cui tutto può essere registrato, copiato, condiviso, archiviare non significa più soltanto “conservare qualcosa”. Significa scegliere cosa merita di essere tramandato. Fermarsi a riflettere sul valore delle immagini, dei documenti, delle tracce che lasciamo — materiali o digitali che siano — è oggi un atto essenziale. In fondo, un archivio non è solo un deposito di memoria,

ma anche uno strumento di potere: ciò che viene descritto, catalogato, reso accessibile è anche ciò che potrà essere ricordato e riconosciuto.

Questa consapevolezza è, oggi, più urgente che mai. Il rischio non riguarda solo la perdita tecnica dei dati, ma una perdita culturale più sottile: quella che nasce dalla saturazione. Se tutto è potenzialmente archiviabile, allora niente sembra davvero degno di esserlo. Per questo la progettazione degli archivi non può più essere guidata solo da logiche funzionali o tecniche, ma richiede una visione più ampia, etica e culturale. Serve riconoscere l'ibridazione dei supporti, promuovere la sostenibilità e garantire un accesso autenticamente inclusivo, pensato per comunità plurali e non specialistiche. Scrivendo, mi sono chiesta spesso cosa significhi, oggi, costruire un archivio. Non solo per le istituzioni, ma anche per noi, nella vita quotidiana.

È un gesto di cura verso il futuro, un modo

per dare forma a una memoria viva, fatta di materiali eterogenei e di legami affettivi, politici, culturali. È un gesto di responsabilità: quella di decidere cosa trasmettere, e con quale narrazione.

Credo che progettare archivi oggi significhi aprire uno spazio comune: tra chi conserva e chi consulta, tra il passato e il presente, tra ciò che è stato e ciò che sarà. Serve ascolto, selezione, mediazione. Ma anche immaginazione. Perché un archivio, in fondo, è una scommessa sul futuro: il desiderio che qualcuno, un giorno, trovi ancora significato in ciò che abbiamo deciso di conservare.

E allora, più che chiederci cosa salvare, forse dovremmo imparare a domandarci perché farlo. E per chi. Perché è solo partendo da qui che potremo costruire archivi vivi — non luoghi di immobilità, ma spazi dinamici, capaci di accogliere il tempo che cambia e le storie che ancora cercano ascolto. In questo senso, ogni archivio è una promessa che facciamo al futuro.



1. Avviare un Censimento

In Italia, la sensibilità verso gli archivi digitali sta crescendo. È auspicabile avviare un censimento di materiali digitali presenti in archivi, biblioteche e altri soggetti conservatori, per avere un'idea di quanto è stato salvato e potrà essere ricordato e studiato in futuro.

2. Istituire un Registro

Oggi le decisioni sulla memoria digitale sono lasciate all'iniziativa dei singoli, e spesso regalate alle piattaforme social o dimenticate. Diventa sempre più urgente l'istituzione di un registro nazionale che dia conto di tutti gli archivi di persona nativi digitali.

3. Definire un Protocollo

I documenti digitali richiedono conservazione e manutenzione. Sulla base delle esperienze internazionali esistenti è necessario definire anche in Italia delle linee guida e un Protocollo condiviso.

Fig. [45] Tre proposte per salvare il futuro della memoria. Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori

conclusioni



Questo lavoro di ricerca prende forma dalla necessità urgente di interrogarsi su una questione quanto mai attuale, che tocca in profondità tanto la *sfera collettiva* quanto quella *individuale*: la **conservazione fotografica come dispositivo attivo di costruzione e trasmissione della memoria**. In un'epoca segnata da una trasformazione inarrestabile dei linguaggi visivi e dalla smaterializzazione crescente dei contenuti, parlare oggi di archivi fotografici significa affrontare una delle sfide più rilevanti e trasversali del nostro tempo. Non si tratta di un tema marginale o specialistico, ma di una condizione che riguarda tutti. La velocità del progresso tecnologico, con la sua capacità di ristrutturare continuamente le modalità di accesso, condivisione e conservazione dei dati, impone un ripensamento radicale del rapporto tra fotografia e memoria e sollecita una presa di posizione consapevole su ciò che scegliamo di tramandare e sul modo in cui intendiamo farlo.

In quanto appartenente a una generazione sviluppatasi all'interno di un ecosistema digitale in continua evoluzione, ho ritenuto necessario interrogarmi – e sollecitare una riflessione collettiva – su quali forme di archiviazione possano ancora garantire continuità e accessibilità nel prossimo futuro. Agire oggi su questi temi significa assumersi una responsabilità concreta nei confronti del futuro per conservare ciò che è stato e per contribuire a definire cosa meriti realmente di essere ricordato e come questo debba essere trasmesso. La memoria, affinché possa continuare a svolgere una funzione culturale e sociale, richiede pratiche consapevoli, strumenti adeguati e un impegno progettuale orientato alla lunga durata. In questa prospettiva si colloca il principio cardine che ha guidato l'intero percorso di ricerca: **conservare per ricordare**. Un gesto che richiede attenzione, scelta, responsabilità. Un'azione che consente di custodire ciò

che siamo stati e, al tempo stesso, orientare con lucidità e consapevolezza le forme che potremmo assumere in futuro.

Riflettere sul rapporto tra fotografia e memoria attraverso il prisma degli archivi ha significato addentrarsi in un territorio denso e articolato in cui si intrecciano componenti tecniche, culturali, storiche, ma anche politiche e tecnologiche. La fotografia, infatti, non è mai stata un semplice strumento di registrazione del reale: fin dalla sua nascita è apparsa come un mezzo carico di implicazioni in grado di costruire narrazioni e modellare identità. Affrontare il tema della conservazione fotografica ha dunque richiesto una ricostruzione metodica, a partire dalle origini del medium fino alle sue forme più recenti e smaterializzate, per comprendere come le pratiche archivistiche si siano trasformate, adeguate e messe in discussione lungo il corso del tempo.

Il percorso della presente ricerca si è articolato in diverse tappe a partire dall'analisi delle prime tecniche fotografiche, non tanto per ricostruirne una cronologia lineare, quanto per indagare i presupposti culturali, materiali e simbolici che hanno reso necessaria la conservazione dell'immagine sin dalle sue origini. Le tecniche ottocentesche, dal dagherrotipo alla lastra secca, richiedevano una cura meticolosa per la loro fragilità, ma al tempo stesso evocavano un'aura di irripetibilità e autenticità che sollecitava fin da subito pratiche di protezione e di conservazione. Le procedure ottocentesche – dal dagherrotipo alla lastra secca – imponevano, per la loro stessa delicatezza, una cura attenta e metodica. In questo senso, la fotografia si è rivelata portatrice di una precoce vocazione archivistica: l'immagine era oggetto carico di senso, investito del compito di testimoniare, di lasciare memoria, di cogliere un istante che altrimenti sarebbe svanito.

Questa ricognizione storica ha offerto l'occasione per individuare il momento in cui l'esigenza di conservare le fotografie ha iniziato a strutturarsi in modo sistematico, trasformandosi progressivamente in un ambito riconosciuto e istituzionalizzato. L'analisi si è quindi concentrata sull'evoluzione dei primi luoghi deputati alla conservazione delle immagini fotografiche — gli **archivi fotografici** — e sulle pratiche archivistiche sviluppatesi nel corso del tempo. In questo processo, è emerso con chiarezza come, a partire dalla fine del secolo scorso, diverse realtà — dagli enti pubblici ai collezionisti privati, dagli archivi di Stato ai musei — abbiano iniziato a elaborare strategie non più orientate esclusivamente alla tutela fisica dei materiali, ma anche alla loro organizzazione, descrizione e, soprattutto, accessibilità. L'introduzione di standard internazionali ha contribuito a costruire un quadro normativo e metodologico condiviso, capace di fornire strumenti concreti per affrontare le sfide della conservazione. Tali direttive non rappresentano soltanto un insieme di regole tecniche, ma delineano una vera e propria cultura dell'archivio, fondata su criteri di responsabilità, durabilità e accessibilità che ancora oggi orientano le principali strategie archivistiche a livello globale.

La ricerca si è successivamente concentrata sulla diffusione della fotografia di massa, osservando come l'affermazione di dispositivi come Kodak e Polaroid abbia innescato una trasformazione radicale nella percezione e nell'uso dell'immagine fotografica. L'introduzione di strumenti sempre più accessibili e automatici ha reso il gesto fotografico parte integrante della quotidianità, svincolandolo da competenze tecniche e da rituali elaborati. La fotografia è diventata così un'esperienza condivisa, istintiva, familiare. La Polaroid, in particolare, ha rappresentato un vero e proprio cambio di paradigma culturale. L'istantaneità dello

sviluppo ha trasformato la fotografia in un evento performativo per creare memoria e condividerla in tempo reale.

Questa democratizzazione dell'immagine ha portato inevitabilmente ad una diffusione e produzione esponenziale di fotografie, inaugurando quella che oggi potremmo definire una "sovrapproduzione iconica". Tale fenomeno, se da un lato ha aperto la strada a nuovi linguaggi visivi e a una più ampia partecipazione al racconto della realtà, dall'altro ha generato un senso di saturazione visiva, in cui le immagini perdono unicità e capacità evocativa, dissolvendosi in un flusso continuo e indistinto.

Parallelamente, lo studio del fotogiornalismo e della fotografia documentaria ha messo in luce il ruolo centrale che la fotografia ha assunto, soprattutto nel corso del Novecento, nella costruzione dell'immaginario collettivo. In questo periodo, l'immagine fotografica ha progressivamente acquisito una funzione testimoniale, politica e narrativa, diventando veicolo di interpretazione del reale e strumento di memoria pubblica. Il fotogiornalismo, in particolare, ha contribuito a consolidare l'idea della fotografia come mezzo oggettivo di documentazione, capace di raccontare i fatti con immediatezza e autorevolezza. Dalle campagne della Farm Security Administration negli Stati Uniti alla fondazione dell'agenzia Magnum nel secondo dopoguerra, la fotografia si è fatta carico di raccontare eventi, luoghi e persone, contribuendo a definire visivamente la memoria di intere epoche. Un'idea di veridicità che, tuttavia, sarà progressivamente messa in discussione con l'aumento della consapevolezza rispetto al potere selettivo e interpretativo dell'immagine.

Con l'avvento del digitale, la fotografia ha attraversato una trasformazione profonda e irreversibile. Dalla materialità dell'oggetto alla smaterializzazione del file, dalla pratica

selettiva della raccolta alla sovrapproduzione quotidiana di immagini. In questo nuovo scenario, il concetto stesso di archivio viene radicalmente messo in discussione. Non può più essere inteso come un contenitore rigido e passivo, destinato unicamente alla conservazione e alla trasmissione della storia. Al contrario, deve evolversi in un sistema relazionale, dinamico, in grado di mediare tra supporti diversi, formati instabili, contenuti mutevoli. La fragilità intrinseca del dato digitale — costantemente esposto a rischi come l'obsolescenza dei formati, la corruzione dei file, la perdita di metadati e la dipendenza da piattaforme e tecnologie transitorie — rende necessaria una riflessione strutturata su come progettare la conservazione in ambiente digitale. Conservare un file non equivale a garantirne la permanenza, né tantomeno il suo significato nel tempo: senza un contesto, senza una struttura che ne permetta l'accessibilità futura, ogni immagine rischia di diventare opaca, invisibile, dimenticata.

La progressiva consapevolezza della manipolabilità fotografica ha segnato una cesura fondamentale nella storia del medium fotografico. La fotografia ha, infatti, smesso di essere percepita come semplice riflesso del reale, rivelandosi sempre più come costruzione culturale, modellata da intenzioni autoriali e logiche mediatiche. Questa disillusione ha inciso profondamente anche sulle pratiche archivistiche, che oggi non possono più limitarsi alla salvaguardia tecnica del supporto, ma devono configurarsi come atti critici, capaci di interpretare il valore simbolico e narrativo delle immagini.

L'analisi dei meccanismi propri degli archivi istituzionali e aziendali ha progressivamente orientato il percorso di ricerca verso una dimensione ulteriore e complementare — quella dell'archiviazione personale. Comprendere le logiche operative di questi archivi ha reso necessario interrogarsi su

come, nella quotidianità, ciascun individuo gestisca, perda o talvolta riscopra le proprie immagini. Ne è emersa una consapevolezza centrale dove l'archivio personale contemporaneo si configura come uno spazio fluido, frammentato, disperso tra supporti eterogenei e sistemi di conservazione automatizzata. Nel corso dell'indagine, è divenuto evidente come il rischio più insidioso non risieda più nella perdita dovuta alla scarsità di documentazione, quanto piuttosto in una perdita per eccesso. L'accumulo indiscriminato di fotografie digitali, favorito da dispositivi e applicazioni che automatizzano il gesto del salvataggio, ha prodotto una condizione di saturazione nella quale la memoria visiva si disperde in una massa indifferenziata di contenuti. A partire da tali constatazioni, l'analisi proposta presenta una questione cruciale: chi detiene oggi la responsabilità e il controllo effettivo della memoria personale? È lecito considerare le piattaforme private, mosse da logiche commerciali e algoritmiche, come custodi affidabili del nostro patrimonio iconografico individuale? Interrogativi che, seppur aperti, hanno orientato la riflessione verso l'urgenza di una progettualità nuova, capace di connettere la dimensione intima della memoria visiva alla necessità di strutture di conservazione consapevoli e accessibili.

Parallelamente all'indagine sulla memoria individuale, si è delineata una questione altrettanto rilevante sul piano della memoria collettiva, concernente il sistema dei diritti che regolano la circolazione e la conservazione delle immagini — diritti d'autore, diritti di immagine, diritti di accesso. Questi aspetti, emersi progressivamente nel corso dell'analisi, hanno assunto un ruolo centrale all'interno del presente lavoro, soprattutto in relazione al contesto archivistico aziendale e collettivo. La riflessione si è concentrata in particolare sulle tensioni che si generano tra esigenze conservative, volontà autoriali e

dispositivi giuridici.

Il caso studio dedicato all'archivio fotografico Olivetti si è rivelato particolarmente significativo per comprendere la complessità di queste dinamiche. L'interazione tra committenti, fotografi e istituzioni culturali, ha reso visibile una rete articolata di responsabilità, negoziazioni e vincoli. La mostra che ha coronato la collaborazione tra l'azienda Olivetti e Magnum Photos ha offerto una testimonianza concreta di tali processi, restituendo al pubblico un patrimonio visivo significativo ma al tempo stesso parziale, costruito attraverso una selezione necessariamente mediata da queste complesse dinamiche.

La parte finale della ricerca ha voluto prendere in considerazione le prospettive future nella progettazione degli archivi fotografici tramite un confronto critico delle diverse modalità di archiviazione. Le strategie archivistiche di domani non possono più limitarsi alla gestione dei supporti. Esse devono rispondere alla complessità intrinseca della nostra epoca in cui la memoria è sempre più frammentata, fluida, condivisa, labile. Attraverso le tappe ripercorse in questa ricerca, è stato possibile analizzare le sfide imposte dall'incontro tra materiale analogico e digitale, tra ciò che è fisico e ciò che è immateriale, tra la dimensione soggettiva della memoria e quella collettiva. Questo intreccio ha mostrato quanto sia ormai necessario ripensare radicalmente le modalità con cui archiviamo, custodiamo e restituiamo le immagini del passato e del presente. Proprio da questa complessità emerge in modo trasversale l'urgenza di costruire una nuova cultura della conservazione fotografica guidata dalla consapevolezza dell'archivio non come entità statica, ma come ecosistema vivo, relazionale, aperto a pratiche collaborative e transdisciplinari. Una cultura che sia in grado di comprendere nuovi approcci capaci di superare le logiche fun-

zionaliste, per aprirsi a una riflessione più ampia sui significati della memoria in epoca digitale. Non si tratta solo di garantire la sopravvivenza dei dati, ma di interrogarsi su cosa meriti di essere ricordato, come questo venga selezionato e dove possa essere conservato.

In questo senso, la tesi sostiene che la progettazione archivistica è oggi un atto profondamente culturale e politico, che chiama in causa responsabilità tanto collettive quanto individuali.

Proprio alla luce di queste riflessioni, è apparso evidente quanto sia urgente dare forma a una nuova cultura della conservazione, capace di superare le rigidità funzionaliste e di rispondere alla complessità della memoria contemporanea. In questa direzione si inserisce anche il contributo del convegno "Il futuro della memoria. Dove, come, cosa salvare", che ha affrontato con lucidità molte delle criticità emerse in questa ricerca. Il manifesto scaturito da quell'incontro ha delineato tre linee guida essenziali per la progettazione degli archivi del futuro, evidenziando la necessità di abbandonare l'illusione della conservazione illimitata in favore di una pratica consapevole fondata sulla selezione, la cura e la responsabilità.

Tali prospettive, emerse sia dall'analisi teorica sia dal confronto con esperienze progettuali contemporanee, sollevano inevitabilmente una serie di interrogativi destinati a rimanere aperti: che cosa è davvero degno di essere conservato? Chi ha il diritto — o il potere — di stabilirlo? Come possiamo garantire che ciò che archiviamo oggi sarà ancora accessibile domani? E cosa rischiamo di perdere — sul piano culturale, simbolico, identitario — se un file si corrompe, un supporto diventa obsoleto o un diritto nega la diffusione di un'immagine?

Domande che non ammettono risposte univoche, ma che impongono una presa di posizione chiara. Perché conservare non

è mai un gesto neutro, è un atto selettivo, intenzionale, profondamente culturale e politico. Ed è proprio in questa consapevolezza che la progettazione archivistica contemporanea trova oggi la sua più urgente e necessaria ragion d'essere.

In conclusione, oggi più che mai l'archivio non può essere concepito come un luogo statico, neutro o concluso, ma va riconosciuto nella sua natura dinamica, fluida e profondamente relazionale. È un dispositivo vivo, capace di custodire ricordi, generare significati, di ordinare, interpretare e continuamente reinterpretare ciò che decidiamo di ricordare. L'archivio diventa così uno spazio critico e partecipato, che riflette la complessità del tempo in cui viviamo e ci chiama a una responsabilità nuova.

Oggi, in un'epoca in cui ogni memoria può essere registrata, moltiplicata e archiviata senza limiti apparenti, il vero atto rivoluzionario non è salvare tutto — ma **scegliere**.

Scegliere cosa ricordare, come ricordarlo e con chi dividerlo.

Scegliere di attribuire valore, di custodire con cura, di trasmettere con coscienza.

Scegliere, infine, di non lasciare che la memoria si dissolva nel silenzio del flusso digitale.

E proprio in questa capacità di scegliere consapevolmente risiede il senso più profondo di ogni gesto archivistico. Perché, oggi più che mai, conservare è un atto critico, etico, politico.

Conservare per ricordare significa dare senso al passato, direzione al presente e possibilità al futuro.

Questa tesi, dunque, non si chiude: si apre. Lascia intenzionalmente uno spazio attivo, progettuale, che interpella chi legge a prendere parte, a loro volta, alla costruzione di una cultura della memoria più consapevole, critica e condivisa.

“Non vi è nessun potere politico senza controllo dell'archivio, se non della memoria. La democratizzazione effettiva si misura sempre con questo criterio essenziale: la partecipazione e l'accesso all'archivio, alla sua costituzione e alla sua interpretazione”.

(Derrida, J., 1996)¹⁷⁶

bibliografia capitolo 02.

- 1 cit. Wim Wenders, da "una volta, ed. orig. Verga, Francoforte 1993, trad. it. Edizioni Socrates, Roma, 1993; estratto dal libro *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni Sessanta a oggi*, di Claudio Marra
- 2 De Marca, F. (n.d.). Storia della fotografia. <https://www.fotodemarco.it/wordpress/wp-content/uploads/2008/12/storia-della-fotografia2.pdf>
- 3 Danesi, G. (n.d.). Storia della fotografia: dall'invenzione della camera oscura alla fotografia digitale. <https://www.gabrieledanesi.com/blog/?storia-fotografia-invenzione-camera-oscura-fotografia-digitale>
- 4 Salvatori, R. (n.d.). La fotografia prima della fotografia: Wedgwood e Humphry Davy. <https://www.robertosalvatori.com/wedgwood/>
- 5 Radio Jukebox. (2024, December 29). La prima fotografia: la storia di "Veduta dalla finestra a Le Gras". <https://www.radiojukebox.info/2024/12/29/la-prima-fotografia-la-storia-di-veduta-dalla-finestra-a-le-gras/>
- 6 Il Manifesto (2022). Dagherrotipo, specchio dotato di memoria. www.ilmanifesto.it/dagherrotipo-specchio-dotato-di-memoria
- 7 Fotografia Artistica. (n.d.). Cos'è il dagherrotipo e il procedimento della dagherrotipia. <https://fotografiaartistica.it/cose-il-dagherrotipo-e-il-procedimento-dagherrotipia/>
- 8 Storia della Fotografia. (n.d.). La storia della fotocamera. Storia della Fotografia. https://www.storiadellafotografia.com/la-storia-della-fotocamera/#La_prima_macchina_fotografica
- 9 Historic Camera. (n.d.). The first commercial portrait studio: Bisson Frères Studio. Historic Camera. https://historiccamera.com/cgi-bin/librium2/pm.cgi?action=app_display&app_id=1508
- 10 FotoFenice. (2020, December 21). Come è cambiato il ritratto fotografico. <https://www.fotofenice.com/blog/news/come-e-cambiato-il-ritratto-fotografico>
- 11 Maurizzi, M. (n.d.). La raffigurazione privata nell'Europa dell'Ottocento. <https://www.jourdelo.it/doc.php?iddoc=231>
- 12 Pera, M. (n.d.). William Henry Fox Talbot e l'invenzione del processo negativo-positivo. <https://michelepera.it/william-henry-fox-talbot-invenzione-processo-negativo-positivo/>
- 13 Radio Jukebox. (2024, December 29). La prima fotografia: la storia di "Veduta dalla finestra a Le Gras". <https://www.radiojukebox.info/2024/12/29/la-prima-fotografia-la-storia-di-veduta-dalla-finestra-a-le-gras/>
- 14 Il Manifesto (2022). Dagherrotipo, specchio dotato di memoria. www.ilmanifesto.it/dagherrotipo-specchio-dotato-di-memoria
- 15 Fotografia Artistica. (n.d.). Cos'è il dagherrotipo e il procedimento della dagherrotipia. <https://fotografiaartistica.it/cose-il-dagherrotipo-e-il-procedimento-dagherrotipia/>
- 16 LaBoldTech. (n.d.). Procedimento al collodio: descrizione generale. <https://www.laboldtech.com/metodiche/procedimento-al-collodio-descrizione-generale/>
- 17 Maggiori, R. (2003). André Adolphe Disdéri e la fotografia pittorialista. <https://www.exibart.com/fotografia-e-cinema/andre-adolphe-disdéri-e-la-fotografia-pittorialista/>
- 18 Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione. (n.d.). Albumina. Ministero della Cultura. <https://fotografia.cultura.gov.it/cccd/resource/technique/15>
- 19 Facci, M. (2022, March 21). Ritratto del ritratto – parte 1. <https://www.manuelafacci.it/ritratto-del-ritratto-parte-1/>
- 20 Wikipedia. (n.d.). Richard Leach Maddox. https://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Leach_Maddox
- 21 Silver Hall of Fame. (n.d.). Charles Harper Bennett. <https://silverhalloffame.com/bios/charles-harper-bennett/>
- 22 Cervini, Alessia; De Gaetano, Roberto (2010). La scrittura della vita. 1. La "scrittura muta" delle cose. In: Faeta, Francesco; Fragapane, Giacomo Daniele (a cura di), *Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza. Atti del convegno, Noto, Palazzo Giavanti, 7-9 ottobre 2010*
- 23 Proust, Marcel (1994). *Alla ricerca del tempo perduto*.
- 24 Bergson, Henri. *Matière et mémoire* (1896)
- 25 Bergson, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889)
- 26 Palerma, G. (2016). *La fotografia digitale: memoria e condivisione, un rapporto che cambia (Tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari Venezia)*.
- 27 Barthes, Roland (2003). *La camera chiara. Nota sulla fotografia*. Einaudi.
- 28 Denoël, C. (2011). *La Mission héliographique de 1851, un voyage pittoresque et romantique à travers l'ancienne France. Histoire par l'image, décembre 2011*. <https://histoire-image.org/etudes/mission-heliographique-1851-voyage-pittoresque-romantique-travers-ancienne-france>
- 29 Albertini Sandrini, S. (2012). Alcuni possibili approcci legati all'uso della fotografia (Cap. 1). In *Tesi di laurea magistrale, Politecnico di Milano*. https://www.politesi.polimi.it/bitstream/10589/43381/4/2012_04_Albertini_Sandrini_04.pdf
- 30 Kodak. (n.d.). Kodak: un marchio storico. <https://www.kodak.gtcie.com/it/content/6-kodak-un-marchio-storico>
- 31 Clay, E. (2020, November 10). Kodak: uno sguardo a uno dei marchi più iconici della storia. *The Independent Photographer*. <https://independent-photo.com/it/news/historic-brands-kodak/>
- 32 Kodak. (n.d.). Kodak history. Kodak Official Website. <https://www.kodak.com/en/company/page/history>
- 33 Bocci, G. (2019, February 28). Kodak Brownie: la fotocamera che rivoluzionò la fotografia. <https://giuseppebocci.com/2019/02/28/kodak-brownie/>
- 34 Maxwell, J. C. (1855). *Experiments on colour*. *Transactions of the Royal Society of Edinburgh*, 21(2), 283-284.
- 35 Giacomo. (2017). *La prima foto a colori di James Maxwell*. LuxeMozone. <https://www.luxemozone.com/2017/11/la-prima-foto-a-colori-di-james-maxwell.html>
- 36 Hirsch, R. (2009). *A concise history of color photography*. In *Exploring color photography* (5ª ed., cap. 2). Focal Press. <http://www.cultur.org/color/s.htm/>
- 37 Ifolor. (n.d.). Storia della fotografia: la fotografia a colori. <https://www.ifolor.ch/it/inspirazioni/storia-fotografia-parte4>
- 38 CronaNews. (2021, July 13). Kodachrome: la pellicola fotografica iconica. <https://crona.news/Y2021/M07/D13/h:17m:26s:28/kodachrome-koda-k-la-pellicola-fotografica-iconica/>
- 39 T. Gustavson, *del museo della fotografia George Eastman House di Rochester* (n.d.). <https://www.phocusmagazine.it/kodachrome-il-film-e-la-storia-vera/>

- 40 Archivio Storico Galvanin. (n.d.). Pellicole a colori AGFA nella Seconda Guerra Mondiale. <https://archivistoricogalvanin.altervista.org/pellicole-a-colori-agfa-vw2/>
- 41 Manuela. (2024, June 27). Processi cromogenici. Storia della Fotografia. <https://www.storiadellafotografia.com/processi-cromogenici/>
- 42 St Peter Photo. (2025, January 19). Un viaggio nella storia delle Polaroid. <https://www.stpeterphoto.com/un-viaggio-nella-storia-delle-polaroid/>
- 43 Ifolor. (n.d.). La storia della fotografia: parte 6 – La fotografia istantanea. Retrieved April 23, 2025, from <https://www.ifolor.ch/it/inspirazioni/storia-fotografia-parte6>
- 44 Alessandro. (2021, August 16). Storie di design – Polaroid SX-70. Lattughino. Retrieved from <https://lattughino.wordpress.com/2021/08/16/storie-di-design-polaroid-sx-70/>
- 45 Deravignone, L. (n.d.). La fotocosa del giorno: la vittoria della Polaroid. Collettivo CLAN. <https://www.collettivoclan.it/a-fotocosa-del-giorno-la-vittoria-della-polaroid/>
- 46 La fotografia come atto politico. (2019, July 3). Farm Security Administration. <https://www.lafotografiacomeattopolitico.it/2019/07/03/farm-security-administration/>
- 47 Jack Delano, fotografo della FSA, 1940 ca. <https://thegreatdepressionphotos.wordpress.com/roy-stryker/>
- 48 Macchia, D. (2008). *Fotogiornalismo ed etica dell'immagine nella società digitalizzata* (Tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Roma Tre, Facoltà di Scienze Politiche, Corso di Laurea Magistrale in Comunicazione Politica, Economica ed Istituzionale). <https://www.politesi.polimi.it/handle/10589/43381>
- 49 De Dominici, G. (2022). LIFE: la storia della rivista rivoluzionaria. *The Street Rover*, 22 febbraio 2023. <https://www.thestreetrover.it/life-la-storia-della-rivista-rivoluzionaria/>
- 50 Barbaro, P. (2025, May 13). Intervista rilasciata a Chiara Castellana nell'ambito della ricerca di tesi in Design e Comunicazione presso il Politecnico di Torino. Torino.
- 51 Magnum Photos. (n.d.). History. Magnum Photos. <https://www.magnumphotos.com/about-magnum/history/>
- 52 Henri Cartier-Bresson, fotogiornalista della Magnum Photos, 1940 ca.
- 53 Barthes, R. (2003). *La camera chiara. Nota sulla fotografia* (G. Dalla Chiara, Trad., 2ª ed.). Einaudi. (Opera originale pubblicata nel 1980)
- 54 Benjamin, W. (1936). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Einaudi.
- 55 Camera – Centro Italiano per la Fotografia. (n.d.). I primi fotomontaggi (1840-49). <https://www.imaginarium.camera.to/timeline/1840-49/i-primi-fotomontaggi>
- 56 Sontag, S. (2004). *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*. Mondadori.
- 57 Vacchiana, M. (2003). Il pittorialismo. <https://www.nadir.it/crea/PITTORIALISMO/pittorialismo.htm>
- 58 Joan Fontcuberta, fotografo della post-fotografia, 1990 ca.
- 59 Windham, B. (2008, May 2). At Kodak, some old things are new again. *The Tuscaloosa News*. <https://eu.tuscaloosanews.com/story/news/2008/05/02/at-kodak-some-old-things-are-new-again/27750493007/>
- 60 S. J. Sasson, ingegnere della Kodak, 1975
- 61 Digital Camera Museum. (n.d.). Electronic still video cameras. <https://www.digitalkameramuseum.de/en/esvc>
- 62 Manuela. (2025, February 17). La storia della fotocamera. Storia della Fotografia. https://www.storiadellafotografia.com/la-storia-della-fotocamera/#La_prima_macchina_fotografica
- 63 Ritchin, Fred (2008). *After Photography*. Norton & Company, New York.
- 64 Massari, G. (2022). Post fotografia: il lavoro di Andro Pang tra intelligenza artificiale e fotografia. <https://www.collater.al/post-fotografia-andro-pang-intelligenza-artificiale-photography/>

bibliografia capitolo 03.

- 65 Sontag, Susan (2003). *Davanti al dolore degli altri*. Mondadori.
- 66 National Library of Scotland. (2002, September). *Pencils of light*. <https://digital.nls.uk/pencilsoflight/history.htm>
- 67 Barbaro, P. (2025, May 13). Intervista rilasciata a Chiara Castellana nell'ambito della ricerca di tesi in Design e Comunicazione presso il Politecnico di Torino. Torino.
- 68 Laura Gasparini, (2007) *Fototeche e raccolte fotografiche*. Seminario di Formazione
- 69 Bruno, Gioacchino (2017). *L'importanza di un archivio fotografico*.
- 70 Bandiera, E. (2020). Associazione Archivio Storico Olivetti [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=7O7sn-0mAt0>
- 71 Benassati, G. (2003). *Perché catalogare fotografie*. Rivista IBC Fotografia e memoria: l'archivio come racconta. - Istituto per i beni culturali della Regione Emilia-Romagna. <http://rivista.ibc.regione.emilia-romagna.it/kw-200303/kw-200303-a0003>
- 72 Treccani (n.d.). *Conservazione e restauro dei materiali fotografici*.
- 73 IFLA. (n.d.). *Linee guida per la gestione delle collezioni di fotografie nelle biblioteche e negli archivi*. <https://www.aib.it/aib/cen/ifa/guidafoto.htm>
- 74 Berselli, S. & Gasparini, L. (2003). *L'archivio fotografico - Manuale per la conservazione e la gestione della fotografia antica e moderna*.
- 75 Cit. A. Mignemi in Faeta, Francesco; Fragapane, Giacomo Daniele (a cura di) (2010). *Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza. Atti del convegno, Noto, Palazzo Giavanti*
- 76 Benassati, G. (a cura di), (1990). *La fotografia. Manuale di catalogazione*. Introduzione di Marina Miraglia. Bologna: Grafis Edizioni.
- 77 Crupi, M. (2017). *Che cos'è un archivio fotografico?*. <https://marcocrupi.it/2017/01/che-cose-un-archivio-fotografico.html>
- 78 ICCD. (n.d.). *Per catalogare*. <https://iccd.beniculturali.it/it/ber-catalogare>
- 79 Cortini, L. (2015). *Modelli archivistici e biblioteconomici per il trattamento dei patrimoni fotografici*. In *Le fotografie in archivio. Metodologie, processi di conoscenza e trattamento dei fondi fotografici* (II Sessione – L'archivio fotografico: sedimentazione/accumulo, ICCD, Roma, 30 giugno 2015).

https://fontivise.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/03/cortini_intervento_seminario_iccd_rivisto.pdf

- 80 Fototeca. (2023). PAT – Progetto Archivi della Tipografia. <https://www.fototeca.it/pat-test/>
- 81 Gasparini, L. (2011, October 14). La fotografia in biblioteca: trattamento e gestione degli archivi [Seminaro di formazione]. Spilimbergo. <https://www.gib.it/wp-content/uploads/2012/02/20111014fvglafotografiainbiblioteca.pdf>
- 82 Berselli, S. & Gasparini, L. (2003). L'archivio fotografico - Manuale per la conservazione e la gestione della fotografia antica e moderna.
- 83 Sorrentino, S. (n.d.). La fotografia albanese e l'Archivio Marubi. <https://creativitacontemporanea.cultura.gov.it/wp-content/uploads/2021/04/SOR-RENTINO.pdf>
- 84 SiUSA – Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche. (n.d.). Archivio fotografico della Direzione generale per le antichità. <https://www.siusa-archivi.cultura.gov.it/cg-bin/pagina.pl?TIpoPag=comparc&Chiave=149276>
- 85 Bucap. (2023). Gestione di un archivio fotografico: come funziona e perché è importante. <https://www.bucap.it/news/approfondimenti-tematici/conservazione-documenti/gestione-archivio-fotografico.htm>
- 86 Guercio, M. (2008). I caratteri fondamentali del documento digitale. Le "criticità" della conservazione digitale e la normativa in materia vigente in Italia. Università degli Studi di Urbino. https://sa-fvg.cultura.gov.it/fileadmin/materiali/Guercio_-_Caratteri_documento_digitale.pdf
- 87 Bucap. (2023). Documenti digital born: la chiave per una trasformazione digitale di successo. <https://www.bucap.it/news/documenti-digital-born-la-chiave-per-una-trasformazione-digitale-di-successo.htm>
- 88 LeviaHub. (2023). Archivi storici digitalizzati: cosa sono e come valorizzano la memoria collettiva. <https://digitalhub.leviahub.com/archivi-storici-digitalizzati/>
- 89 Lichtbild – Argento Vivo. (2022). Archiviazione a lungo termine di fotografie digitali: manuale delle linee guida 5. https://www.lichtbild-argento-vivo.eu/images/dateien-hp/Linea_Guida_5_PDF-A.pdf
- 90 Ministero della Cultura. (2023). Piano nazionale di digitalizzazione del patrimonio culturale 2022-2023 (Versione 1.1). https://digitallibrary.cultura.gov.it/wp-content/uploads/2023/10/PND_V1.1_2023-1.pdf
- 91 ICDDP – Istituto Centrale per la Digitalizzazione del Patrimonio Culturale. (2022). Piano nazionale di digitalizzazione del patrimonio culturale (PND). <https://docs.italia.it/italia/icddp/icddp-pnd-digitalizzazione-docs/it/v1.0-giugno-2022/index.html>
- 92 Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione. (2016, February). Scheda F. <https://www.iccd.beniculturali.it/getFile.php?id=4489>
- 93 Regione Toscana – Direzione Sistemi Informativi, Infrastrutture tecnologiche e Innovazione. (2024, June). Digitalizzazione degli archivi. Linee guida ai servizi preparatori e alle attività pratiche (Rel. 1). https://www.regione.toscana.it/documents/10180/120834501/Linee-guida_digitalizzazione_2024.docx.pdf/c8a0a47f-00cc-77ba-47c4-736a71696e7c?t=1720696470524
- 94 Carleo, R. (2022). Il futuro della memoria digitale. <https://www.lamagistratura.it/wp-content/uploads/2022/02/81-93.pdf>
- 95 Nazioni Unite. (1948). Dichiarazione universale dei diritti umani – Articolo 27 (traduzione italiana). <https://www.ohchr.org/en/human-rights/universal-declaration/translations/italian#:~:text=Articolo%2027,scientifico%20ed%20ai%20suoi%20benefici>
- 96 Daquino, M. (2019). Archivi fotografici per la storia dell'arte e Semantic Web: Problemi, risorse e linee di ricerca. J LIS.it, 10(2). <https://cris.unibo.it/retrieve/e1dc3333-7231-7715-e053-1705fe0a6cc9/12533-23493-1-PB.pdf>
- 97 Guercio, M. (2008). I caratteri fondamentali del documento digitale. Le "criticità" della conservazione digitale e la normativa in materia vigente in Italia. Università degli Studi di Urbino.
- 98 ICCD – Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (n.d.). Standard catalografici. <http://www.iccd.beniculturali.it/it/standard-catalografici>
- 99 Lettera Senza Busta. (n.d.). Conservazione digitale: i formati consigliati da AgID. <https://www.letterasenzabusta.com/news/760/formati-conservazione-digitale.htm>
- 100 IONOS. (n.d.). Cosa sono i dati IPTC? <https://www.ionos.it/digitalguide/siti-web/web-design/cosa-sono-i-dati-iptc/>
- 101 ICCU – Istituto Centrale per il Catalogo Unico. (2014). Linee guida per la catalogazione delle fotografie. https://www.iccu.sbn.it/export/sites/iccu/documents/Linee_guida_fotografie.pdf
- 102 Alinari. (n.d.). Storia degli archivi. <https://www.alinari.it/cms/it/chi-siamo/storia-degli-archivi>
- 103 Fondazione Sella. (n.d.). Da archivio a risorsa comune. <https://www.fondazione sella.org/progetti/da-archivio-a-risorsa-comune/>
- 104 Piccinino, M. (n.d.). Il progetto MINERVA: tra digitalizzazione e qualità dei siti web di contenuto culturale. <https://www.mufoco.org/wp-content/uploads/2011/05/piccinino.pdf>
- 105 Fondazione 1563. (n.d.). Il progetto – Archivio Storico Compagnia di San Paolo. <https://archivistorico.fondazione1563.it/il-progetto/>
- 106 Digital Curation Centre. (n.d.). What is digital curation? <https://www.dcc.ac.uk/about/digital-curation>
- 107 Alzetta, C. (2016, September 13). Il processo di digital curation e il caso dell'Obvil. Il valore aggiunto delle collezioni digitali. Seminario di Cultura Digitale, A.A. 2015/2016. https://seminariodc.unipi.it/wp-content/uploads/2016/09/Alzetta_Chiana.pdf
- 108 Biscioni, R. (n.d.). Archivi fotografici digitali: fra storia e Public History. Università di Bologna.
- 109 Arte.it. (n.d.). Lanterna magica. <https://www.arte.it/opera/lanterna-magica-5748>
- 110 Noiret, S. (2013). Un decalogo sul Digital Turn e la Public History. <https://sergenoiret.blogspot.com/2013/05/un-decalogo-sul-digital-turn-e-la-htm/>
- 111 Barbara, P. (2025, May 13). Intervista rilasciata a Chiara Castellana nell'ambito della ricerca di tesi in Design e Comunicazione presso il Politecnico di Torino. Torino.
- 112 Guercio, M. (2008). I caratteri fondamentali del documento digitale. Le "criticità" della conservazione digitale e la normativa in materia vigente in Italia. Università degli Studi di Urbino. https://sa-fvg.cultura.gov.it/fileadmin/materiali/Guercio_-_Caratteri_documento_digitale.pdf
- 113 Digitalia – Rivista del patrimonio culturale digitale. (2023). La fotografia digitale come patrimonio culturale. <https://digitalia.cultura.gov.it/article/view/441>
- 114 Siav. (2023). UniSincro: l'evoluzione della conservazione a supporto dell'interoperabilità. <https://www.siav.com/it/osservatorio/unisincro-evoluzione-conservazione-supporto-interoperabilita/>
- 115 Ambros. (2025). Cos'è la strategia di backup 3-2-1? Serverion. <https://www.serverion.com/it/3cx-hosting-pbx/what-is-the-3-2-1-backup-strategy/>

- 116 International Energy Agency. (2024). Electricity 2024: Analysis and forecast to 2026. <https://iea.blob.core.windows.net/assets/18f3ed24-4b26-4c83-a3d2-8a1be51c8cc8/Electricity2024-Analysisandforecastto2026.pdf>
- 117 Library of Congress. (n.d.). PREMIS – Preservation Metadata: Implementation Strategies. <https://www.loc.gov/standards/premis/>
- 118 Library of Congress. (2016). PREMIS: uno standard per la conservazione a lungo termine dell'informazione digitale. <https://www.loc.gov/standards/premis/premis-ANAI-2016-01.pdf>
- 119 Torelli, U. (2005, June). Le memorie digitali non sono eterne: Destinati a svanire i dati su dischi ottici e magnetici. Corriere Scienza. https://www.umbertotorelli.com/documents/56_2005_Memorie_Digitali.pdf
- 120 Serena, Tiziana (2010). Per una teoria dell'archivio fotografico come "possibilità necessaria". In: Faeta, Francesco; Fragapane, Giacomo Daniele (a cura di), Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza. Atti del convegno, Nota, Palazzo Giavanti, 7-9 ottobre 2010. Società Italiana per lo Studio della Fotografia (SISF); Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università degli Studi di Messina; Consulta Universitaria Cinema.
- 121 Monina, Michele (2019, marzo). MySpace e il problema dei server: la più grande perdita di dati della storia di Internet. <https://www.linkiesta.it/2019/03/myspace-problema-server-perdita-dati/>
- 122 Metropolitan Archivist (n.d.). Hard lessons from hardware failure: data loss and recovery in the La MaMa Archive. <https://medium.com/metropolitan-archivist/hard-lessons-from-hardware-failure-data-loss-and-recovery-in-the-la-mama-archive-d4a1b01036fe>
- 123 NSS Magazine. (n.d.). Flickr: nascita e declino di un social dimenticato. <https://www.nssmag.com/it/lifestyle/3416/flickr-nascita-declino>
- 124 Europeana. (n.d.). Europeana 1914-1918. <https://pro.europeana.eu/project/europeana1914-1918>
- 125 University of Oxford. (n.d.). The Great War Archive. <https://war.web.ox.ac.uk/great-war-archive>
- 126 Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut. (2009). Florence Declaration: Raccomandazioni per la preservazione degli archivi fotografici analogici. https://www.khi.fi.it/pdf/photothek/florence_declaration_IT.pdf
- 127 Steyerl, H. (2009). In defense of the poor image [PDF]. e-flux journal, (10). http://worker01.e-flux.com/pdf/article_94.pdf
- 128 Lampon Magazine (2024, 3 maggio). Post fotografia: il ritorno dell'analogico tra pellicola, magazine ed editoria indipendente. <https://lamponmagazine.com/article/2024/05/03/post-fotografia-analogica-pellicola-magazine-editoria-indipendente/>
- 129 Pellicola Magazine (n.d.). Volume 01 – TIME. <https://www.pellicolamag.com/product/volume-01-time>
- 130 Kilmurry, H. (2020). Digitising the Sanlam Microfiche Archive. Genus, 24 giugno 2020. <https://www.genusit.com/digitising-the-sanlam-microfiche-archives/>
- 131 Kilmurry, H. (2020). Digitising the Sanlam Microfiche Archive. Genus, 24 giugno 2020. <https://www.genusit.com/digitising-the-sanlam-microfiche-archives/>
- 132 Bucap. (n.d.). Archivio ibrido: che cos'è e perché conviene. <https://www.bucap.it/news/approfondimenti-tematici/conservazione-documenti/libro-archivio.htm>
- 133 Barbara, P. (2025, May 13). Intervista rilasciata a Chiara Castellana nell'ambito della ricerca di tesi in Design e Comunicazione presso il Politecnico di Torino. Torino.
- 134 ANAI – Associazione Nazionale Archivistica Italiana. (2023). Linee guida per l'adozione di sistemi di produzione documentale (ADISPRO). https://www.anai.org/wp-content/uploads/2023/04/ANAI_Linee_guida_ADISPRO.pdf
- 135 Intesa Sanpaolo (n.d.). Il progetto PubliFoto. <https://asisp.intesasanpaolo.com/publifoto/info/il-progetto>
- 136 Ceccanti, Cristian (2023, 24 ottobre). Il Regio Archivio Fotografico degli Uffici e il progetto di digitalizzazione. <https://www.fotodartefirenze.it/cc/index.php/fotografia-per-arte/item/337-regio-archivio-fotografico-uffici-progetto-digitalizzazione>
- 137 Ferrara, C. F. (n.d.). Erik Kessels e la fotografia espansa: 24 HRS in Photos. Dicono di oggi. <https://www.diconodioggi.it/kessels24/>
- 138 Kessels, Erik (2011). 24HRS in Photos. www.erikkessels.com/24hrs-in-photos
- 139 Wired Italia (2014, 4 marzo). Nell'era digitale scattiamo troppe foto e le immagini perdono il loro potere evocativo. www.wired.it/gadget/foto-e-video/2014/03/04/hellera-digitale-scattiamo-troppe-foto-e-le-immagini-perdono-il-loro-potere-evocativo/
- 140 Bettiol, Marco (a cura di) (2023). La sostenibilità ambientale del digitale: il ruolo dei data center. I risultati del progetto finanziato dall'Università di Padova e dalla Regione Veneto. Padova University Press. <https://www.padovauniversitypress.it/system/files/download-count/attachments/2024-01/9788869383625.pdf>
- 141 Psicologo Milano (n.d.). Non hai bisogno di fotografare tutto: come fare fotografie può ostacolare la memoria. www.psicologo-milano.it/newblog/non-hai-bisogno-di-fotografare-tutto-come-fare-fotografie-puo-ostacolare-la-memoria/
- 142 Biscioni, Raffaella (n.d.). Archivi fotografici digitali: fra storia e Public History. Università di Bologna.
- 143 Politecnico di Milano – Graduate School of Management (n.d.). Digital transformation: cos'è e come un'azienda ne diventa protagonista. <https://www.gsom.polimi.it/knowledge/digital-transformation-cosa-e-come-azienda-ne-diventa-protagonista/>
- 144 Unione Europea (2016). Regolamento generale sulla protezione dei dati (Regolamento UE 2016/679 del Parlamento europeo e del Consiglio del 27 aprile 2016). www.garanteprivacy.it/documents/10160/0/Regolamento+UE+2016+679+Arricchito+con+riferimenti+ai+Considerando+Aggiornato+alle+rettifiche+pubblicate+sulla+Gazzetta+Ufficiale++del%27Unione+europea+127+del+23+maggio+2018
- 145 Unione Europea (2016). Regolamento generale sulla protezione dei dati (Regolamento UE 2016/679 del Parlamento europeo e del Consiglio del 27 aprile 2016). www.garanteprivacy.it/documents/10160/0/Regolamento+UE+2016+679+Arricchito+con+riferimenti+ai+Considerando+Aggiornato+alle+rettifiche+pubblicate+sulla+Gazzetta+Ufficiale++del%27Unione+europea+127+del+23+maggio+2018
- 146 Cybersecurity360 (n.d.). Cloud computing: rischi e raccomandazioni nel nuovo report della Cloud Security Alliance. www.cybersecurity360.it/lookout/cloud-computing-csa-report/
- 147 WhiteWall (n.d.). Organizzazione e archiviazione delle fotografie. www.whitewall.com/it/magazine/inspiration/basi-della-fotografia/post-processing-e-modifica-delle-immagini/organizzazione-e-archiviazione-delle-fotografie
- 148 Fiorentina, Giovanni (2010). Ai tempi di Facebook. Fotografia e identità nella vita quotidiana. In Faeta, Francesco; Fragapane, Giacomo Daniele (a cura di), Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza. Atti del convegno, Nota, Palazzo Giavanti, 7-9 ottobre 2010. Società Italiana per lo Studio della Fotografia (SISF); Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università degli Studi di Messina; Consulta Universitaria Cinema.
- 149 Bartoli, Gabriele (2019). È ancora fotografia? Le immagini al tempo del web e dei social. www.fiaf.net/agoradicult/2019/06/02/e-ancora-fotografia-le-immagini-al-tempo-del-web-e-dei-social/
- 150 Editorial Staff. (2021). Wollol, l'archivio digitale per gestire e rivivere i ricordi. <https://www.startupbusiness.it/wollol-il-cloud-per-gestire-e-rivive->

[re-ricordi/26037](#)

151 Fediverso.it (n.d.). Cos'è il Fediverso. www.fediverso.it/cose-il-fediverso

152 Carleo, Roberto (2022). Il futuro della memoria digitale. www.lamagistratura.it/wp-content/uploads/2022/02/81-93.pdf

153 Ottava edizione archivistica - incontro del 07.06.2025: la casa senza tempo. Il futuro della memoria. Scrittori, editori e lettori a confronto | in collaborazione con Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori e Salone del Libro di Torino. Ottava edizione archivistica - incontro del 07.06.2025: la casa senza tempo. Il futuro della memoria. Scrittori, editori e lettori a confronto | in collaborazione con Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori e Salone del Libro di Torino.

154 Barbara, P. (2025, May 13). Intervista rilasciata a Chiara Castellana nell'ambito della ricerca di tesi in Design e Comunicazione presso il Politecnico di Torino, Torino.

bibliografia capitolo 04.

155 Stato italiano (1941). Legge 22 aprile 1941, n. 633 – Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio. www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:legge:1941-04-22:633&vig

156 Dorsi, Pierpaolo (n.d.). Il diritto d'autore: riflessioni archivistiche. www.sa-fvg.cultura.gov.it/fileadmin/materiali/DORSI_Pierpaolo__Il_diritto_d_autore__riflessioni_archivistiche.pdf

157 Scarale, Teresa (2024, 22 maggio). Fotografia e diritto d'autore: l'immagine di chi è? Una perlustrazione tra le declinazioni, applicazioni e interpretazioni della legge nella lettura di Emiliano Rossi, avvocato specializzato. www.ligiornaledellarte.com/Articolo/Fotografia-e-diritto-dautore-limmagine-di-chi-e

158 Mondini Bonora, Ginevra (2025, 15 aprile). Archivi fotografici aziendali e codice dei beni culturali. www.indicam.it/news/archivi-fotografici-aziendali-e-codice-dei-beni-culturali/

159 Amatori, Franco; Licini, Stefania (a cura di) (2006). Dalmine 1906–2006. Un secolo di industria. www.fondazionealmine.org/wp-content/uploads/2015/08/Q5.pdf

160 Fondazione Adriano Olivetti. (n.d.). Storia aziendale. <https://storiaolivetti.it/tema/storia-aziendale/>

161 Fondazione Adriano Olivetti. (n.d.). M1, M20, M40: quarant'anni di scrittura professionale. <https://storiaolivetti.it/articolo/106-m1-m20-m40-quarantanni-di-scrittura-profession/>

162 Fondazione Adriano Olivetti. (n.d.). Dalla MP1 alla Valentine passando per la Lettera 22. <https://storiaolivetti.it/articolo/55-dalla-mp1-alla-valentine-passando-per-la-letter/>

163 Giordano, G. (n.d.). Olivetti: immagini di una storia industriale. Sguardi fotografici – AUDIS. <https://audis.it/sguardi-fotografici/olivetti-immagini-di-una-storia-industriale-di-gianluca-giordano/>

164 cit. estratta dallo scritto "Erich Hartmann" alla mostra "Olivetti e i fotografi della Magnum" (13 Aprile 2025 - 26 Ottobre 2025, Museo Civico P.A Garda, Ivrea)

165 Ministeri Flegrei. (2018). [Post Facebook]. Facebook. <https://www.facebook.com/Campiflegreians/posts/pfbid0C1FRvr5K7HLMxFKxtpbN7QsqsYb-V9QerK6AAJ5TibLPw9vQXFn5vckLqQkTYEgy/>

166 cit. estratta dallo scritto "Un dattiloscritto di Giorgio Soavi" alla mostra "Olivetti e i fotografi della Magnum" (13 Aprile 2025 - 26 Ottobre 2025, Museo Civico P.A Garda, Ivrea)

167 cit. estratta dallo scritto "Wayne Miller" alla mostra "Olivetti e i fotografi della Magnum" (13 Aprile 2025 - 26 Ottobre 2025, Museo Civico P.A Garda, Ivrea)

168 Naim, M., & Turchetti, M. (2020). Gianni Berengo Gardin e la Olivetti. Silvana Editoriale.

169 Fondazione Adriano Olivetti. (n.d.). Donne in fabbrica. <https://storiaolivetti.it/articolo/37-donne-in-fabbrica/#collapseExample>

170 Museo Garda Ivrea (n.d.). Olivetti e i fotografi della Magnum: Wayne Miller, Erich Hartmann, Henri Cartier-Bresson, Sergio Larrain. www.museogardaivrea.it/olivetti-e-i-fotografi-della-magnum-wayne-miller-erich-hartmann-henri-cartier-bresson-sergio-larrain

171 cit. estratta dallo scritto "L'archivio fotografico Olivetti" alla mostra "Olivetti e i fotografi della Magnum" (13 Aprile 2025 - 26 Ottobre 2025, Museo Civico P.A Garda, Ivrea)

172 Barbaro, Paola, intervista rilasciata a Chiara Castellana nell'ambito della ricerca di tesi in Design e Comunicazione presso il Politecnico di Torino, Torino, 13 maggio 2025.

173 Politini, Simona (2015, 5 novembre). Archivio storico Olivetti di Ivrea. www.archeologiaindustriale.net/4156-archivio-storico-olivetti-di-ivrea

174 Fondazione Adriano Olivetti (s.d.). Archivi digitali Olivetti. www.fondazioneadrianolivetti.it/attivita/archivi-digitali-olivetti/

bibliografia capitolo 05.

175 Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori. (n.d.). Il futuro della memoria. Dove, come, cosa salvare [Evento]. <https://www.fondazionemondadori.it/evento/il-futuro-della-memoria-dove-come-cosa-salvare/>

176 Derrida, J. (1996). Mal d'archivio. Un'impressione freudiana. Raffaello Cortina.

iconografia capitolo 02.

[1] Niépce, J. (1827). Veduta dalla finestra a Le Gras [Eliografia]. <https://radiojukebox.info/2024/12/29/a-prima-fotografia-la-storia-di-veduta-dalla-finestra-a-le-gras/>

[2] Daguerre, L. (1838). Boulevard du Temple, Parigi [Dagherrotipia]. <https://smarthistory.org/daquerre-paris-boulevard/>

[3] Talbot, W. H. F. (1842–1843). An Oak Tree in Winter, Inghilterra [Calotipo]. <https://www.lindahall.org/about/news/scientist-of-the-day/henry-fox-talbot/>

[4] Archer, F. S. (1850–1859). Rochester Cathedral, castle and old bridge [Collodio umido]. https://www.artnet.com/artists/frederick-scott-archer/rochester-cathedral-castle-and-old-bridge-rqjH0VP2cEfVXH5PpUzw_g2

[5] Disdéri, A.-A.-E. (ca. 1860). Louis Adolphe Thiers, carte de visite [Carte de visite]. https://www.mediastudies.it/IMC/pdf/Disderi_e_la_carte_de_visite.pdf

[6] Baldus, É. (1851). Mission Héliographique – Ensemble nord-ouest de la maison carrée à Nîmes [Stampa all'albumina]. <https://histoire-image.org/etudes/mission-heliographique-1851-voyage-pittoresque-romantique-travers-ancienne-france>

[7] Eastman Kodak Company. (1888). Primo manifesto pubblicitario della Kodak [Manifesto pubblicitario]. <https://independent-photo.com/it/news/historic-brands-kodak/>

[8] Eastman Kodak Company. (1900). Manifesto promozionale, Saturday Evening Post, 30 giugno 1900 [Manifesto pubblicitario]. <https://giuseppebocci.com/2019/02/28/kodak-brownie/>

[9] Maxwell, J. C., & Sutton, T. (1861). Prima fotografia a colori con metodo a tricromia [Fotografia tricromatica]. <https://www.luxemozione.com/2017/11/la-prima-foto-a-colori-di-james-maxwell.html>

[10] Eastman Kodak Company. (ca. 1935). Diapositiva in cartoncino Kodachrome [Diapositiva fotografica]. <https://crono.news/V-2021/M-07/D-13/h-17/m-26/s-28/kodachrome-kodak-la-pellicola-fotografica-iconica/>

[11] Edwin Land con una Polaroid (1986). [Fotografia]. <https://www.collettivoclan.it/la-fotocosa-del-giorno-la-vittoria-della-polaroid/>

[12] Warhol, A. (1974–1984). Bianca Jagger, Jerry Hall, Grace Jones, Diane von Fürstenberg [Polaroid]. <https://www.mutualart.com/Artwork/Bianca-Jagger-Jerry-Hall-Grace-Jones-/AFF16198ABB7AA60>

[13] Warhol, A. (ca. 1971). John Lennon [Polaroid]. <https://www.artsy.net/artwork/andy-warhol-andy-warhol-polaroid-portrait-of-john-lennon-circa-1971>

[14] Lange, D. (1936, febbraio). Migrant Mother, California [Fotografia]. <https://www.loc.gov/item/201776289/>

[15] LIFE (1936). Volume 1, n. 1 [Copertina di rivista]. <https://www.thestreetrover.it/life-la-storia-della-rivista-rivoluzionaria/>

[16] Picture Post. (1938). Volume 1, n. 1 [Copertina di rivista]. <https://www.dominicwinter.co.uk/Auction/Lot/337-picture-post-volumes-1-29-bound-in-18-1938-45/?lot=364216&sd=1>

[17] I fotografi della Magnum Photos durante l'incontro annuale. Cortile del Lycée Fénélon, Parigi (1990, giugno). [Fotografia]. <https://www.phocusmagazine.it/storie-di-fotografia-agenzia-magnum-photos/>

[18] Rejlander, O. G. (1857). The Two Ways of Life [Fotomontaggio]. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1395700/the-two-ways-of-life-photograph-rejlander-oscar-gustav/>

[19] Steven J. Sasson con la prima macchina fotografica digitale (ca. 1975). [Fotografia]. <https://www.nytimes.com/2008/05/02/technology/02kodak.html>

iconografia capitolo 03.

[20] Edinburgh Calotype Club (ca. 1840s). [Fotografia di gruppo]. <https://www.shutterstock.com/it/editorial/image-editorial/picture-edinburgh-calotype-club-1840%27s-sale-dominic-372803y>

[21] Marubi, K. (fine XIX – inizi XX sec.). Kel Marubi con la famiglia [Fotografia]. <https://www.ospettacoliere.it/archivio-marubi-alla-triennale-170-foto-di-vita-albanese-fra-ottocento-e-novecento-quando-il-ritratto-diventa-un-rito/>

[22] Fratelli Alinari. (1899). Stanza per l'asciugatura delle fotografie nello stabilimento fotografico Fratelli Alinari, Firenze [Fotografia]. <https://www.intoscana.it/it/storia-fratelli-alinari/>

[23] Kessels, E. (2011). 24hrs in Photos [Installazione fotografica]. <https://magazine.photoluxfestival.it/erik-kessels-%C7%80-24-hours-in-photos/>

iconografia capitolo 04.

[24] Olivetti. (ca. 1910). Ing. Camillo Olivetti con i dipendenti della fabbrica [Fotografia]. <https://www.archivistoricoolivetti.it/donne-in-olivetti/>

[25] Olivetti. (1911, 29 aprile). Brochure originale rilasciata con la macchina per scrivere [Materiale promozionale]. <https://www.threads.com/@archivistoricoolivetti/post/DJB6i0IFwM/media>

[26] Olivetti. (1920 c.a.). Inserzione pubblicitaria per la macchina per scrivere M20, pubblicata su "L'Illustrazione Italiana" [Inserzione pubblicitaria]. <https://storiaolivetti.it/media/cache/fd/e2/fde22d250c5c9a30d0effca866fcb5ff.jpg>

[26] Mulas, U. (ca. 1964). Donna in operazioni di montaggio, Ivrea [Fotografia]. <https://www.storiaolivetti.it/immagine/445/>

[27] Pedriali, D. (1975). Pier Paolo Pasolini al lavoro sulla Olivetti Lettera 22 [Ritratto fotografico]. <https://www.tumblr.com/esseremenonpuoisapere-com-e/133356090706/pier-paolo-pasolini-ritratto-da-alino-pedriali-al>

[28] Olivetti. (1965). Programma 101 [Calcolatore da tavolo]. <https://www.museotecnologicamente.it/programma-101/>

[29] Sottsass, E., & King, P. (1969). Macchina per scrivere Valentine, Olivetti [Macchina da scrivere]. <https://www.harpersbazaar.com/it/lifestyle/design/a35456172/valentine-olivetti-storia/>

[30] Associazione Archivio Storico Olivetti. (2025). Locandina della mostra "Olivetti e i fotografi della Magnum" [Locandina]. <https://www.archivistoricoolivetti.it/news/mostra-olivetti-e-fotografi-magnum/>

[31] Larrain, S. (1966). Ingrandimento di diapositive della Fabbrica di San Paolo (Brasile) [stampa esposta]. Esposizione Olivetti e i Fotografi della Magnum, Museo Civico P.A. Garda, Ivrea

[32], [33] [34], [35] Cartier-Bresson, H. (1960). Stampe del servizio fotografico su Pozzuoli [Stampe fotografiche esposte]. Esposizione Olivetti e i Fotografi

della Magnum, Museo Civico P.A. Garda, Ivrea.

[36] *Plastico in scala della fabbrica di Pozzuoli [Modello espositivo]. Esposizione Olivetti e i Fotografi della Magnum, Museo Civico P.A. Garda, Ivrea.*

[37] *Miller, W. (1958). Fogli di provini a contatto timbrati al verso, Negozio Olivetti a San Francisco [Provini fotografici esposti]. Esposizione Olivetti e i Fotografi della Magnum, Museo Civico P.A. Garda, Ivrea.*

[38] *Castellana, C. (2025, 5 giugno). Visitatori che osservano le stampe in mostra di Erich Hartmann [Fotografia]. Mostra Olivetti e i Fotografi della Magnum, Museo Civico P.A. Garda, Ivrea.*

[39] *Castellana, C. (2025, 5 giugno). Marcella Turchetti in visita guidata durante la spiegazione del plastico di Pozzuoli [Fotografia]. Mostra Olivetti e i Fotografi della Magnum, Museo Civico P.A. Garda, Ivrea.*

[40] *Castellana, C. (2025, 5 giugno). Donna visitatrice che osserva le stampe in mostra di Henri Cartier-Bresson [Fotografia]. Mostra Olivetti e i Fotografi della Magnum, Museo Civico P.A. Garda, Ivrea.*

[41] *Castellana, C. (2025, 5 giugno). Locandina della mostra esposta sul Museo Civico P.A. Garda [Fotografia]. Mostra Olivetti e i Fotografi della Magnum, Museo Civico P.A. Garda, Ivrea.*

[42] *Castellana, C. (2025, 5 giugno). Locandina originale in mostra [Fotografia]. Mostra Olivetti e i Fotografi della Magnum, Museo Civico P.A. Garda, Ivrea.*

[43] *Castellana, C. (2025, 5 giugno). Manifesti pubblicitari originali Olivetti in mostra [Fotografia]. Mostra Olivetti e i Fotografi della Magnum, Museo Civico P.A. Garda, Ivrea.*

iconografia capitolo 05.

[44] *Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori. (2024). Tre proposte per salvare il futuro della memoria [Materiale informativo]. <https://www.fondazione-mondadori.it/firma-le-tre-proposte-per-salvare-il-futuro-della-memoria/>*

[45] *Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori. (2024). Il futuro della memoria. Dove come cosa salvare [Manifesto online]. <https://www.fondazione-mondadori.it/manifesto-il-futuro-della-memoria/>*

GRAZIE.