

PROFILI DI TUTELA E STRATEGIE ARCHIVISTICHE

Giampiero Romanzi

Nell'economia della Giornata di studio, mi è stato chiesto di esprimere un punto di vista particolare: quello dell'istanza della tutela, intesa sia come insieme di precauzioni, attività, disposizioni atte alla conservazione dell'integrità fisica e logica di un fondo, sia come consapevolezza della particolare natura di un archivio e dunque delle metodiche descrittive che esso richiede per una rappresentazione concettualmente coerente.

La fototeca Supino è una importante raccolta fotografica donata dagli eredi di Iginio Benvenuto Supino all'Università di Bologna, dove egli aveva tenuto il primo corso di Storia dell'arte. Si tratta di un corpus di oltre ottomila fotografie¹, che, pur nell'articolazione di provenienze, organizzazione ed usi, può essere considerato un fondo organico, univocamente riconducibile al suo produttore, Iginio Benvenuto Supino.

In virtù della donazione all'Università di Bologna, la fototeca va annoverata a tutti gli effetti tra le «cose mobili appartenenti a un ente pubblico» (art.10, comma 1)² che presentano interesse artistico e storico, dunque riconducibili al più ampio patrimonio culturale, i cui beni «sono destinati alla fruizione della collettività, compatibilmente con le esigenze di uso istituzionale e sempre che non vi ostino ragioni di tutela» (art. 2, comma 4). L'istanza fruitiva è dunque una destinazione d'uso, per così dire, che va sempre tenuta presente allorché si tratti di riflettere sui criteri gestionali e sui modelli organizzativi di tenuta di un tale patrimonio. Questa esigenza costitutiva è confermata dal passaggio del Codice dei beni culturali che definisce la tutela come «l'esercizio delle funzioni e la disciplina delle attività dirette, sulla base di un'adeguata attività conoscitiva, ad individuare i beni costituenti il patrimonio culturale ed a garantirne la protezione e la conservazione per fini di pubblica fruizione» (art. 3, comma 1).

Conoscere per proteggere, dunque; e conservare per rendere fruibile. Tale la sequenza logica della tutela. Già la sua definizione ci spinge a porre l'attenzione sul momento conoscitivo quale

¹ Brevi note introduttive sulla natura e le caratteristiche del fondo in GIORGIO PORCHEDDU, *La Fototeca del Dipartimento delle Arti visive: memoria, ricerca, didattica*, «Acta Photographica. Rivista di fotografia cultura e territorio», III, 2008, n. 1, pp. 41-54. Il numero monografico della rivista, *Progetto per una fototeca*, pubblica gli Atti del convegno *Il progetto per la Fototeca del Dipartimento delle Arti Visive. Conservazione, catalogazione, storia dell'arte*, tenutosi a Bologna il 23 maggio 2007.

² Tutte le citazioni normative sono riferite al D.lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, e ss. mm. ii., *Codice dei beni culturali e del paesaggio*.

primo, inderogabile atto pratico su cui concentrare la nostra attenzione. Va detto che tale imperativo si declina in modalità più o meno complesse in relazione alla tipologia di bene. Nel caso archivistico le 'cose' si strutturano in una *universitas* la cui conoscenza non è affatto scontata in quanto non si dà necessariamente quale incontrovertibile evidenza.

Se il passare del tempo può lasciare tracce di varia natura sul singolo bene, senza per questo comprometterne la persistente individualità, nelle *universitates* non è raro avere a che fare con agglomerati, nuclei, complessi, la cui intima integrità e il cui rapporto con l'intero sono tutti da appurare: e questa costituisce la prima, difficile sfida dell'archivista. Scorpori, lacune, scarti, perdite, sottrazioni: la vita di un fondo è fatta di accidenti i più vari: primo obbligo di chi voglia al meglio tutelare l'archivio è dunque il definirne le consistenze materiali, attraverso operazioni di ricognizione, il che non significa solo repertoriare gli oggetti di una collezione, bensì ricostruirne filologicamente la storia: le provenienze, gli incrementi, i trattamenti e gli usi. E' la fase della ricerca storica, non facile, tenuto conto che le dinamiche, sia aggregative che disgregative, non lasciano sempre traccia di sé.

Per quanto concerne l'esercizio della tutela, il primo pacchetto di disposizioni definito dal D.lgs. 42/2004 riguarda i divieti: «i beni culturali non possono essere distrutti, deteriorati, danneggiati o adibiti ad usi non compatibili con il loro carattere storico o artistico oppure tali da recare pregiudizio alla loro conservazione» (art. 20, comma 1). In particolare, a conferma del carattere di corpus organico che li tipizza in modalità peculiare, «gli archivi pubblici [...] non possono essere smembrati» (art. 20, comma 2). Il Codice individua dunque, a salvaguardia dei beni, attività vietate a chi li detiene, dettagliando anche, nella Parte quarta, agli articoli 160 e seguenti, profili sanzionatori, sia amministrativi che penali. L'azione di tutela però non si limita al divieto. L'articolo 21 definisce un insieme di azioni che richiedono l'autorizzazione del ministero: la rimozione, lo spostamento, lo scarto, il trasferimento ad altre persone giuridiche, e, comunque, «l'esecuzione di opere e lavori di qualunque genere su beni culturali è subordinata ad autorizzazione del soprintendente» (comma 4). È particolare significativo, perché la questione tocca la natura stessa di un fondo, che lo smembramento, vietato, come si è visto, per gli archivi, rientri, nello stesso articolo, tra gli interventi da autorizzarsi per le 'collezioni, le serie, le raccolte' (comma 1, lettera c). Definire la fototeca Supino un archivio comporta dunque, rispetto al suo eventuale smembramento, un livello di salvaguardia amministrativamente più solido che non approcciarlo quale raccolta o collezione. Sull'osservanza delle regole sopra definite, è ovviamente il Ministero dei beni culturali ad esercitare la vigilanza (art. 18).

Conoscere per conservare, si diceva. La conservazione non va però intesa come semplice predisposizione delle migliori condizioni di tenuta e salvaguardia; essa è bensì assicurata «mediante una coerente, coordinata e programmata attività di studio, prevenzione, manutenzione e restauro» (art. 29, comma 1). Per i beni archivistici, gli oneri conservativi assumono un carattere peculiare. Il testo normativo infatti riserva ad essi un comma ad hoc, il quarto, dell'articolo 30, 'Obblighi conservativi' che, oltre a fissare l'onere, per lo Stato, le regioni, gli altri enti pubblici territoriali nonché ogni altro ente ed istituto pubblico, di «garantire la sicurezza e la conservazione dei beni culturali» richiama la necessità di «conservare i propri archivi nella loro organicità e di ordinarli». La conservazione di un archivio non è dunque, come si accennava, mera salvaguardia fisica del bene, non può esaurirsi nella predisposizione e nel mantenimento delle condizioni ambientali e microclimatiche più idonee, o all'individuazione delle modalità corrette di condizionamento, collocazione ed uso dei beni. C'è qualcosa in più, che pertiene ad un 'ordine' che si presume originario, che non è fisico ma logico e che dà conto della rete di interdipendenze che connettono ciascun documento agli altri. A tale rete di relazioni, definita in letteratura con il termine di 'vincolo', ci si riferisce allorché si introduce la categoria di organicità. Di qui discende un altro importante principio: ordinamento e inventariazione risultano come due facce della stessa medaglia. L'istanza descrittiva è incorporata nelle azioni a salvaguardia del bene, in quanto operazione che mira a rappresentare, in modalità definite ed intelligibili, un ordinamento delle carte che mette radici nello studio delle dinamiche originarie di sedimentazione. Su basi dunque filologicamente fondate - archivistamente fondate - tale operazione dà conto di una strutturale organicità, che è origine, e al contempo finalità, della conservazione. Si tratta di un dispositivo circolare, in cui la salvaguardia fisica dei documenti e dei loro insiemi si fa presupposto dell'individuazione di nessi logici originari, il cui tessuto connettivo, a sua volta, costituisce l'asse portante della conservazione di una *universitas rerum*.

Ora, dopo il sintetico accenno alle principali linee di indirizzo della tutela in ambito archivistico sotto il profilo normativo, si tratta di verificare compatibilità e criticità che tali disposizioni attivano se applicate al fondo Supino.

Sotto il profilo delle strategie archivistiche, si può affermare che la disciplina si muove nell'ambito delle raccolte fotografiche con una forte circospezione. La nozione classica di archivio si nutre di presupposti teorici ben precisi, uno dei quali è quello della naturale sedimentazione dei documenti che una determinata attività pratica richiede al soggetto che tale attività svolge. Vi è pertanto una connotazione di involontarietà, esplicitamente richiamata da

Charles Hilary Jenkinson negli anni Venti del secolo scorso, e ispirata a meccanismi automatici di formazione dell'archivio. Henri Bautier parlava di «sedimenti degli strati geologici» per individuare un fenomeno naturale che poteva dare conto per analogia della logica degli archivi. Una raccolta fotografica si pone pertanto quasi agli antipodi di una simile impostazione, oscillando più verso la polarità dell'archivio-thesaurus che verso quella di archivio-sedimento, per riprendere una distinzione cara a Filippo Valenti, una distinzione che sottintendeva un'evoluzione storica del concetto di archivio, da raccolta o collezione selezionata a corpus definito e strutturato, prodotto con modalità costanti sia pure variabili nel tempo.

Un altro rilevante elemento poi si aggiunge a quello della modalità di sedimentazione nell'allontanare la raccolta fotografica dal cono di luce della disciplina archivistica, ossia la natura artistica dell'oggetto: nel caso delle fotografie del fondo Supino siamo di fronte ad un'arte della rappresentazione dell'arte, dunque ad un sofisticato manufatto, in cui ciò che Roland Barthes definiva il *punctum*³, quell'elemento di simultanea sintesi semantica, è davvero una sfida ermeneutica tutta particolare, non riconducibile peraltro ad una specifica professionalità intellettuale. Se la fotografia è oggetto artistico, la fotografia d'arte è oggetto che trattiene segni e significati ulteriori⁴. La fotografia e le raccolte fotografiche sono state dunque, nella definizione dei diversi campi tipologici dei beni culturali e delle relative competenze tecniche e amministrative, esclusivo appannaggio in passato degli storici e degli storici dell'arte, che se ne sono occupati essenzialmente come beni mobili d'interesse storico artistico.

Negli ultimi anni però si è assistito ad un'evoluzione della sensibilità generale dovuta, innanzi tutto, ad un progressivo espandersi della nozione di archivio, che si è via via svincolata dai rigidi requisiti delle origini, complice un costante ampliamento dello spettro tipologico: l'archivistica speciale ha dissodato territori nuovi, quali gli archivi di impresa, gli archivi di persona, gli archivi dei movimenti, innovando gli assunti dell'archivistica tradizionale, che mettevano radici negli scenari tipici della produzione documentaria di enti pubblici,

³ ROLAND BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980.

⁴ «La fotografia di un'opera d'arte è un atto critico, oltre che meccanico. È sempre un'interpretazione. Testimonia un processo soggettivo di ricezione e d'interpretazione di un segno. Ne consegue che l'identità stessa dell'immagine può essere colta solo dalla sua genesi. Variano col tempo e con la cultura gli schemi di percezione, diversa è la soggettività storiografica, ogni immagine riflette la realtà attraverso altre immagini, mentali o meno. Un'immagine si capisce attraverso la ricostruzione della sua funzione storica, solo dopo ci aiuta a progredire nella qualità della conoscenza», scrive MARINELLA PIGOZZI, *L'opera d'arte e la sua riproduzione fotografica. Doni e acquisizioni della Fototeca del Dipartimento delle Arti visive. Dalla disattenzione al preludio*, «Acta Photographica. Rivista di fotografia cultura e territorio», III, 2008, n. 1, pp. 99-118, p. 100.

condizionandone fortemente le conclusioni teoriche. Il dispositivo classico di un soggetto produttore con competenze univocamente definite dall'ordinamento giuridico, che genera un archivio strutturato sin dalle fasi di produzione è divenuto solo uno dei possibili scenari di creazione, mantenimento, uso e aggregazione del documento, sollecitando la riflessione teorica a declinare al plurale i termini stessi di quel dispositivo. D'altro canto, anche la riflessione catalografica inerente alla fotografia ha visto maturare i propri risultati, se è vero che proprio l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione ha rilasciato nel marzo 2016 la nuova scheda Fondi Fotografici (FF), la quale è strutturalmente collegata alla scheda Fotografia (F), ma, a fronte della 'puntiforme analiticità' di quest'ultima⁵, deve riconoscere come, nel corso della propria predisposizione,

un altrettanto significativo riferimento è stato fornito dalla metodologia archivistica che pone attenzione all'origine del singolo complesso documentario, al soggetto che lo detiene, all'identificazione e descrizione del soggetto produttore, cui è connessa la conoscenza della sua attività e la descrizione della documentazione ad essa afferente⁶.

L'archivio fotografico è un tipo di archivio in cui si raggruppano diversi nodi critici, un agglomerato polimorfo e polisemico. Nonostante le tendenze "espansionistiche" della disciplina degli ultimi decenni, nei termini sopra brevemente accennati, una strategia archivistica intorno ad un fondo come quello Supino non può annettersi il campo, bensì "ibridarsi" con i più noti e tradizionali approcci catalografici che individuano la fotografia quale oggetto mobile di interesse storico artistico: in una sorta di movimento pendolare, l'attenzione al singolo oggetto non può oscurare quella verso l'intero fondo e viceversa.

Certo, vi è la consapevolezza che l'approccio organico, multilivellare e 'aperto', tipico della disciplina possa fornire un forte contributo a quel salto di qualità sottinteso nel passaggio di definizione da fototeca ad archivio⁷. Del resto, è tipico del nostro approccio professionale tenere

⁵ CORINNA GIUDICI, *Momenti, concetti e costruzione della scheda Fondi Fotografici*, in Ministero dei Beni e delle Attività culturali e del Turismo, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, *Scheda FF, Versione 4.00*, p. 9. La scheda è consultabile all'indirizzo: <http://www.iccd.beniculturali.it/index.php?it/473/standard-catalografici/Standard/63> (consultazione: 13 marzo 2018)

⁶ ELENA BERARDI, *Presentazione, Ivi*, p. 2.

⁷ «Non si tratta solo di un passaggio terminologico, bensì anche concettuale e programmatico: un invito a fare ricerca nelle fototeche non solo come in contenitori ordinati (analoghi alle biblioteche) che rendono reperibili informazioni in base al soggetto (per esempio, la fotografia che ci mostra lo stato di

costantemente presente che il tutto è qualcosa di più della somma delle sue parti, ma, al contempo, che l'alto risultato di sintesi che ciò comporta costituisce l'esito finale di un lungo percorso di analisi, valutazione e studio delle singole componenti, unitamente ai loro nessi aggregativi.

Evidentemente la complessità, poi, della fotografia artistica che vede convivere in un unicum il duplice significato dell'oggetto d'arte e della sua rappresentazione, non può non essere affrontata con strumenti descrittivi propri, analitici, che tengano conto di tutti gli aspetti strutturali, semantici, tecnici che connotano il singolo oggetto. Se i criteri archivistici debbono dunque tenere conto di questa robusta tradizione descrittiva legata alla complessità intrinseca dell'oggetto indagato, quale può essere l'apporto che essi possono fornire? Intanto, un atteggiamento di servizio, ossia, la capacità di misurare i propri interventi in relazione al loro potenziale euristico. L'archivista non ha in tasca il metodo, inteso quale rigida prassi predeterminata, ma un pacchetto di principi chiave da mettere al servizio di un utile percorso conoscitivo.

Mi limiterò, in questa sede, a prendere brevemente in esame la fondamentale nozione di contesto. È la seconda delle sette aree dello standard descrittivo archivistico internazionale ISAD (G) e rimanda alla necessità dell'archivista di guardare, prima che 'dentro' l'archivio, 'attorno' all'archivio. L'esperienza dice che, non di rado, uno dei limiti principali dei progetti descrittivi stia nella sottovalutazione di quella fase iniziale di studio, direi di 'avvicinamento' al nucleo documentario che si prende in esame, rappresentato dagli elementi di contesto. Proviamo pertanto a ripercorrere gli elementi di questa area per verificarne un possibile utilizzo.

Dopo la prima area dedicata alle informazioni identificative di un fondo, lo standard, si è accennato, passa a quelle relative al contesto, dove è centrale il ruolo del soggetto produttore, la sua corretta e univoca denominazione, la sua storia, istituzionale o biografica, lo spettro e la tipologia delle attività che hanno prodotto i documenti. Dopo breve tempo dal rilascio dello standard la comunità archivistica internazionale si è resa conto della necessità di stabilire un

conservazione di un determinato monumento in un determinato momento), bensì come in archivi nei quali si sono sedimentate le singole immagini fotografiche, ma anche – in maniera più o meno casuale – tutta una serie di altri dati che ci permettono, per esempio, di ricostruire la provenienza di un gruppo di fotografie; il periodo e le motivazioni della loro acquisizione; le vicende intermedie delle fotografie, passate dal fotografo allo studioso committente della campagna, e poi magari al suo esecutore testamentario prima di approdare in collezione, e qui – dopo essere transitate su molte scrivanie – vagabondare eventualmente da una scatola all'altra, in conseguenza di risistemazioni e riclassificazioni delle quali spesso recano le tracce», scrive COSTANZA CARAFFA, *Pensavo fosse una fototeca, invece è un archivio fotografico*, «Ricerche di storia dell'arte», 1/2012, pp. 37-74, p. 38.

secondo standard ad hoc che definisse al meglio le caratteristiche del produttore, collegandole alle informazioni sul fondo. Fu elaborato dunque l'*International Standard Archival Authority Records for Corporate Bodies, Persons and Families* (ISAAR - CPF). Tale standard fornisce una guida per l'elaborazione di record di autorità archivistici che offrano descrizioni di entità (enti, persone e famiglie) coinvolte nella produzione degli archivi. In un fondo la cui provenienza è riconducibile ad una persona, il presupposto di ogni azione pratica deve essere la conoscenza dettagliata del produttore, delle sue attività e dei suoi scopi, della rete delle relazioni, degli ambienti con cui ha interagito. Un fondo fotografico ha una sua omogeneità tipologica, ma svariate e difformi possono essere le occasioni o i contatti che hanno favorito l'acquisizione di una o più fotografie. A differenza dei soggetti produttori istituzionali in cui le attività pratiche rivestono un forte connotato di prevedibilità o standardizzazione normativa, il soggetto produttore-persona si distingue per pluralità ed eterogeneità di azioni, così che, ad esempio, il carteggio privato di un artista con un suo familiare può illuminare anche tratti rilevanti del suo percorso stilistico. La ricostruzione del profilo biografico, delle attività svolte, degli ambienti frequentati e della rete di rapporti è dunque oggetto delle aree 2 e 3 dello standard ISAAR, che, dopo le informazioni che identificano univocamente il soggetto produttore e che definiscono chiavi d'accesso normalizzate al record, sono dedicate rispettivamente all'area della descrizione (che comprende informazioni inerenti alla natura, il contesto e le attività dell'entità descritta) e a quella delle relazioni con altri enti, persone e famiglie.

Lo studio approfondito della biografia di Iginio Benvenuto Supino, che già può vantare svariati contributi⁸, al fine di redigere un'accurata scheda formalizzata tramite lo standard per la descrizione di soggetti produttori è dunque un primo contributo ad un organico intervento sul patrimonio fotografico conservato presso la Biblioteca del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna.

⁸ Solo a titolo esemplificativo e senza alcuna pretesa di esaustività: MASSIMO FERRETTI, *Iginio Benvenuto Supino*, in *La cattedra negata: dal giuramento di fedeltà al fascismo alle leggi razziali nell'Università di Bologna*, a cura di Domenico Mirri e Stefano Arieti, Bologna, CLUEB, 2002; *Iginio Benvenuto Supino (1858-1940). Omaggio a un padre fondatore*, a cura di Paola Bassani Pacht, Firenze, Polistampa, 2006; PAOLO GIULIANI, *Iginio Benvenuto Supino e la fotografia. Immagini per la storiografia artistica*, s.l., Giuly Ars, 2010; *Il metodo e il talento. Iginio Benvenuto Supino primo direttore del Bargello (1896-1906)*, a cura di Beatrice Paolozzi Strozzi e Silvio Balloni, Firenze, Mauro Pagliai, 2010; *Le immagini della ricerca: Iginio Benvenuto Supino e Carlo Volpe in dialogo con le arti*, a cura di Marinella Pigozzi, Piacenza, Edizioni Tip.Le.Co., 2012; *I Supino una dinastia di ebrei pisani fra mercatura, arte, politica e diritto (secoli 16-20)*, a cura di Franco Angiolini e Monica Baldassarri, Ospedaletto, Pisa, Pacini, 2015.

Continuando nelle indicazioni che i campi strutturati degli standard ci forniscono, torniamo ai contenuti suggeriti da quello generale ISAD (G). Qui, il terzo elemento descrittivo dell'area del contesto è dedicato alla storia archivistica. Se l'individuazione del produttore è presupposto fondamentale per incardinare il principio di provenienza e fornire una sorta di punto di fuga verso cui convergono le linee portanti dell'archivio, l'analisi diacronica dei processi di sedimentazione e aggregazione induce a definire una morfologia del fondo. In particolare, credo, in un fondo fotografico, probabilmente frutto anche di acquisizioni contingenti, per blocchi, oppure legate ad occasioni specifiche, individuare tali momenti di incremento o fasi di sviluppo, connesse a determinati frangenti della vita del produttore, vale a scongiurare quel fenomeno di 'appiattimento' tipico delle rese formali di campagne ricognitive e descrittive *object oriented*. Non è sempre possibile ricostruire nel dettaglio l'evolvere delle dinamiche aggregative, ma nel fondo Supino sono da tempo stati evidenziati nuclei particolari, quali le stampe all'album con il marchio di Nerino Ferri, il padre fondatore del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi⁹. In questa chiave potrebbe risultare cruciale un nuovo, complessivo, intervento ricognitivo che, ricapitolando le consistenze dell'archivio e le sue principali aggregazioni, nonché verificando con attenzione i nessi con la documentazione non fotografica presente nel fondo - oltre 160 fascicoli contenenti documentazione ad uso di ricerca, bozze per pubblicazioni e contributi manoscritti dello stesso Supino - e valutandone al meglio la portata informativa, possa prefigurare un'attendibile struttura morfologica del fondo. C'è una storia dell'archivio che si forma e una storia dell'archivio formato. Spesso non meno importante per diagnosticarne lacune, ammanchi, disordini e artificiose commistioni. Nel caso del fondo di cui ci stiamo occupando, mi pare centrale, per ottenere risultati descrittivi stabili e metodologicamente solidi, ricapitolarne le complesse e a volte tormentate vicende conservative¹⁰, seguendole con scrupolo filologico, secondo il dettato della regola ISAD¹¹.

Una struttura morfologica del fondo, si diceva. Prefigurarla è possibile in fase ricognitiva, ma per stabilizzarla definitivamente è necessario fare i conti con l'applicazione del metodo storico,

⁹ M. PIGOZZI, *L'opera d'arte e la sua riproduzione fotografica*, cit., p. 100.

¹⁰ Tali vicende sono state rivisitate nel corso del seminario da Cinzia Frisoni, mentre Ilaria Cristallini ha ripercorso le attività di catalogazione e parziale riordino del fondo Supino.

¹¹ Lo standard prescrive di «segnalare i successivi passaggi di proprietà, responsabilità, e/o custodia dell'unità di descrizione ed indicare quegli interventi che hanno contribuito alla sua presente struttura e ordinamento, quali la storia degli ordinamenti, l'elaborazione di strumenti di ricerca coevi, il riutilizzo della documentazione per finalità diverse o le migrazioni in ambienti software diversi», International Council on Archives, *ISAD (G): General International Standard Archival Description*, Seconda edizione, Traduzione italiana a cura di Stefano Vitali, con la collaborazione di Maurizio Savoja, Firenze, 2000, p. 22.

che suggerisce di identificare le aggregazioni logiche per soggetto che Supino stesso aveva voluto disporre, almeno per quelle componenti dell'archivio riconducibili a tale impostazione, per poi verificarne il rapporto con le altre partizioni meno strutturate. Aiutati in ciò dalle precedenti attività di censimento compiute negli anni 2005-2007, ma evitando la tentazione di un approccio tipicamente catalografico che potrebbe suggerire scorciatoie più allettanti sotto il profilo dei risultati quantitativi. E consapevoli inoltre che provenienza e attività pratica, due categorie-guida in fase di riordino archivistico, vanno in questo caso declinate al plurale e a volte incrociate¹². Le analisi strutturali sul fondo compiute di recente¹³ supportano ulteriormente l'indagine complessiva, che può pertanto contare su una massa di dati ingente, da utilizzarsi però in un disegno coerente e unitario, a delineare il quale concorrono, oltre alla serie testuale raccolta in fascicoli cui si è accennato, anche la ricerca delle fotografie che mancano al riscontro inventariale. Tale controllo complessivo, mirante a ricostituire l'organica integrità del complesso, potrà giovare delle eventuali ricognizioni che dovessero avere ad oggetto gli altri fondi del ricchissimo patrimonio fotografico conservato presso la Biblioteca del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna.

Ancora contesti dunque.

¹² Proprio per rispondere ad una nuova esigenza di flessibilità nel rappresentare le complesse relazioni tra entità in fase descrittiva, e passare da un impianto multilivellare ad uno multidimensionale, è stata presentata, durante il Congresso internazionale degli archivi di Seoul (5-10 settembre 2016), la bozza del nuovo modello concettuale di descrizione degli archivi, elaborato nel 2012-2016 dall'*Expert Group on Archival Description* (EGAD) e intitolato *Records in Contexts* (<https://www.ica.org/sites/default/files/RiC-CM-0.1.pdf>) (consultazione 13 marzo 2018)

¹³ Ne dà conto Giulia Calanna nel suo intervento.