

Pensavo fosse una fototeca, invece è un archivio fotografico

Costanza Caraffa

Cosa facciamo con le immagini in una fototeca? Il caso del lascito Ludwig rivela il potenziale epistemologico di un archivio fotografico come luogo in cui sono sedimentate tracce significative che travalicano il contenuto visuale delle singole fotografie

Gli archivi fotografici, come tutti gli archivi, non sono entità statiche bensì organismi complessi e dinamici¹. Per comprenderli e comprenderne il funzionamento è necessario prendere in considerazione tutte le fasi della loro storia e del processo di progressiva istituzionalizzazione che spesso li caratterizza: partendo dalle fasi preparatorie, dal contesto e dal momento della fondazione, per esaminare i successivi stadi di organizzazione e riorganizzazione; senza trascurare i nuclei preesistenti confluiti nell'archivio, spesso in forma di fondi, ma in ogni caso archivi essi stessi (a loro volta più o meno istituzionalizzati) che ne formano per così dire la preistoria. Per evitare osservazioni troppo generiche e astratte, prenderò in esame qui di seguito un caso esemplare che conosco particolarmente bene, la Fototeca (*Photothek*) del Kunsthistorisches Institut in Florenz (KHI). L'obiettivo di questa breve indagine è capire cosa si fa con le fotografie in un archivio fotografico.

La creazione di una raccolta di riproduzioni di opere d'arte e architettura italiane era stata dichiarata fin da subito fra gli obiettivi programmatici della fondazione dell'Istituto fiorentino, formalizzata nel 1897². Fra il 1897 e oggi la *Photothek* ha accumulato oltre 600.000 stampe fotografiche, alle quali si aggiunge un archivio di oltre 40.000 negativi. Fanno parte di questa lunga storia la creazione di libri d'inventario; l'ideazione di un sistema di classificazione e disposizione fisica in scaffali a presa diretta delle scatole in cui sono

conservate le fotografie; la creazione e poi sistematizzazione di cataloghi cartacei negli anni Venti del Novecento; il passaggio alla catalogazione in un database secondo un determinato standard descrittivo (1992-93); l'avvio della digitalizzazione dell'archivio negativi (2002); il passaggio alla fotografia digitale (2005) e la progressiva pubblicazione di tutte le risorse digitali in internet³. Ma anche la storia delle acquisizioni: dai primi lasciti, agli acquisti sul mercato delle riproduzioni di opere d'arte (dai cataloghi delle case fotografiche o direttamente dai fotografi), allo sviluppo di una propria politica di campagne fotografiche, ai quali hanno continuato ad aggiungersi sempre nuovi acquisti e donazioni. La storia delle acquisizioni è a sua volta legata alla storia dell'Istituto: per esempio – assai banalmente – alle diverse disponibilità di budget nel corso del tempo, ma anche alle strategie di espansione della collezione fotografica per realizzare l'obiettivo originario di una raccolta omnicomprensiva, ma anche per rispondere alle tendenze della ricerca di volta in volta prevalenti.

Descritto il canovaccio di base, possiamo approfondire la questione delle azioni che si conducono all'interno dell'archivio fotografico:

– la scelta delle fotografie da acquistare o da selezionare all'interno di un lascito per destinarle a entrare nella collezione (devo scegliere in base alla rilevanza dell'opera rappresentata o in base alla qualità della fotografia? E quali sono i criteri per stabilire la rilevanza dell'opera rappresenta-

Pensavo fosse una fototeca, invece è un archivio fotografico

ta? In quali casi mi trovo di fronte a un doppione da scartare?);

– il loro inserimento nell'ordine logico ma anche spaziale del sistema di classificazione vigente (in quale sezione o sezioni collocherò le fotografie riferite alle opere di un determinato artista? Preferirò una suddivisione alfabetica per nomi di artisti o per generi artistici o topografica in base al luogo di conservazione delle opere? Come disporrò queste sezioni nello spazio materiale dell'archivio?);

– tutte le piccole decisioni legate al montaggio delle foto e all'iscrizione di informazioni e didascalie (monterò su cartone anche una fotografia storica? Annoterò sul cartone la provenienza della fotografia da un lascito? Il nome del fotografo? La data dello scatto? E quella della stampa? Un'attribuzione alternativa dell'opera rappresentata? Il numero di negativo? Il numero di riproduzione digitale della fotografia stessa?);

– l'applicazione delle tecnologie digitali (quale database e quale standard di catalogazione utilizzare? Come combinare catalogazione e digitalizzazione? Quali fotografie, positivi o negativi, digitalizzare e perché? Cosa fare con le fotografie già digitalizzate, e con quelle che non verranno mai digitalizzate?).

Tutte queste sono operazioni arbitrarie che contraddicono l'idea, di derivazione positivista, della neutralità dell'archivio e del lavoro degli archivisti. Su questo punto hanno insistito Terry Cook e Joan M. Schwartz, i cui lavori costituiscono un contributo fondamentale per riorientare la riflessione teorica ma anche la prassi negli archivi fotografici⁴. Gli archivi non sono semplici templi della memoria⁵, bensì strutture articolate e dinamiche, nelle quali si conserva non solamente il singolo documento, ma il contesto di creazione e trasmissione del documento stesso; nell'archivio troviamo non solo informazioni, ma sapere⁶. Proprio per questo è utile applicare a collezioni fotografiche come la *Photothek* una definizione di archivio ampliata rispetto agli enunciati della scienza archivistica. A prima vista, infatti, tali collezioni sembrano difettare di quel carattere di sedimentazione spontanea o involontaria che l'archivistica tradizionale ritiene condizione della definizione di archivio⁷. Ma se prendiamo in considerazione, oltre alle pure immagini fotografiche, l'insieme di scatole, etichette, cartoni di montaggio, numeri d'inventario, iscrizioni, registri, cataloghi, nonché le pratiche burocratiche interne sull'organizzazione delle campagne, l'acquisizione delle fotografie, le scelte relative agli standard di catalogazione e ai progetti di digitalizzazione, e infine le pubblicazioni – digitali o cartacee – prodotte dalla *Photothek* stessa, l'idea che tutto questo funzioni come un archivio ci appare improvvi-

samente plausibile⁸. 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 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 tracce⁹.

OLTRE IL CONTENUTO VISUALE

Una delle condizioni – non l'unica – per realizzare questa virata concettuale verso l'archivio è il superamento della tradizionale riduzione delle fotografie al loro contenuto visuale. Nell'usuale accezione, la 'fotografia documentaria' dovrebbe restituire un'immagine 'neutrale' dell'oggetto rappresentato ai fini dell'investigazione della realtà – in particolare l'immagine di un monumento o un'opera d'arte ai fini della ricerca storico-artistica. Ma le fotografie documentarie sono documenti non solo in relazione all'oggetto che vogliono intenzionalmente documentare, bensì anche – proprio perché la fotografia *non* è neutrale – in relazione a tutta una serie di altri aspetti in esse più o meno volutamente registrati: sono documenti, per esempio, del contemporaneo livello di evoluzione tecnologica della fotografia, dell'interesse della ricerca per un determinato tema in un determinato periodo, della storia attributiva di una determinata opera annotata sul cartone di supporto della fotografia. Le fotografie, come sostenuto fra gli altri da Elizabeth Edwards, sono oggetti materiali che esistono nel tempo e nello spazio, dotati di una biografia che si esplica in gran parte – ma non solo – all'interno dell'archivio¹⁰. L'archivio quindi non è soltanto il luogo in cui le fotografie vengono conservate, ma anche il luogo in cui questa biografia può essere loro restituita, se vi si attua il passaggio da un approccio utilitaristico basato sul contenuto del documento a una più ampia comprensione del contesto funzionale di provenienza, produzione e sedimentazione del documento stesso¹¹ –

Pensavo fosse una fototeca, invece è un archivio fotografico



1. Stefano Fancelli, la scatola «Mal. Renaiss. / V. Carpaccio / Venedig, Accademia / Ursulazyklus» («Pittura Rinascimento / V. Carpaccio / Venezia, Accademia / Ciclo di sant'Orsola») (foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz, Photothek).

sempre tenendo presente che anche rispetto all'intenzione e persino al momento della produzione del documento non vi è una sola verità, bensì molteplici narrazioni sempre aperte e passibili di essere riscritte¹². Negli archivi, la memoria non viene semplicemente conservata, bensì continuamente plasmata e riplasmata, e in questo processo di sedimentazione e formazione del sapere gli archivisti svolgono, più o meno consapevolmente, un ruolo attivo¹³. Questo ruolo deve essere svolto responsabilmente, a maggior ragione nell'attuale momento storico che vede la diffusione di progetti di digitalizzazione destinati a portare alle estreme conseguenze i processi di selezione propri dell'archivio, privilegiando o escludendo determinate fotografie rispetto ad altre e modificando così il significato, il valore e l'intenzione di ognuna attraverso la loro decontestualizzazione e dematerializzazione.

«NON SI VEDE NIENTE»?

Continuiamo a riferirci alla *Photothek* del KHI per un esempio. Nella sezione «Malerei Renaissance» («Pittura Rinascimento») si trovano otto

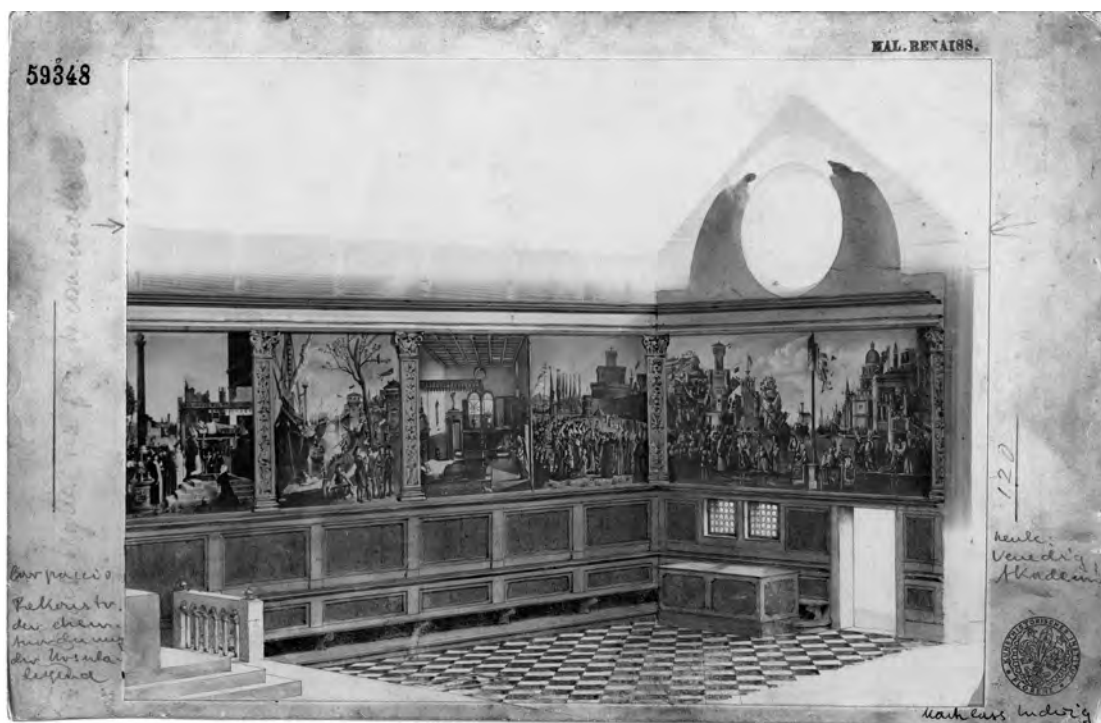
scatole di fotografie che riproducono opere di Vittore Carpaccio; una di esse è interamente dedicata al cosiddetto *Ciclo di Sant'Orsola*, oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia. Qui si trova, fra le altre, una cartellina contenente sette fotografie che meritano un'attenzione particolare (fig. 1). Prendiamo, per iniziare, la fotografia con in alto a sinistra il timbro del numero d'inventario 59349, che presenta – come da legenda in basso a sinistra – una ricostruzione della sequenza dei dipinti e dell'ambiente originario della Scuola di Sant'Orsola, soppressa nel 1806 (fig. 2). La fotografia, come documenta l'iscrizione «Nachlass Ludwig», apposta sul cartone in basso a destra, proviene dal lascito dello storico dell'arte Gustav Ludwig, pervenuto al KHI nel 1905 e composto, oltre che da fotografie, da libri e autografi relativi ai suoi studi sulla pittura rinascimentale veneziana¹⁴. Lo storico dell'arte che scorresse le fotografie alla ricerca di illustrazioni del ciclo di dipinti di Carpaccio scarterebbe subito l'oggetto in questione come una fotografia 'vecchia', nonché per le piccole dimensioni delle scene rappresentate, delle quali «non si vede niente»¹⁵. E comunque, direbbe lo storico dell'arte, l'interpretazione di Ludwig¹⁶ è da tempo superata.

Pensavo fosse una fototeca, invece è un archivio fotografico



2. Tomaso Filippi (fotografo) - autore non identificato (disegnatore), ricostruzione del Ciclo di Sant'Orsola, stampa fotografica alla gelatina di bromuro d'argento con disegno in grafite acquarellato, c. 1904. Cartone di montaggio 19,5 x 30 cm, fotografia 17,5 x 23,5 cm (foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz, Photothek, inv. n. 59349).

3. Tomaso Filippi (fotografo) attr. - autore non identificato (disegnatore), ricostruzione del Ciclo di Sant'Orsola, stampa fotografica alla gelatina di bromuro d'argento con disegno in grafite acquarellato, c. 1904. Cartone di montaggio 19,5 x 30 cm, fotografia 17,5 x 23,5 cm (foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz, Photothek, inv. n. 59348).



Pensavo fosse una fototeca, invece è un archivio fotografico

4. Tomaso Filippi (fotografo) attr. - autore non identificato (disegnatore), ricostruzione del Ciclo di Sant'Orsola, stampa fotografica alla gelatina di bromuro d'argento con disegno in grafite acquarellato, c. 1904. Cartone di montaggio 24 x 34 cm, fotografia 15 x 25,5 cm (foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz, Photothek, inv. n. 64279).



5. Tomaso Filippi (fotografo) attr. - autore non identificato (disegnatore), ricostruzione del Ciclo di Sant'Orsola, stampa fotografica alla gelatina di bromuro d'argento con disegno in grafite acquarellato, c. 1904. Cartone di montaggio 24 x 34 cm, fotografia 18 x 25,5 cm (foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz, Photothek, inv. n. 64280).



Cosa si vede, però, se prendiamo in mano la fotografia, o meglio il cartone sul quale è montata, e iniziamo a esaminarla più da vicino? Osserveremo che si tratta solo in parte di una vera e propria fotografia, poiché la parte inferiore dell'ambiente rappresentato e i dettagli architettonici sono restituiti in disegno acquarellato. L'acquarellatura riguarda anche la parte superiore (intorno all'oculo) della parete d'ingresso. Muovendo la fotografia sotto la luce vedremo brillare alcuni tratti in grafite, nonché le lumeggiature in bianco che conferiscono plasticità alle paraste disegnate a separare fra loro le scene del ciclo pittorico. Queste ultime, invece, sembrano riprodotte proprio in fotografia. Un *collage*, forse? Un esame della superficie con una lente rivelerebbe

che non vi è traccia di *collage*. E comunque, com'è possibile che le fotografie siano restituite in prospettiva?

Simili caratteristiche presentano le fotografie con i numeri di inventario 59348, 64279 e 64280 (figg. 3-5), sempre provenienti dal lascito Ludwig, che mostrano la ricostruzione della sequenza del Ciclo di Sant'Orsola da altri punti di vista. Tutte queste immagini, o meglio i loro cartoni di montaggio, sono corredati, oltre che dal timbro con il numero di inventario in alto a sinistra, dal timbro che indica la segnatura in alto a destra («Mal[erei] Renaiss[ance]»), dal timbro del KHI in basso al centro o a destra e da una serie di iscrizioni o didascalie indicanti, in basso a sinistra, il soggetto della fotografia, cioè l'opera

Pensavo fosse una fototeca, invece è un archivio fotografico



6. Tomaso Filippi (fotografo) attr., ricostruzione del Ciclo di Sant'Orsola con modellino in legno, stampa fotografica all'albumen, c. 1904. Cartone di montaggio 24 x 34 cm, fotografia 17 x 23 cm (foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz, Photothek, inv. n. 87154).

d'arte e il suo autore (se conosciuto), e in basso a destra il luogo in cui viene conservata (qui Venezia, Gallerie dell'Accademia).

Per risolvere il quesito posto da queste fotografie e aprire una finestra su un eccezionale esempio di impiego della fotografia nella prassi storico-artistica, dobbiamo prendere in esame le altre tre immagini collegate, con i numeri di inventario 87152, 87153, 87154 (figg. 6-8)¹⁷. Queste fotografie non sono segnalate come provenienti dal lascito Ludwig, né sul cartone di montaggio né nel libro d'inventario, ma sono evidentemente connesse alle precedenti. In particolare, 87154 è la matrice, per così dire, di 59349 e ci porta alle origini del processo di produzione dell'immagine finale: la cosa «che-è-stata», per dirla con Roland Barthes¹⁸, che è stata posta davanti alla macchina fotografica, è un modellino ligneo che riproduce evidentemente le presunte proporzioni della cappella della Scuola di Sant'Orsola, ricostruite da Ludwig sulla base di dati d'archivio¹⁹. Alle pareti del modellino, sulle quali sono riportate anche alcune aperture (una porta, due finestre, un oculo), sono incollate fotografie delle singole scene del ciclo carpaccesco. Nella stessa scatola si trova una fotografia Naya rappresentante una delle scene del ciclo, in un formato 26 x 20 cm²⁰: se per il modellino fossero state utilizzate fotografie di questa stessa serie, se ne potrebbero ricostruire le dimensioni approssimative interne in circa 80 x 30 cm. Come dimostra un confronto con le altre due immagini, le pareti lunghe del modellino erano smontabili in modo da permettere di realizzare diverse vedute in spaccato: delle singole pareti (inv. 87153, parete sinistra con scorcio della parete dell'altare), ma anche in prospettiva della parete d'ingresso

combinata di volta in volta con la parete destra (inv. 87154) o sinistra della cappella (inv. 87152)²¹.

IL LASCITO LUDWIG

Come già detto, le tre fotografie del modellino non presentano né timbri né iscrizioni che le associno al nome di Ludwig, ma la loro appartenenza al gruppo delle foto di lavoro dello studioso sul Ciclo di Sant'Orsola non può essere messa in discussione. Il lascito Ludwig al KHI, annunciato nell'annuario del 1904-05 (maggio 1905)²², nonché nell'*Introduzione* di Pompeo Molmenti al volume postumo su Carpaccio (agosto 1905)²³ e pervenuto all'Istituto fra il 1905 e il 1906²⁴, non venne inventariato subito, bensì in blocchi successivi. Le circa 2500 fotografie del lascito – a cui se ne aggiungono alcune donate al KHI da Gustav Ludwig prima della sua morte – furono inventariate a partire dal 1908, come attestano i libri d'inventario della *Photothek*. Il blocco più consistente fu registrato nel 1908: queste fotografie sono contrassegnate dal timbro «Dr. Gustav Ludwigs / Vermächtnis 1905» sul cartone di montaggio (talvolta sul *recto*, talvolta sul *verso*). Alcuni gruppi più piccoli, rimasti non inventariati per qualche ragione legata probabilmente all'organizzazione interna della *Photothek*, furono registrati solo molto più tardi, nel corso degli anni Venti del Novecento. Così avvenne per alcune delle fotografie qui discusse, inventariate rispettivamente il 10 novembre 1929 (invv. 59348, 59349) e il 7 maggio 1930 (invv. 64279, 64280) e la cui provenienza dal lascito Ludwig è segnalata non più da un

Pensavo fosse una fototeca, invece è un archivio fotografico

7. Tomaso Filippi (fotografo) attr., ricostruzione del Ciclo di Sant'Orsola con modellino in legno, stampa fotografica all'album, c. 1904. Cartone di montaggio 24 x 34 cm, fotografia 19,5 x 25,5 cm (foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz, Photothek, inv. n. 87153).



8. Tomaso Filippi (fotografo) attr., ricostruzione del Ciclo di Sant'Orsola con modellino in legno, stampa fotografica all'album, c. 1904. Cartone di montaggio 24 x 34 cm, fotografia 17,5 x 23 cm (foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz, Photothek, inv. n. 87152).



timbro, bensì da un'iscrizione a mano. In essa, come in tutte le altre iscrizioni e didascalie apposte sui cartoni delle sette foto in discussione, è da riconoscere la grafia di Ulrich Middeldorf, allora (1928-35) responsabile della *Photothek* e in seguito (1953-68) direttore del KHI. A un certo punto deve essersi persa memoria della provenienza delle fotografie residue dal fondo Ludwig, cosicché i numeri 87152, 87153 e 87154 rappresentanti il modellino furono inventariati solo il 14 gennaio 1933 con l'indicazione «Alter Bestand»: con questa espressione («vecchi fondi») si indicavano fotografie accumulate nei primi anni di vita della *Photothek* e che il progressivo lavoro di inventariazione e classifica-

zione poteva prendere in considerazione solo a poco a poco, condizionato com'era dalle scarse risorse di personale.

Questo spiegherebbe l'assenza di un riferimento al lascito Ludwig su queste ultime fotografie, che tuttavia appartengono certamente alla serie, come dimostra il confronto con le altre (non da ultimo se si osservano, sui numeri 87152 e 87154, le venature del legno del modellino, le cui tracce sono visibili in 59348 e 59349). L'intero procedimento può essere ricostruito in via ipotetica come segue.

Probabilmente, dopo aver fatto realizzare il modellino – forse nello studio del fotografo, sul quale torneremo – e avervi incollato le fotografie

Pensavo fosse una fototeca, invece è un archivio fotografico

nella disposizione derivante dalla sua ipotesi di ricostruzione, Ludwig lo fece fotografare secondo alcuni punti di vista rilevanti. Da qui derivarono le stampe fotografiche all'albumina dei numeri 87152, 87153 e 87154 (oltre ad almeno un'altra andata perduta), che dovettero servirgli di verifica. Da queste dovettero essere ricavate delle stampe alla gelatina di bromuro d'argento che furono trattate, quando ancora erano umide, con il cosiddetto indebolitore di Farmer: il bagno di indebolimento serviva a ritoccare le parti scure, come la parte superiore (il 'cielo' per così dire) della fotografia ma anche i 'buchi' della porta, delle finestre e dell'oculo; tutte queste aree, infatti, nel passaggio successivo risultano chiarissime, quasi bianche. Un tipico effetto collaterale di tale procedimento è il fenomeno di inversione che ha dato luogo allo scurimento del contorno dell'oculo. Poiché le fotografie trattate con l'indebolitore di Farmer sono estremamente instabili, esse dovettero essere rifotografate per dare luogo alle stampe alla gelatina di bromuro d'argento a noi pervenute (invv. 59348, 59349, 64279, 64280), su carta più spessa e non lucide come le albumine, e quindi più adatte a essere completate in disegno. In questo modo si ottennero le basi per i disegni di ricostruzione dell'interno della cappella²⁵.

Il processo, tuttavia, non finisce qui: le immagini 59348 e 59349, combinazioni di fotografia e disegno, furono riprodotte nella tecnica di stampa fotomeccanica della mezzatinta (che traduce l'immagine fotografica in un raster di punti di diverse dimensioni) e utilizzate per illustrare il capitolo del libro di Ludwig dedicato al ciclo di Sant'Orsola (fig. 9)²⁶. In effetti, se esaminiamo i cartoni di montaggio di 59348 e 59349, vi riconosceremo, nella grafia di Ludwig, traccia di una indicazione per lo stampatore: a sinistra della fotografia, meglio visibile su 59348, «Si può tagliare via qualche cm in alto», e sulla destra «120». La figura corrispondente pubblicata nel testo del 1906 è tagliata esattamente nel modo indicato e la sua altezza è di 12 cm²⁷.

Queste due fotografie, a differenza di tutte le altre, sono montate su due cartoncini più rigidi, più piccoli e di color crema, diversi da quelli leggermente più grandi e dal tipico colore verdino su cui sono montate tutte le altre della serie – e la maggior parte delle fotografie della *Photothek*. I cartoncini color crema di 59348 e 59349 devono essere quindi i cartoni originali su cui le fotografie furono montate al momento della loro realizzazione, come confermano anche le già commentate iscrizioni relative al formato della loro pubblicazione. Tutte le altre foto devono essere arrivate al KHI come immagini sciolte e furono montate solo in seguito sui nostri cartoncini.

RICOSTRUIRE CARPACCIO CON LE FOTOGRAFIE

Il gruppo di fotografie qui presentato, di cui cartoni di montaggio, timbri, iscrizioni etc. sono parte integrante, rappresenta un caso straordinario poiché ci offre la rara occasione di gettare uno sguardo nel laboratorio mentale e visivo dello storico dell'arte e di ricostruire la sua prassi di lavoro quotidiano, eccezionalmente documentata dalla fortunata conservazione di numerosi passaggi del processo intellettuale e anche manuale, quasi da *bricoleur*. L'utilizzo della fotografia è qui direttamente legato a una precisa questione di ricerca: con l'obiettivo di ricostruire la disposizione del ciclo carpaccesco, Ludwig toglie i teleri dal museo in cui erano e sono custoditi e li ricolloca – per quanto solo virtualmente – nel loro originario contesto spaziale e funzionale. Questa operazione avvenne in un momento cruciale della storia museale del ciclo carpaccesco: pochi anni prima, nel 1895, nell'ambito di una risistemazione radicale delle Gallerie dell'Accademia realizzata dal direttore Giulio Cantalamessa sotto l'egida di Adolfo Venturi, il *Ciclo di Sant'Orsola* era stato allestito in posizione prominente in un ambiente ottagonale appositamente realizzato²⁸, certo memore della Tribuna degli Uffizi. Ludwig, amico personale di Cantalamessa²⁹, pur apprezzando lo sforzo di questi di riunire tutte le scene del ciclo, si dichiara in disaccordo con la disposizione proposta nell'allestimento museale³⁰. La sua ricostruzione si fonda su argomenti come la necessaria congruenza fra le fonti di luce reale nella cappella e quelle interne alle scene dipinte, nonché sul tentativo di riprodurre il «punto di vista», la leggibilità in sequenza del ciclo pittorico da parte di un visitatore che si muovesse nel vano. Possiamo star certi che il modellino ligneo tridimensionale gli sarà servito non solo per rappresentare il risultato finale della sua ricostruzione, ma anche nelle fasi intermedie della sua elaborazione, quando non è difficile immaginarlo incollare a più riprese le fotografie in sequenze diverse al fine di verificare le sue ipotesi. Questo approccio tendente alla ricontestualizzazione delle opere, adottato anche in altri progetti come le ricerche sul ciclo di affreschi del Palazzo dei Camerlenghi di Venezia, era piuttosto innovativo al tempo di Ludwig³¹ e potrebbe essere messo in relazione con la novità dell'allestimento museale integrativo introdotto da Wilhelm Bode nel Kaiser-Friedrich-Museum di Berlino (terminato nel 1904)³², tanto più che Bode e Ludwig erano in costante contatto epistolare³³. Ma anche per quanto riguarda l'utilizzo della fotografia come strumento della storia dell'arte, il gruppo di fotografie qui presentato corrisponde a un momento di svolta: dopo che le prime generazioni di studiosi dotati

Pensavo fosse una fototeca, invece è un archivio fotografico

9. Tavola a fianco di p. 118 da *Gustav Ludwig/Pompeo Molmenti, Vittore Carpaccio: la vita e le opere*, Milano, 1906, mezzatinta.



di immagini fotografiche avevano praticato fino alle estreme conseguenze la decontestualizzazione delle opere d'arte permessa proprio dall'introduzione della nuova tecnica di riproduzione, ora lo stesso strumento viene impiegato in senso opposto, per rigenerare un contesto³⁴. Non solo i dipinti ma anche le fotografie vengono ricollocate nello spazio e nella storia.

AUTORE O AUTORI?

Resta aperta la questione dell'autore delle fotografie, o meglio degli autori, se accogliamo l'idea che il fotografo non sia l'unica persona implicata nella formazione del documento fotografico³⁵. Nel nostro caso le fotografie delle quali andare a rintracciare l'esecutore si trovano su almeno due livelli: le fotografie incollate nel modellino e le fotografie del modellino nelle sue varie versioni, cioè quelle materialmente conservate nella *Photothek* fiorentina. Partiamo dalle seconde.

Gustav Ludwig padroneggiava la tecnica fotografica almeno fin dal suo periodo di formazione a Vienna, dove si era trasferito nel 1895 dopo aver lasciato Londra e la professione medica fino ad allora esercitata³⁶. A Vienna, accanto ai corsi di storia dell'arte di Theodor Frimmel, egli aveva frequentato anche corsi di fotografia presso la *Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren*³⁷ dove, oltre ad acquisire insegnamenti puramente tecnici, aveva potuto respirare un clima sperimentale rivolto all'applicazione dei procedimenti fotografici alla ricerca scientifica³⁸. Egli possedeva anche una «grande» macchina fotografica dotata di teleobiettivo, donata al

KHI conformemente al suo lascito testamentario³⁹. Fra le fotografie del suo lascito ve n'è almeno una indicata nel libro d'inventario come eseguita da Ludwig⁴⁰: si tratta anche questa volta di un *collage* di ricostruzione di una pala d'altare con storie della Passione di Cristo, attribuita da Ludwig a Michele Lambertini (Michele di Matteo da Bologna), attribuzione che fu poi corretta sul cartone in «Scuola dei Vivarini» (fig. 10). Poiché il dipinto, oggi alla Ca' d'Oro, era conservato fino al 1919 alla Akademie der Bildenden Künste di Vienna⁴¹, è plausibile che Ludwig lo avesse fotografato *in situ* durante il suo soggiorno nella capitale asburgica, e infatti le fotografie che compongono il *collage* testimoniano di condizioni di illuminazione non ottimali, compatibili con una campagna eseguita con mezzi avanzati, ma non professionali.

Alla luce di tutto questo, si sarebbe tentati di vedere in Ludwig non solo l'autore della ricostruzione in sequenza del ciclo carpaccesco di Sant'Orsola e l'ideatore della 'macchina' costruita per metterla in scena, ma anche il fotografo delle immagini conservate nella *Photothek*. A questa tentazione pone subito un freno un timbro che si trova sul verso del cartone di 59349, cioè, come sappiamo, del cartone originale su cui venne montata questa fotografia: «TOMASO FILIPPI / FOTOGRAFO / Venezia - S. Marco N. 6[1]» (fig. 11)⁴². Dopo aver diretto a lungo lo stabilimento Naya, Tomaso Filippi aveva aperto un'attività propria nel 1895⁴³. Fino al 1907 – e quindi negli stessi anni della presenza di Ludwig a Venezia – lo studio di Filippi si trovava in piazza San Marco, Procuratie Nuove 61, quindi nelle immediate vicinanze del «Cappello Nero», il mo-

Pensavo fosse una fototeca, invece è un archivio fotografico



10. Gustav Ludwig, politico con la Passione di Cristo, collage di fotografie, probabilmente 1895-96. Cartone di montaggio 43,5 x 65,5 cm, fotografie complessivamente 20,5 x 58,5 cm (foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz, Photothek, inv. n. 7439).

desto albergo dove dimorava Ludwig, spesso costretto a letto dalla malattia che lo avrebbe portato alla prematura scomparsa⁴⁴. Di Filippi, la *Photothek* conserva numerose fotografie di dettagli del ciclo di Sant'Orsola, tutte provenienti dal fondo Ludwig⁴⁵. Se Filippi è il fotografo di 59349 (timbro sul verso), è plausibile che lo sia anche di 59348 (stesso soggetto, stessa tecnica, cartone di montaggio identico), nonché di 64279 e 64280 (stesso soggetto, stessa tecnica). È quasi automatico estendere, per confronto, la sua paternità come fotografo anche alle fotografie della fase precedente, 87152, 87153, 87154.

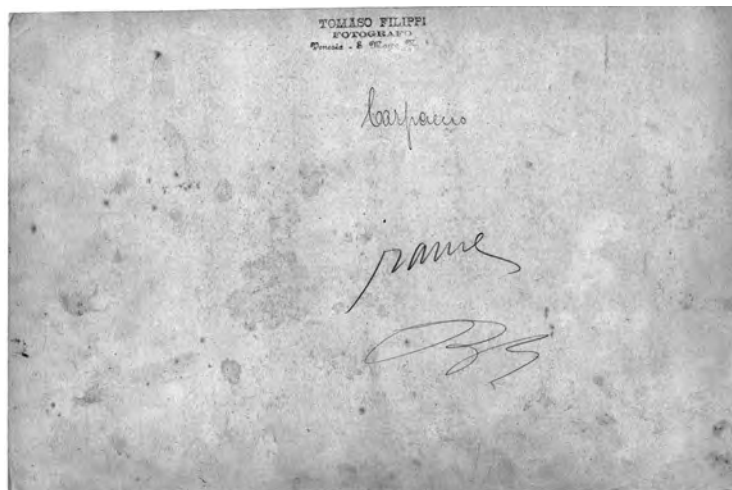
Il riferimento a Tomaso Filippi ci fornisce anche un indizio per identificare la provenienza delle fotografie utilizzate *nel* modellino per il collage su legno: al tempo di Ludwig, una documentazione fotografica completa del Ciclo di Sant'Orsola veniva fornita, stando ai cataloghi, almeno da due case: Naya⁴⁶ e Brogi⁴⁷. Poiché Filippi era stato a lungo legato alla ditta Naya, si potrebbe pensare che per realizzare la ricostruzione fossero state utilizzate fotografie della casa veneziana. La presenza, nella stessa scatola della *Photothek*, di una delle foto Naya, proveniente anch'essa dal lascito Ludwig, potrebbe avvalorare questa ipotesi⁴⁸.

Se Naya e Filippi possono essere visti rispettivamente come gli esecutori delle fotografie e delle fotografie delle fotografie, non v'è alcun dubbio che l'ideatore della serie di immagini e del procedimento ricostruttivo misto che sta loro alla base (modellino, fotografie, disegno) debba essere identificato nello stesso Ludwig. Non da ultimo, grazie alla frequentazione della *Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren* viennese, egli possedeva la necessaria dimestichezza con le tecniche, ma anche un certo approccio creativo all'utilizzo a fini scientifici della fotografia⁴⁹. Le fotografie, per Ludwig, sembrano contenere non solo l'oggetto, ma anche i risultati dei suoi studi: non solo le immagini delle opere d'arte su cui lavora, ma *in nuce* le sue stesse argomentazioni scientifiche. E così, come racconta Molmenti, benché alla morte di Ludwig restassero solo poche annotazioni sparse sui capitoli ancora non scritti del libro su Carpaccio, fu possibile portarlo a termine proprio perché erano rimaste le fotografie: queste, facenti parte del lascito al KHI, vennero messe a disposizione di Molmenti dall'Istituto e gli permisero la stesura dei capitoli mancanti⁵⁰.

Ancora una breve nota sulla datazione. Ludwig si occupava da tempo di Carpaccio, su

Pensavo fosse una fototeca, invece è un archivio fotografico

11. Verso di inv. n. 59349 (qui fig. 2) con timbro (foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz, Photothek).



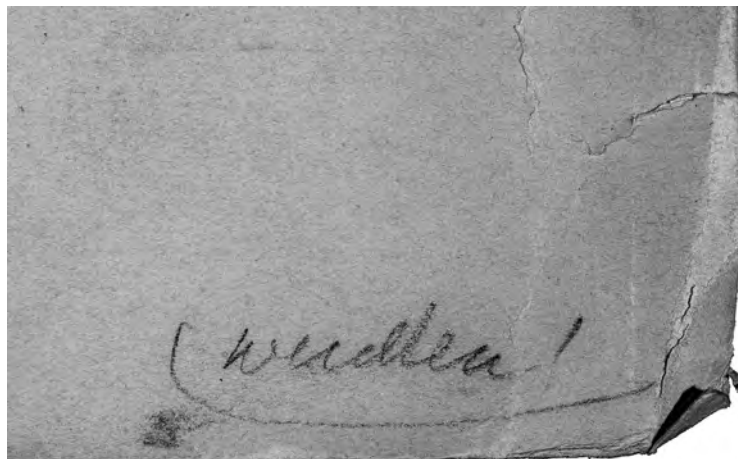
cui aveva pubblicato uno dei suoi primi saggi nel 1897⁵¹. Già nel 1901 scriveva a Jean Paul Richter di «averne fin sopra i capelli di sant'Orsola»⁵², ma le immagini ricostruttive non compaiono ancora nel primo libro di Ludwig e Molmenti sul ciclo carpaccesco, uscito nel 1903⁵³. Il progetto per la più ampia pubblicazione su Carpaccio uscita poi postuma si concretizzò fra la fine del 1903 e l'inizio del 1904⁵⁴. Si potrebbe quindi ipotizzare una datazione di modellino, fotografie e disegni al 1904, visto che alla morte di Ludwig, il 16 gennaio 1905, le bozze di stampa per la prima parte del libro, comprendente i capitoli sul *Ciclo di sant'Orsola*, erano già state riviste.

«WENDEN!» («GIRARE!»)

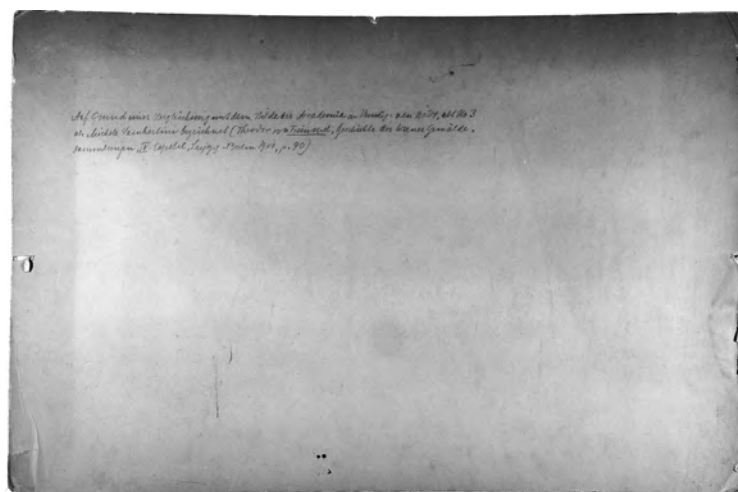
«Une photo est toujours invisible: ce n'est pas elle qu'on voit»⁵⁵. Possiamo sottoscrivere questa nota asserzione di Barthes affermando l'«invisibilità» e la trasparenza di una fotografia come 59349? Io credo proprio di no. Nelle pagine precedenti ci siamo ben presto allontanati dall'osservazione del puro contenuto visuale delle nostre fotografie, per andare a considerarle quali oggetti materiali. Condizionati certo anche dal mio *background* storico-artistico, abbiamo esplorato solo alcune delle potenziali direzioni di approfondimento: comunque abbastanza per constatare quanto possono dirci le fotografie se non ci limitiamo a guardarle da lontano, ma, letteralmente, le prendiamo in mano e consideriamo sul serio la loro materialità. Il *material turn* che ha caratterizzato negli ultimi anni gli studi sulla fotografia promuove una considerazione delle fotografie non solo quali immagini bidimensionali, bensì quali oggetti tridimensionali che esistono in una

dimensione spaziale e temporale, in contesti sociali e culturali⁵⁶. Abbiamo preso in considerazione innanzitutto la materialità delle fotografie come prodotti di una determinata tecnica fotografica, con determinate caratteristiche chimico-fisiche, stampate con un determinato procedimento su una determinata carta e così via. E abbiamo considerato la materialità della forma di presentazione, nel nostro caso i cartoni di montaggio con i loro timbri e iscrizioni, nonché la scatola e la cartella in cui sono conservati. Ci siamo interrogati sui processi legati alla loro esecuzione, diffusione, utilizzo, consumo, scarto e riciclo. Soprattutto, abbiamo cercato di ricostruire il contesto e le intenzioni della loro produzione⁵⁷. Questa, tuttavia, non può essere intesa come un atto unico di creazione. Infatti le fotografie, e in particolare le fotografie documentarie, non hanno un'unica, definita data di nascita, bensì sono caratterizzate da diversi stadi di produzione⁵⁸. In altre parole, come oggetti materiali le fotografie hanno una biografia, o meglio più biografie⁵⁹: una di esse si è tessuta sulla scrivania e sul letto d'infermo di Ludwig, oltre che nello studio del fotografo Filippi, e ci racconta delle pratiche storico-artistiche di inizio Novecento. Ma anche altre vite hanno vissuto le nostre fotografie, in mano a Molmenti, intento a terminare il libro su Carpaccio, e poi all'interno della *Photothek*, dove sono state inventariate in fasi successive, catalogate, raccolte più o meno casualmente nella scatola del *Ciclo di Sant'Orsola*, infine 'riscoperte' e collocate provvisoriamente in una cartella a parte nella sala dei nostri fondi speciali. E altre vite avranno in futuro, a cominciare dalla nuova sistemazione, ancora in fase di studio, per le fotografie storiche nell'ambito del progetto *Cimelia Photographica*, sempre sul filo del rasoio fra esigenze di consultazione ed esigenze di con-

Pensavo fosse una fototeca, invece è un archivio fotografico



12. Dettaglio di inv. n. 7439 (qui fig. 10) con iscrizione autografa di Ludwig (foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz, Photothek).



13. Verso di inv. n. 7439 con iscrizione autografa di Ludwig (foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz, Photothek).

servazione⁶⁰. Le fotografie, «epistemic things»⁶¹, hanno non un solo, ma molteplici significati: per Ludwig, per lo storico dell'arte che si fosse imbattuto in loro mentre cercava immagini 'belle' e 'affidabili' nella scatola su Carpaccio e la Scuola di Sant'Orsola, per gli studiosi che con occhi nuovi hanno potuto esaminarle nei mesi scorsi, per me che le sto utilizzando qui a fini altrettanto scientifici quanto programmatici⁶².

Non da ultimo, anche l'atto del guardare una fotografia è un atto materiale, che non si fa solo con gli occhi ma è spesso inscindibile da una gestualità⁶³: per esempio, prendere in mano il cartone di montaggio e muovere la fotografia sotto la luce; oppure, come suggerito da Ludwig stesso sul cartone della fotografia 7439, «wenden!», girare il cartone per poter leggere sul verso un'ulteriore iscrizione che ci spiega da dove proviene l'informazione segnalata sul *recto* (figg. 12-13)⁶⁴. E non si tratta soltanto di girare e maneggiare un

singolo oggetto fotografico: il gesto, compiuto all'interno dell'archivio, mette in moto una concatenazione di riferimenti incrociati e rimandi di significati che danno la misura del potenziale epistemologico dell'archivio fotografico stesso come luogo della sedimentazione di memorie e saperi.

COSA SI FA IN UN ARCHIVIO FOTOGRAFICO?

Torniamo quindi alla dimensione degli archivi fotografici, anch'essi – come abbiamo visto – strutture materiali, dotate di una o più biografie, non neutrali, come non neutrali sono le attività che vi sono svolte dagli archivisti. Fra esse, oltre alla selezione dei documenti da acquisire, devono essere menzionate la classificazione e la catalogazione⁶⁵. Ogni operazione di classificazione deve infatti fare i conti con necessarie semplificazioni ed è quindi sempre in parte arbitraria, anche

Pensavo fosse una fototeca, invece è un archivio fotografico

quando viene svolta nella più seria e attendibile delle istituzioni. In questo senso, l'archivio fotografico come istituzione è anche il garante della veridicità documentaria della fotografia⁶⁶. La già biasimata tendenza a ridurre le fotografie al loro contenuto visuale, e quindi a identificarle con il soggetto raffigurato, è anche uno dei problemi fondamentali della loro classificazione e catalogazione, portata a concentrarsi sulla restituzione verbale di ciò che *si vede* in una determinata fotografia⁶⁷, mentre a volte la sua ricchezza di significati sta proprio in ciò che *non* si vede, almeno non ad un primo colpo d'occhio. Tanto meno sono neutrali le politiche di digitalizzazione, che creano dei nuovi oggetti, le riproduzioni digitali delle fotografie, affatto identici ai loro originali, e di fatto valorizzano o marginalizzano alcuni fondi rispetto ad altri⁶⁸.

È quindi necessaria una nuova consapevolezza sulle conseguenze del lavoro svolto quotidianamente negli archivi fotografici, conseguenze che riguardano non solo gli archivi stessi ma anche i loro utenti, studiosi e ricercatori. È nell'incontro fra studiosi e operatori degli archivi che deve partire il necessario ripensamento di funzioni e compiti degli archivi fotografici nel XXI secolo. Le scelte a venire dovranno essere generate da idee e progetti maturati in una proficua integrazione fra esigenze della gestione degli archivi ed esigenze della ricerca, attuale e futura. Questo è il senso

anche della *Florence Declaration*, una serie di raccomandazioni per la preservazione degli archivi fotografici analogici lanciata nel 2009 che, partendo dal riconoscimento della materialità di fotografie e di archivi fotografici, promuove la necessità dell'integrazione fra formato digitale e formato analogico⁶⁹. Questo documento propone alcune riflessioni metodologiche per il 'buon governo' degli archivi fotografici nel XXI secolo, affinché le future generazioni di studiosi non siano poste di fronte a limitazioni preventive delle loro possibilità di ricerca. La questione tuttavia non è solo quella della conservazione e dell'accesso alle risorse: sapere cosa avviene in un archivio fotografico permette a noi storici dell'arte di valutare con una sensibilità nuova il potenziale epistemologico dei documenti (fotografici e non) che vi sono conservati. Questo vale sia se consideriamo le fotografie come documenti secondari funzionali allo studio di un'opera d'arte, sia se fotografie e archivi diventano il nostro oggetto di studio primario. Gli archivi fotografici di riproduzioni di opere d'arte sono luoghi della ricerca⁷⁰, in cui si può lavorare non solo *con* le fotografie, ma anche *sulle* fotografie.

Costanza Caraffa
*Kunsthistorisches Institut
in Florenz*

NOTE

Questo contributo – che riprende alcuni contenuti di Caraffa 2011b – non sarebbe stato possibile senza l'apporto e il supporto di alcune persone che mi hanno ispirato e influenzato non solo con i loro scritti, ma anche con gli scambi e le discussioni degli ultimi anni: un ringraziamento sentito a Elizabeth Edwards, Dorotea Peters, Joan M. Schwartz, Kelley Wilder e in particolare a Tiziana Serena per il secondo sodalizio intellettuale.

¹ Edwards 2011.

² Sulla storia della *Photothek* cfr. Caraffa 2011b, in particolare pp. 21-23 con ulteriori riferimenti bibliografici.

³ <http://photothek.khi.fi.it>.

⁴ Cook 1984-85; Schwartz 1995; Cook 1997; Schwartz 2000; Cook 2001a; Cook 2001b; Schwartz/Cook 2002; Cook/Schwartz 2002; Schwartz 2002; Schwartz 2006; Cook 2009; Cook 2011; Schwartz 2011.

⁵ L'interrelazione fra memoria, archivio e fotografia potrebbe costituire l'oggetto di uno studio specifico. Qui mi limito a menzionare alcuni testi fondamentali: Halbwachs 1925; Halbwachs 1950; Le Goff 1977; Nora 1984-1992; J. Assmann 1992; A. Assmann 1999; Ricoeur 2000; A. Assmann 2006. Per quanto riguarda il recente dibattito sugli archivi, che ha ricevuto un impulso fondamentale dagli scritti di Foucault e Derrida (in particolare Foucault 1969; Derrida 1995), cfr. fra gli altri: Steedman 1998; Steedman 2001a; Steedman 2001b; Ernst 2002; Giuva/Vitali/Rosiello 2007; Blouin/Rosenberg 2007; Cook 2011.

⁶ Cfr. Cook 1984-85.

⁷ Lodolini 1984.

⁸ Anche negli studi provenienti dal mondo delle biblioteche è stato proposto di considerare collezioni di questo tipo come archivi, cfr. Manoff 2004; e anche Toccafondi 2010.

⁹ Cfr. Serena 2010.

¹⁰ Cfr. Edwards/Hart 2004 e sotto nota 56.

¹¹ Schwartz 1995, in particolare pp. 42-52; Cook 1997, in particolare pp. 31-39.

¹² Cook/Schwartz 2002, p. 172.

¹³ Schwartz/Cook 2002, pp. 7-10; Cook/Schwartz 2002, pp. 172-174, 183; Cook 2009.

¹⁴ «Jahresbericht», 1904-05, p. 3; Bähr 1999, sul lascito Ludwig p. 369. Su Gustav Ludwig (1854-1905) cfr. Gaier 2005.

¹⁵ Cfr. Arasse 2000/2005.

¹⁶ Si veda il volume postumo, portato a termine da Pompeo Molmenti: Ludwig/Molmenti 1906.

¹⁷ L'intero gruppo di sette fotografie è stato individuato nel maggio 2010 da Raffaella Marchitelli nell'ambito di una sua breve collaborazione presso la *Photothek*.

¹⁸ «Ça-a-été», Barthes 1980, p. 120.

¹⁹ Ludwig/Molmenti 1906, pp. 100-106. Come attesta Molmenti nella sua introduzione (Molmenti 1906), p. XVI, Ludwig aveva potuto seguire fino alla produzione delle prove di stampa i capp. I-VI del libro, comprendenti la parte sulla Scuola di Sant'Orsola, che deve quindi essergli assegnata *in toto*.

Pensavo fosse una fototeca, invece è un archivio fotografico

²⁰ Inv. n. 7830, Carpaccio, Ritorno degli ambasciatori inglesi, foto Naya n. 549.

²¹ È andata evidentemente perduta almeno una quarta fotografia che doveva completare la sequenza con la veduta della parete destra.

²² «Jahresbericht», 1904-05, p. 3.

²³ Molmenti 1906, p. XVI.

²⁴ «Jahresbericht», 1905/06, p. 4.

²⁵ Ringrazio vivamente Dorothea Peters e Rolf Sachsse per avermi aiutato a ricostruire alcuni passaggi tecnici. Intorno al 1900 il procedimento era diffuso negli studi di architetti e scultori.

²⁶ Ludwig/Molmenti 1906, le due tavole si trovano fra le pp. 118 e 119.

²⁷ La lettura e l'interpretazione delle iscrizioni si devono a Raffaella Marchitiello.

²⁸ Nepi Scirè 1994, p. 13 e figg. 8-9. Su Cantalamessa cfr. Manieri Elia 2011.

²⁹ Molmenti 1906, p. XV.

³⁰ Ludwig/Molmenti 1906, p. 118.

³¹ Gaier 2005, in particolare p. 149. Nel frattempo, Giulio Manieri Elia ha rinvenuto notizie su un modellino analogo realizzato da Angelo Alessandri per Cantalamessa intorno al 1897 e forse identificabile con un modello conservato nei depositi delle Gallerie dell'Accademia. Mi riferisco all'intervento di Giulio Manieri Elia su «La musealizzazione del ciclo di Sant'Orsola nelle Gallerie dell'Accademia» alla giornata di studi «Allestire Sant'Orsola», a cura di Petra Schäfer e Stefan Neuner, Centro Tedesco di Studi Veneziani, Venezia 17 maggio 2012 (atti in preparazione).

³² Cfr. Stockhausen 2000, p. 196.

³³ Gaier 2005. Non è da escludere che questo contatto passasse per il comune legame dei due studiosi con l'Istituto fiorentino.

³⁴ Devo quest'ultima osservazione a Dorothea Peters che ringrazio sentitamente.

³⁵ Schwartz 1995, pp. 47-48. Questo aspetto è stato recepito nell'elaborazione della Scheda F, lo standard catalografico per fotografie elaborato dall'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione. Cfr. *Strutturazione dei dati delle schede di catalogo. Beni artistici e storici: scheda F, prima parte* (Roma, 1999), reperibile anche in forma elettronica sul sito dell'ICCD.

³⁶ Per tutti i dettagli biografici cfr. Gaier 2005.

³⁷ *Ibid.*, p. 140. Cfr. Gröning 2011.

³⁸ Cfr. Faber 2003.

³⁹ «Jahresbericht», 1904-05, p. 3. Facevano parte del lascito Ludwig anche alcuni testi tecnici sulla fotografia, individuati da Raffaella Marchitiello, che si trovano ora nella Biblioteca del KHI, sezione fotografia.

⁴⁰ Inv. n. 7439, grande formato, inventariata nel 1908.

⁴¹ Il politico, trasferito da Venezia a Vienna nel 1838 (cfr. Ludwig 1901), venne restituito nel 1919 (Fogolari/Nebbia/Moschini 1929, p. 88). Seguendo l'iscrizione «Wenden!» («girare»), apposta sul cartone, si scoprirà sul verso un'indicazione bibliografica (Frimmel 1901) per l'attribuzione a Matteo Lambertini accettata da Ludwig. L'attribuzione corrente è ad Antonio Vivarini (Valcanover 1986, p. 17 e fig. a p. 15).

⁴² Sul verso del cartone è apposta anche l'iscrizione «Rames», che si riferisce alla tecnica da utilizzare per il *cliché*. Que-

sta stessa iscrizione, ma non il timbro di Filippi, si trova sul verso del cartone di 59348.

⁴³ Resini 2000. Oltre che per Ludwig e Molmenti, Filippi lavorò su committenza per altri importanti studiosi come Benson e Venturi.

⁴⁴ Gaier 2005, pp. 132-136.

⁴⁵ Si tratta dei numeri d'inventario 22785, 59351-59360, 64281.

⁴⁶ *Catalogue Naya*, p. 22, cat. n. 533, 537, 539, 542, 544, 546, 549, 554, 560. Cfr. Zannier 1981.

⁴⁷ *Catalogue Brogi* 1903, p. 137, cat. n. 11833-40.

⁴⁸ Inv. n. 7830, Carpaccio, Ritorno degli ambasciatori inglesi, foto Naya n. 549.

⁴⁹ Non è stato finora possibile stabilire se le parti disegnate si debbano alla mano di Ludwig o se siano state eseguite da un disegnatore professionista. Anche altre fotografie del fondo Ludwig presentano la stessa commistione fra fotografie (spesso composte in collage) e parti disegnate per la ricostruzione dei contesti. Per una introduzione ai materiali del fondo Ludwig si veda la mostra *online* <http://expo.khi.fi.it/galleria/gustav-ludwig-il-lascito-fotografico/saluto>. Cfr. anche Caraffa 2011d.

⁵⁰ Molmenti 1906, p. XVI.

⁵¹ Ludwig 1897.

⁵² «Die heilige Ursula hängt mir schon ellenlang zum Hals heraus», Ludwig a Jean Paul Richter, 28 dicembre 1901, cit. da Gaier 2005, p. 153 e nota 60.

⁵³ Molmenti/Ludwig 1903.

⁵⁴ Cfr. una lettera di Ludwig a Bode del 7 gennaio 1904, cit. da Gaier 2005, p. 152, nota 58.

⁵⁵ Barthes 1980, p. 17.

⁵⁶ Fra i titoli principali sono da menzionare: Batchen 1997; Edwards 1999; Edwards 2001; Batchen 2004; Edwards/Hart 2004, qui in particolare l'introduzione; Edwards 2009.

⁵⁷ Cfr. anche Schwartz 1995, pp. 42-52.

⁵⁸ Cfr. anche Kelsey 2007, pp. 10-11.

⁵⁹ Si veda il saggio di Edwards e Hart in questo stesso fascicolo.

⁶⁰ Cfr. Caraffa 2011c.

⁶¹ Rheinberger 1992; Rheinberger 1997.

⁶² Una delle successive fasi della loro biografia ha portato le nostre fotografie a Venezia, dove sono state presentate nell'ambito della già menzionata giornata di studi sulla storia delle ricostruzioni del Ciclo di Sant'Orsola (cfr. nota 31); è in preparazione anche una piccola mostra alle Gallerie dell'Accademia. Lo studio del lascito fotografico di Ludwig verrà proseguito con l'esame del suo archivio cartaceo, anch'esso conservato presso il KHI di Firenze e ricco di ritagli fotografici.

⁶³ Edwards/Hart 2004, p. 5.

⁶⁴ Cfr. sopra nota 41.

⁶⁵ Cfr. in particolare Cook 2009.

⁶⁶ Sulla questione dell'autorità cfr. Wilder 2009.

⁶⁷ Schwartz 2002.

⁶⁸ Oltre ai già citati articoli di Schwartz cfr. Sassoon 2004; e anche Manoff 2006.

⁶⁹ Florence Declaration 2009. Sulla *Florence Declaration* cfr. anche l'intervento di Elizabeth Cropper in Bann 2011, p. VII.

⁷⁰ Cfr. anche le belle pagine di Rose 2000 sull'archivio come «powerful space» e i suoi effetti sul ricercatore al lavoro.

Bibliografia generale

- Alpers 1991: S. Alpers, *The Museum as a Way of Seeing*, in I. Karp / S. D. Lavine (a c. di), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, 1991, pp. 25-32.
- Arasse 2000/2005: D. Arasse, *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, 2000 (ed. it. *Non si vede niente. Descrizioni*, Roma, 2005).
- Arnheim 1969: R. Arnheim, *Visual Thinking*, Berkeley/Los Angeles (CA), 1969.
- Arnheim 1974: R. Arnheim, *On the Nature of Photography*, in «Critical Inquiry», sett. 1974, 1 (1), pp. 149-161.
- Asad 1973: T. Asad (a c. di), *Anthropology and the Colonial Encounter*, London, 1973.
- Assmann (A.) 1999: A. Assmann, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, 1999.
- Assmann (A.) 2006: A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München, 2006.
- Assmann (J.) 1992: J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, 1992.
- Aubenas 2008: S. Aubenas, *Photographie d'œuvres d'art ancienne au XIX^e siècle: bilan et perspective de la recherche*, in R. Recht / P. Sénéchal / C. Barbillon / F.-R. Martin (a c. di), *Histoire de l'histoire de l'art en France aux XIX^e siècle*, Paris, 2008, pp. 229-242.
- Bähr 1999: I. Bähr, *Zum Aufbau eines Arbeitsapparates für die Italienforschung: der Erwerb von Büchern und Abbildungen in der Frühzeit des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, in M. Seidel (a c. di), *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900. La fondazione dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, Venezia, 1999, pp. 359-376.
- Bajac 2003: Q. Bajac, *La beauté documentaire, 1840-1914*, in «48/12. La revue du musée d'Orsay», n. 16 (primavera 2003), pp. 12-13.
- Bann 2011: S. Bann (a c. di), *Art and the Early Photographic Album*, New Haven (CT), 2011.
- Baricco 2010: A. Baricco, *I nuovi barbari. Si muovono veloci. I tesori non li nascondono. Li lasciano in giro. Ovunque. In Rete, soprattutto*, in «Mag wired», 26 agosto 2010, <<http://mag.wired.it/rivista/storie/i-nuovi-barbari.html>>.
- Barringer/Flynn 1998: T. Barringer / T. Flynn (a c. di), *Colonialism and The Object: Empire, Material Culture and the Museum*, London, 1998.
- Barthes 1980: R. Barthes, *La Chambre claire. Notes sur la Photographie*, Paris, 1980 (ed. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, 1980).
- Barthes 1981: R. Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trad. di R. Howard, New York (NY), 1981.
- Bartlett 1996: N. Bartlett, *Diplomatics for Photographic Images: Academic Exoticism?*, in «The American Archivist», 1996, 59 (4), pp. 486-494.
- Batchen 1997a: G. Batchen, *Photography's Objects*, Albuquerque (NM), 1997.
- Batchen 1997b: G. Batchen, *Burning with Desire: The Conception of Photography*, Cambridge (MA), 1997.
- Batchen 2001: G. Batchen, *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*, Cambridge (MA), 2001.
- Batchen 2003: G. Batchen, *Does size matter?*, in «Konsthistorisk tidskrift», 72, n. 4 (dicembre 2003), pp. 250-255.
- Batchen 2004: G. Batchen, *Ere the substance fade. Photography and hair jewellery*, in Edwards/Hart 2004: E. Edwards / J. Hart (a c. di), *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*, London / New York (NY), 2004, pp. 32-46.
- Batchen 2004: G. Batchen, *Forget Me Not: Photography and Remembrance*, Princeton (NJ), 2004.
- Batchen 2009: G. Batchen (a c. di), *Photography Degree Zero: Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*, Cambridge (MA), 2009.
- Benjamin 1988: W. Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, (1936) in Id., *Illuminations*, (a.c. di) H. Arendt, New York (NY), 1988, pp. 217-252.
- Bennett 1995: T. Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London, 1995.
- Berenson 1893/1986: B. Berenson, *Isochromatic Photography and Venetian Pictures*, in «The Nation», nov. 1893, 57/1480, pp. 346-347 (ora in *Documents in the History of Visual Documentation. Bernard Berenson on Isochromatic Film*, in «Visual Resources», 1986, 3, pp. 131-138).
- Berger 1980: J. Berger, *Understanding a Photograph*, in A. Trachtenberg (a c. di), *Classic Essays on Photography*, New Haven (CT), 1980, pp. 291-294.
- Berger 1991: J. Berger, *Uses of Photography*, in Id., *About Looking*, New York (NY), 1991, pp. 29-62.
- Blackwood 1970: B. Blackwood, *The Classification of Artifacts at the Pitt Rivers Museum*, Oxford 1970 (*Pitt Rivers Museum University of Oxford. Occasional Papers on Technology*, 11).
- Blouin/Bartlett 1996: F. X. Blouin, Jr. / N. Bartlett (a c. di), *Special Section on Diplomatics and Modern Records*, in «The American Archivist», 1996, 59 (4).
- Blouin/Rosenberg 2007: F. X. Blouin, Jr. / W. G. Rosenberg (a c. di), *Archives, Documentation, and Institutions of Social Memory. Essays from the Sawyer Seminar*, Ann Arbor (MI), 2007.

Bibliografia generale

- Bodei 2009: R. Bodei, *La vita delle cose*, Bari, 2009.
- Bolton 1989: R. Bolton, *Introduction*, in R. Bolton (a c. di), *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, Cambridge (MA) / London, 1989, pp. ix-xix.
- Boulouch 2011: N. Boulouch, *Le ciel est bleu. Une histoire de la photographie couleur*, Paris, 2011.
- Bourdieu 1990: P. Bourdieu, *Photography: A Middle-brow Art*, trad. di S. Whiteside, Stanford, 1990.
- Boyle 1976: L. Boyle, *Diplomatics*, in J. M. Powell (a c. di), *Medieval Studies: An Introduction*, Syracuse (NY), 1976, pp. 69-101.
- Brothman 1991: B. Brothman, *Orders of Value: Probing the Theoretical Terms of Archival Practice*, in «Archivaria», 1991, 32, pp. 78-100.
- Brothman 1993: B. Brothman, *The Limits of Limits: Derridean Deconstruction and the Archival Institution*, in «Archivaria», 1993, 36, pp. 205-220.
- Brothman 2001: B. Brothman, *The Past That Archives Keep: Memory, History, and the Preservation of Archival Records*, in «Archivaria», 2001, 51, pp. 48-80.
- Bryson 1992: N. Bryson, *Art in Context*, in R. Cohen (a c. di), *Studies in Historical Change*, Charlottesville (VA), 1992, pp. 18-42.
- Burke 2001/2002: P. Burke, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical*, Ithaca (NY), 2001 (ed. it. *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Roma, 2002).
- Burrow 1968: J. W. Burrow, *Evolution and Society*, Cambridge, 1968.
- Burton 2006: A. Burton, *Archive Stories: Facts, Fictions, and the Writing of History*, Durham (NC), 2006.
- Cadava 1997: E. Cadava, *Words of Light: Theses on the Photography of History*, Princeton (NJ), 1997.
- Callegari/Gabrielli 2009: P. Callegari / E. Gabrielli (a c. di), *Pietro Toesca e la fotografia. Saper vedere*, Milano 2009.
- Caraffa 2009: C. Caraffa (a c. di), *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, Berlin / München, 2009.
- Caraffa 2011a: C. Caraffa (a c. di), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin / München, 2011.
- Caraffa 2011b: C. Caraffa, *From 'photo libraries' to 'photo archives'. On the epistemological potential of art-historical photo collections*, in Id. (a c. di), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin / München 2011, pp. 11-44.
- Caraffa 2011c: C. Caraffa, *Cimelia Photographica*, in «Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik», 2011, 8 (2), num. mon. *Graustufen*, a c. di F. Prinz, pp. 108-111.
- Caraffa 2011d: C. Caraffa, *'Wenden!' Fotografien in Archiven im Zeitalter ihrer Digitalisierbarkeit: ein material turn*, in «Rundbrief Fotografie», sett. 2011, 71, pp. 8-15.
- Carter 2006: R. G. S. Carter, *Of Things Said and Unsaid: Power, Archival Silences, and Power in Silence*, in «Archivaria», 2006, 61, pp. 215-233.
- Carter 2010: R. G. S. Carter, *'Ocular Proof': Photographs as Legal Evidence*, in «Archivaria», 2010, 69, pp. 23-47.
- Casati 1991: R. Casati, *L'immagine. Introduzione ai problemi filosofici della rappresentazione*, Firenze, 1991.
- Catalogue Brogi 1903: *Catalogue des reproductions en photographie publiées par la maison Giacomo Brogi*, Firenze, 1903.
- Catalogue Naya: *Catalogue général des photographies publiées par C. Naya*, Venezia, s.d. [ante 1897].
- Cervini 2011: F. Cervini (a c. di), *Risorgimenti di marmo e di colore. L'unità italiana vista dal ponente ligure*, Albenga, 2011.
- Charbonneau 2005: N. Charbonneau, *The Selection of Photographs*, in «Archivaria», 2005, 59, pp. 119-138.
- Cheroux 2001/2002: C. Cheroux (a c. di), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, Paris, 2001 (ed. it. *Memoria dei campi. Fotografie dei campi di concentrazione e di sterminio nazisti (1933-1999)*, Roma, 2002).
- Clifford/Marcus 1986: J. Clifford / G. E. Marcus (a c. di), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley (CA) / Los Angeles (CA), 1986.
- Cook 1984-85: T. Cook, *From Information to Knowledge: An Intellectual Paradigm for Archives*, in «Archivaria», 1984-85, 19, pp. 28-49.
- Cook 1993: T. Cook, *The Concept of the Archival Fonds in the Post-Custodial Era: Theory, Problems and Solutions*, in «Archivaria», 1993, 35, pp. 24-37.
- Cook 1994: T. Cook, *Electronic Records, Paper Minds: The Revolution in Information Management and Archives in the Post-custodial and Post-modernist Era*, in «Archives and Manuscripts», 1994, 22 (2), pp. 300-328.
- Cook 1997: T. Cook, *What is Past is Prologue: A History of Archival Ideas Since 1898, and the Future Paradigm Shift*, in «Archivaria», 1997, 43, pp. 17-63.
- Cook 2001a: T. Cook, *Archival Science and Postmodernism: New Formulations for Old Concepts*, in «Archival Science», 2001, 1 (1), pp. 3-24.
- Cook 2001b: T. Cook, *Fashionable Nonsense or Professional Rebirth: Postmodernism and the Practice of Archives*, in «Archivaria», 2001, 51, pp. 14-35.
- Cook 2009: T. Cook, *The Archive(s) Is a Foreign Country: Historians, Archivists, and the Changing Archival Landscape*, in «The Canadian Historical Review», sett. 2009, 90 (3), pp. 497-534.
- Cook 2011: T. Cook (a c. di), *Controlling the Past, Documenting Society and Institutions: Essays in Honor of Helen Willa Samuels*, Chicago (IL), 2011.
- Cook/Dodds 2003: T. Cook / G. Dodds (a c. di), *Imagining Archives: Essays and Reflections by Hugh A. Taylor*, Chicago (IL), 2003.
- Cook/Schwartz 2002: T. Cook / J.M. Schwartz, *Archives, Records, and Power: From (Postmodern) Theory to (Archival) Performance*, in «Archival Science: International Journal on Recorded Information», 2002, 2 (3-4), num. mon. *Archives, Records, and Power*, a c. di T. Cook / J.M. Schwartz, pp. 171-185.
- Coombes 1994: A. Coombes, *Reinventing Africa: Museums, Material Culture and the Popular Imagination*, New Haven (CT), 1994.
- Cosgrove/Domosh 1993: D. Cosgrove / M. Domosh, *Author and Authority: Writing the new Cultural Geography*, in J. Duncan / D. Ley (a c. di), *Place/Culture/Representation*, London / New York (NY), 1993, pp. 25-38.
- Cox/Wallace 2002: R. J. Cox / D. A. Wallace (a c. di), *Archives and the Public Good: Accountability and Records in Modern Society*, Westport (CT), 2002.
- Craig 1992: B. L. Craig, *The Introduction of Copying Devices into the British Civil Service. 1877- 1889*, in Id. (a c. di), *The Archival Imagination: Essays in Honour of Hugh A. Taylor*, Ottawa, 1992, pp. 105-133.

Bibliografia generale

- Crary 1990: J. Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge (MA), 1990.
- Cromey 2010: D. W. Cromey, *Avoiding Twisted Pixels: Ethical Guidelines for the Appropriate Use and Manipulation of Scientific Digital Images*, in «Science and Engineering Ethics», 16, n. (2010), pp. 639-667.
- Daston/Galison: L. Daston / P. Galison, *Objectivity*, New York, 2007.
- de Chassey 2006: H. de Chassey, *Platitudes. Une histoire de la photographie plate*, Paris, 2006.
- Deleuze 1982: G. Deleuze, *Logique du sens*, Paris, 1982.
- Derrida 1995: J. Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, 1995.
- Derrida 1996: J. Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, trad. di E. Prenowitz, Chicago (IL), 1996.
- Derrida 2010: J. Derrida, *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*, (a c. e con introduz. di) G. Richter, trad. di J. Fort, Stanford (CA), 2010.
- Dias 1997: N. Dias, *Images et savoir anthropologique au XIX siècle*, in «Gradhiva», 1997, 22, pp. 87-97.
- Didi-Huberman 2000/2007, *Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris 2000 (ed. it. *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino, 2007).
- Didi-Huberman 2003/2005: G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, 2003 (ed. it. *Immagini malgrado tutto*, Milano, 2005).
- Didi-Huberman 2009: G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent positions*, Paris, 2009.
- Dilly 1975: H. Dilly, *Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstbetrachtung*, in I. Below (a c. di), *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung*, Gießen, 1975, pp. 153-172.
- Duff/Harris 2002: W. Duff / V. Harris, *Stories and Names: Archival Description as Narrating Records and Constructing Meanings*, in «Archival Science», 2002, 2 (3-4), pp. 263-285.
- Duranti 1995: L. Duranti, *Reliability and Authenticity: The Concepts and Their Implications*, in «Archivaria», 1995, 39, pp. 5-10.
- Duranti 1997: L. Duranti, *I documenti archivistici. La gestione dell'archivio da parte dell'ente produttore*, Roma, 1997.
- Duranti I: L. Duranti, *Diplomatics: New Uses for an Old Science*, Part I, in «Archivaria», 1989, 28, pp. 7-27.
- Duranti II: L. Duranti, *Diplomatics: New Uses for an Old Science*, Part II, «Archivaria», 1989-90, 29, pp. 4-17.
- Duranti III: L. Duranti, *Diplomatics: New Uses for an Old Science*, Part III, «Archivaria», 1990, 30, pp. 4-20.
- Duranti IV: L. Duranti, *Diplomatics: New Uses for an Old Science*, Part IV, «Archivaria», 1990-91, 31, pp. 10-25.
- Duranti V: L. Duranti, *Diplomatics: New Uses for an Old Science*, Part V, «Archivaria», 1991, 32, pp. 6-24.
- Duranti VI: L. Duranti, *Diplomatics: New Uses for an Old Science*, Part VI, «Archivaria», 1991-92, 33, pp. 6-24.
- Edwards 2011: E. Edwards, *Photographs: Material Form and the Dynamic Archive*, in C. Caraffa (a c. di), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin/München, 2011, pp. 47-56.
- Edwards 1997: E. Edwards, *Ordering others: Photography, Anthropologies and Taxonomies*, in C. Isles / R. Roberts (a c. di), *In Visible Light: Photography and Classification in Art, Science and the Everyday*, Oxford, 1997, pp. 54-68.
- Edwards 1998: E. Edwards, *Photography and Anthropological Intention in Nineteenth Century Britain*, in «Revista de Dialectologia y Tradiciones Populares», 1998, 53, pp. 23-48.
- Edwards 1999: E. Edwards, *Photographs as Objects of Memory*, in M. Kwint / C. Breward / J. Aynsley (a c. di), *Material Memories*, Oxford, 1999, pp. 221-236.
- Edwards 2001: E. Edwards, *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*, Oxford / New York (NY), 2001.
- Edwards 2009: E. Edwards, *Photography and the Material Performance of the Past*, in «History and Theory», 2009, 48 (4), pp. 130-150.
- Edwards 2009a: E. Edwards, *Thinking Photography beyond the Visual?* in J.J. Long / A. Noble / E. Welch (a c. di), *Theoretical Snapshots*, Abingdon / New York, 2009, pp. 33-46.
- Edwards/Hart 2004a: E. Edwards / J. Hart (a c. di), *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*, London / New York (NY), 2004.
- Edwards/Hart 2004b: E. Edwards / J. Hart, *Mixed Box: the Cultural Biography of a Box of 'Ethnographic' Photographs*, in E. Edwards / J. Hart (a c. di), *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*, London / New York (NY), 2004, pp. 47-61.
- Elsner/Cardinal 1994: J. Elsner / R. Cardinal (a c. di), *The Culture of Collecting*, London, 1994.
- Enwezor 2008: O. Enwezor (a c. di), *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Photography*, Göttingen 2008.
- Ernst 2002: W. Ernst, *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung*, Berlin, 2002.
- Faber 2003: M. Faber, *Josef Maria Eder und die wissenschaftliche Fotografie 1855-1918*, in M. Faber / K. A. Schröder (a c. di), *Das Auge und der Apparat. Eine Geschichte der Fotografie aus den Sammlungen der Albertina*, Paris, 2003, pp. 142-169.
- Fawcett 1986: T. Fawcett, *Graphic versus Photographic in the Nineteenth-Century Reproduction*, in «Art History», 1986, 9 (2), pp. 185-212.
- Ferraris 2007: M. Ferraris, *Documentalità: ontologia del mondo sociale*, in «Etica & Politica / Ethics & Politics», IX, 2007, pp. 240-329.
- Ferraris 2009: *Documentalità. Perché è necessario lasciare tracce*, Roma-Bari, 2009.
- Ferretti 1977: M. Ferretti, *La documentazione dell'arte*, in W. Settimelli / F. Zevi (a c. di), *Gli Alinari fotografi a Firenze 1852-1920*, Firenze, 1977, pp. 116-142.
- Fiske 1990: J. Fiske, *Introduction to Communication Studies* (2ª ed.), London, 1990.
- Flem 2004/2005: L. Flem, *Comment j'ai vidé la maison de mes parents*, Paris, 2004 (ed. it. *Come ho svuotato la casa dei miei genitori*, Milano, 2005).
- Florence Declaration 2009: *Florence Declaration per la preservazione degli archivi fotografici analogici*, a c. di C. Caraffa, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut, Firenze 2009, disponibile online: <<http://www.khi.fi.it/en/photothek/florencedeclaration/index.html>>.
- Flusser 2000: V. Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*, London, 2000.
- Fogolari/Nebbia/Moschini 1929: G. Fogolari / U. Nebbia / V. Moschini, *La R. Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro: guida-catalogo*, Venezia, 1929.
- Foucault 1969: M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, 1969.
- Foucault 1970: M. Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, New York (NY), 1970.
- Foucault 1972: M. Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, London, 1972.

Bibliografia generale

- Foucault 1991: M. Foucault, *Nietzsche, Genealogy, History*, in P. Rabinow (a c. di), *The Foucault Reader*, London, 1991, pp. 76-100.
- Freedberg 1989/2009: D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, 1989 (ed. it. *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino, 2009).
- Frimmel 1901: T. von Frimmel, *Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen*, parte IV, Leipzig / Berlin, 1901.
- Gaier 2005: M. Gaier, 'Die heilige Ursula hängt mir schon ellenlang zum Hals heraus': Gustav Ludwig tra storia artistica e culturale 1895-1905, in S. Winter (a c. di), *Presenze tedesche a Venezia*, Roma / Venezia, 2005, pp. 131-175.
- Gitelman/Pingree 2003: L. Gitelman / G. B. Pingree (a c. di), *New Media. 1740-1915*, Cambridge (MA), 2003.
- Giudici 2004: G. Giudici (a c. di), *C'era due volte. Fondi fotografici e patrimonio artistico*, Bologna, 2004.
- Giudici 2007: C. Giudici, *Gli archivi fotografici sulla soglia dell'on-line: problematiche, linee di sviluppo, sguardo storico (opere, autori, "nomi", attestazioni). Tempi in cui si incoraggia l'inganno e si esige l'errore*, in *Archivi fotografici on-line*, atti del convegno a c. di G. Guerri, on-line: <www.museofotografiacontemporanea.org>.
- Giuvà/Vitali/Zanni Rosiello 2001: L. Giuvà, S. Vitali, I. Zanni Rosiello, *Il potere degli archivi. Usi del passato e difesa dei diritti nella società contemporanea*, Milano, 2007.
- Greenough 2009: S. Greenough (a c. di), *Looking in: Robert Frank's the Americans. Expanded Edition*, Göttingen / New York, 2009.
- Grimshaw 2001: A. Grimshaw, *The Ethnographer's Eye*, Cambridge, 2001.
- Gröning 2011: M. Gröning, *Die Photographische Gesellschaft als Motor für die Gründung der k. k. Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren*, in M. Postingl, *Die Explosion der Bilderwelt. Die Photographische Gesellschaft in Wien 1861-1945*, Wien, 2011, pp. 167-175.
- Gunther/Poivert 2007/2008: A. Gunther / M. Poivert (a c. di), *L'art de la photographie. Des origines à nos jours*, Paris, 2007 (ed. it. *La storia della fotografia. Dalle origini ai nostri giorni*, Milano, 2008).
- Halbwachs 1925: M. Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, 1925.
- Halbwachs 1950: M. Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, 1950.
- Hamber 1996: A. J. Hamber, 'A higher branch of the art': *Photographing the Fine Arts in England 1839-1880*, Amsterdam, 1996.
- Hamilton/Harris/Taylor/Pickover/Reid/Saleh 2002: C. Hamilton / V. Harris / J. Taylor / M. Pickover / G. Reid / R. Saleh (a c. di), *Refiguring the Archive*, Dordrecht, 2002.
- Harley 1988: J. B. Harley, *Maps, Knowledge and Power*, in D. Cosgrove / S. Daniels (a c. di), *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*, Cambridge, 1988, pp. 277-312.
- Harley 1992: J. B. Harley, *Deconstructing the Map*, in T. J. Barnes / J. S. Duncan (a c. di), *Writing Worlds: Discourse, Text and Metaphor in the Representation of Landscape*, London / New York (NY), 1992, pp. 231-247 (rist. con alcune modifiche da «Cartographica», 1989, 26, pp. 1-20).
- Harley 2001: J. B. Harley, *The New Nature of Maps*, a c. di P. Laxton, Baltimore (MD) / London, 2001.
- Harris 1997: V. Harris, *Claiming Less, Delivering More: A Critique of Positivist Formulations on Archives in South Africa*, in «Archivaria», 1997, 44, pp. 132-41.
- Harris 2001: V. Harris, *On (Archival) Odyssey(s)*, in «Archivaria», 2001, 51, pp. 2-13.
- Harris 2007: V. Harris, *Archives and Justice: A South African Perspective*, Chicago (IL), 2007.
- Heß 1999: H. Heß, *Der Kunstverlag Franz Hanfstaengl und die frühe fotografische Kunstreproduktion. Das Kunstwerk und sein Abbild*, München, 1999.
- Hinsley 1981: C. Hinsley, *Savages and Scientists*, Washington (DC), 1981.
- Hooper-Greenhill 1992: E. Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, London, 1992.
- Hutton 1993: P. H. Hutton, *History as an Art of Memory*, Hanover (NH), 1993.
- Huyda 1977-78: R. Huyda (a c. di), *Photographs and Archives*, in «Archivaria», 1977-78, 5, pp. 3-16.
- Isles/Roberts 1997: C. Isles / R. Roberts (a c. di), *In Visible Light: Photography and Classification in Art, Science and the Everyday*, Oxford, 1997.
- Jahresbericht 1904/05: Kunsthistorisches Institut in Florenz. *Jahresbericht 1904/05*, Firenze, 1905.
- Jahresbericht 1905/06: Kunsthistorisches Institut in Florenz. *Jahresbericht 1905/06*, Firenze, 1906.
- Jeffrey 2009: J. Jeffrey, *How to Read a Photograph. Lessons from Master Photography*, New York, 2009.
- Jimerson 2009: R. C. Jimerson, *Archives Power: Memory, Accountability, and Social Justice*, Chicago (IL), 2009.
- Jussim 1977: E. Jussim, *The Research Uses of Visual Information*, in «Library Trends», 25 (4) 1977, pp. 763-778.
- Kaplan/Mifflin 1996: E. Kaplan / J. Mifflin, *Mind and Sight: Visual Literacy and the Archivist*, in «Archival Issues», 1996, 21 (2), pp. 107-127, ora in «Archives & Social Studies: A Journal of Interdisciplinary Research», marzo 2007, 1 (0), disponibile on-line <<http://socialstudies.cartagena.es>>.
- Karp/Lavine 1991: I. Karp / S. D. Lavine (a c. di), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington (DC), 1991.
- Kelsey 2007: R. Kelsey, *Archive Style: Photographs & Illustrations for US Surveys. 1850-1890*, Berkeley / Los Angeles / London, 2007.
- Kelsey/Stimson 2008: R. Kelsey / B. Stimson (a c. di), *The Meaning of Photography*, New Haven (CT), 2008.
- Ketelaar 2001: E. Ketelaar, *Tacit Narratives: The Meanings of Archives*, in «Archival Science», 2001, 1 (2), pp. 131-141.
- Kopytoff 1986: I. Kopytoff, *The Cultural Biography of Things*, in A. Appadurai (a c. di), *The Social Life of Things*, Cambridge, 1986, pp. 64-94.
- Kuper 1973: A. Kuper, *Anthropologists and Anthropology*, London, 1973.
- Langer 1942: S. Langer, *Philosophy in a New Key: a Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, Cambridge (MA), 1942.
- Langford 2001: M. Langford, *Suspended Conversations: the Afterlife of Memory in Photographic Albums*, Montreal, 2001.
- Langham 1981: I. Langham, *The Building of British Social Anthropology*, Dordrecht, 1981.
- Lanham 1993: R. A. Lanham, *The Electronic Word: Democracy, Technology, and the Arts*, Chicago (IL), 1993.
- Latour 1986: B. Latour, *Visualization and Cognition: Thinking with Eyes and Hands*, in «Knowledge and Society», 1986, 6, pp. 1-40.
- Latour 1991/1995: B. Latour, *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, 1991 (ed. it. *Non siamo mai stati moderni*, Milano, 1995).
- Latour 2009: B. Latour, *Sur le culte moderne des dieux faitiches, suivi de Iconoclash*, Paris, 2009.

Bibliografia generale

- Lauzon 2002: J. Lauzon, *La photographie malgré l'image*, Ottawa, 2002.
- Le Goff 1977: J. Le Goff, *Storia e memoria*, Torino, 1977.
- Le Goff 1992: J. Le Goff, *History and Memory*, trad. di S. Rendall / E. Claman, New York (NY), 1992.
- Leary 1985: W. H. Leary, *The Archival Appraisal of Photographs: A RAMP Study with Guidelines*, Paris, 1985.
- Levi 2010: D. Levi, *Da Cavalcaselle a Venturi. La documentazione fotografica della pittura tra connoisseurship e tutela*, in A. M. Spiazzi / L. Majoli / C. Giudici (a c. di), *Gli archivi fotografici delle Soprintendenze. Tutela e storia*, Crocetta del Montello, 2010, pp. 23-33.
- Lodolini 1984: E. Lodolini, *Archivistica. Principi e problemi*, Milano, 1984.
- Lubar/ Kingery 1993: S. B. Lubar / W. D. Kingery (a c. di), *History from Things: Essays on Material Culture*, Washington (DC), 1993.
- Ludwig 1897: G. Ludwig, *Vittore Carpaccio I. La Scuola degli Albanesi in Venezia*, in «Archivio storico dell'arte», 1897, II (3), pp. 405-431.
- Ludwig 1901: G. Ludwig, *Dokumente über Bildersendungen von Venedig nach Wien in den Jahren 1816 und 1838 aus dem Archivio di Stato zu Venedig*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», 1901, 22, pp. I-XL.
- Ludwig/Molmenti 1903: G. Ludwig / P. Molmenti, *Vittore Carpaccio et la Confrérie de Sainte Ursule à Venise*, Firenze, 1903.
- Ludwig/Molmenti 1906: G. Ludwig / P. Molmenti, *Vittore Carpaccio: la vita e le opere*, Milano, 1906.
- MacNeil 2000: H. MacNeil, *Trusting Records: Legal, Historical, and Diplomatic Perspectives*, Dordrecht, 2000.
- MacNeil 2001: H. MacNeil, *Trusting Records in a Postmodern World*, in «Archivaria», 2001, 51, pp. 36-47.
- MacNeil 2004: H. MacNeil, *Contemporary Archival Diplomats as a Method of Inquiry: Lessons Learned From Two Research Projects*, in «Archival Science», 2004, 4 (3-4), pp. 199-232.
- Malraux 1949: A. Malraux, *The Psychology of Art: Museum without Walls*, London, 1949.
- Manieri Elia 2011: G. Manieri Elia, G. Cantalamessa, *le Regie Gallerie di Venezia e la fotografia*, in C. Caraffa (a c. di), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin/München, 2011, pp. 193-203.
- Manoff 2004: M. Manoff, *Theories of the Archive from Across the Disciplines*, in «Libraries and the Academy», 2004, 4 (1), pp. 9-25.
- Manoff 2006: M. Manoff, *The Materiality of Digital Collections: Theoretical and Historical Perspectives*, in «Libraries and the Academy», 2006, 6 (3), pp. 311-325.
- Marcus/Fischer 1986: G. E. Marcus / M. M. J. Fischer, *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*, Chicago (IL), 1986.
- Matyssek 2009: A. Matyssek, *Kunstgeschichte als fotografische Praxis. Richard Hamann und Foto Marburg*, Berlin, 2009.
- Maynard 1997: P. Maynard, *The Engine of Visualization*, Ithaca (NY), 1997.
- McKemmish 1994: S. McKemmish, *Are Records Ever Actual*, in S. McKemmish / M. Piggott (a c. di), *The Records Continuum: Ian Maclean and Australian Archives: First Fifty Years*, Clayton, 1994, pp. 187-203.
- McKemmish 2005: S. McKemmish, *Traces: Document, Record, Archive, Archives*, in S. McKemmish / M. Piggott / B. Reed / F. Upward (a c. di), *Archives: Recordkeeping in Society*, Wagga Wagga, 2005.
- McLuhan 1964: M. McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York (NY), 1964.
- Merlau-Ponty 1945/1965, *Phénoménologie de la perception*, Paris, 1945 (ed. it. *Fenomenologia della percezione*, Milano, 1965).
- Mifflin 2007: J. Mifflin, *Visual Archives in Perspective: Enlarging on Historical Medical Photographs*, in «The American Archivist», 2007, 70 (1), pp. 32-69.
- Miraglia 2004: M. Miraglia, *Il patrimonio fotografico italiano: stato di conservazione e progetti di tutela*, in *Storia d'Italia. Annali*, vol 20, *L'immagine fotografica, 1945-2000*, Torino, 2004, pp. 701-720.
- Mitchell (W.J. Th.) 1986: W. J. Thomas Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago (IL), 1986.
- Mitchell (W.J. Th.) 1994: W. J. Thomas Mitchell, *Landscape and Power*, Chicago (IL), 1994.
- Mitchell (Will. J.) 1992: William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge (MA), 1992.
- Mitchell (Will. J.) 1994: William J. Mitchell, *When is Seeing Believing?*, in «Scientific American», 1994, 270 (2), pp. 68-73.
- Molmenti 1906: P. Molmenti, *Introduzione*, in G. Ludwig / P. Molmenti, *Vittore Carpaccio: la vita e le opere*, Milano, 1906, pp. XI-XVI.
- Museums and Galleries Commission 1986: Museums and Galleries Commission, *Curatorial Standards for the Care of Photographic Collections in Museums*, London, 1986.
- Nepi Scirè 1994: G. Nepi Scirè, *Le Gallerie dell'Accademia Venezia*, Roma, 1994.
- Nesmith 2002: T. Nesmith, *Seeing Archives: Postmodernism and the Changing Intellectual Place of Archives*, in «The American Archivist», 2002, 65 (1), pp. 24-41.
- Nesmith 2005: T. Nesmith, *Reopening Archives: Bringing New Contextualities into Archival Theory and Practice*, in «Archivaria», 2005, 60, pp. 259-274.
- Newhall 1982/1984, B. Newhall, *The History of Photography*, New York, 1982 (ed. it. *Storia della fotografia*, Torino, 1982).
- Nietzsche 1882/1991, F. W. Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, Chemnitz, 1882 (ed. it. *La gaia scienza*, a c. di F. Desideri, Pordenone, 1991).
- Nora 1984-92: P. Nora, *Les lieux de mémoire*, 7 vols., Paris, 1984-1992.
- Nye 1985: D. E. Nye, *Image Worlds: Corporate Identities at General Electric. 1890-1930*, Cambridge (MA), 1985.
- Ortega y Gasset 1914/1986: J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Madrid 1914 (ed. it. *Meditazioni del Chisciotte*, Napoli 1986).
- Parinet 1996: E. Parinet, *Diplomatics and Institutional Photos*, in «The American Archivist», 1996, 59 (4), pp. 480-485.
- Pearce 1992: S. M. Pearce, *Museums, Objects, and Collections: A Cultural Study*, Washington (DC), 1992.
- Pearce 1994: S.M. Pearce (a c. di), *Interpreting Objects and Collections*, London, 1994.
- Peters 2005: D. Peters, *Zur Metamorphose des Blicks auf die Kunst. Fotografische Kunstreproduktion im 19. Jahrhundert*, tesi di dottorato Università di Kassel, 2005.
- Peters 2010: D. Peters, „... die sorgsame Schärfung der Sinne“. *Kunsthistorisches Publizieren von Kugler bis Pinder*, in H. Bredekamp / A. S. Labuda (a c. di), *In der Mitte Berlins. 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität*, Berlin, 2010, pp. 229-255.

Bibliografia generale

- Pijarski 2011: K. Pijarski (ed.), *The Archive as Project – The Poetics and Politics of the (Photo)Archive = Archiwum jako projekt – poetyka i polityka (foto)archiwum*, Warszawa, 2011.
- Pinney 1992: C. Pinney, *The Parallel Histories of Anthropology and Photography*, in E. Edwards (a c. di), *Anthropology and Photography 1860-1920*, New Haven (CT), 1992, pp. 74-95.
- Pitt Rivers Museum 1932-50: Pitt Rivers Museum, *Annual Reports*, Oxford, 1932-50.
- Poe 1840/1980: E. A. Poe, *The Daguerreotype*, in «Alexander's Weekly Messenger», 15 genn. 1840, ora in A. Trachtenberg (a c. di), *Classic Essays on Photography*, New Haven (CT), 1980, pp. 37-38.
- Poole 1997: D. Poole, *Vision, Race and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*, Princeton (NJ), 1997.
- Preziosi 1989: D. Preziosi, *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, New Haven/London, 1989.
- Procter/Cook/Williams 2006: M. Procter / M. G. Cook / C. Williams (a c. di), *Political Pressure and the Archival Record*, Chicago (IL), 2006.
- Rancière 2003/2007: J. Rancière, *Le destin des images*, Paris, 2003 (ed. it. *Il destino delle immagini*, Cosenza, 2007).
- Rekrut 2005: Ala Rekrut, *Material Literacy: Reading Records as Material Culture*, in «Archivaria», 2005, 60, pp. 11-37.
- Resini 2000: D. Resini (a c. di), *Tomaso Filippi fotografo. Venezia fra Ottocento e Novecento*, Venezia, 2000.
- Rheinberger 1992: H.-J. Rheinberger, *Experiment, Differenz, Schrift: zur Geschichte epistemischer Dinge*, Marburg/Lahn, 1992.
- Rheinberger 1997: H.-J. Rheinberger, *Toward a History of Epistemic Things: Synthesizing Proteins in the Test Tube*, Stanford (CA), 1997.
- Richards 1993: T. Richards, *The Imperial Archive: Knowledge and the Fantasy of Empire*, London, 1993.
- Ricoeur 2000: P. Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, 2000.
- Ritchin 1990: F. Ritchin, *In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography*, New York (NY), 1990.
- Roberts 1995: H. E. Roberts (a c. di), *Art History through the Camera's Lens*, Amsterdam, 1995.
- Rose 2000: Gillian Rose, *Practising Photography: an Archive, a Study, some Photographs and a Researcher*, in «Journal of Historical Geography», 2000, 26 (4), pp. 555-571.
- Roy 1992: J.-L. Roy, *Managing the Memory of the World*, conferenza introduttiva, XIIIth International Congress on Archives, Montreal, 7 sett. 1992.
- Samuel 1994: R. Samuel, *Theatres of Memory: Past and Present in Contemporary Culture*, London, 1994.
- Sassoon 2004: J. Sassoon, *Photographic Materiality in the Age of Digital Reproduction*, in E. Edwards / J. Hart (a c. di), *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*, London / New York (NY), 2004, pp. 186-202.
- Schellenberg 1965: T. R. Schellenberg, *The Management of Archives*, New York (NY), 1965 (rist. 1984).
- Schlak 2008: T. Schlak, *Framing Photographs, Denying Archives: the Difficulty of Focusing on Archival Photographs*, in «Archival Science», 2008, 8 (2), pp. 85-101.
- Schröder/Faber 2003: K. A. Schröder / M. Faber, *L'Oeil et l'Appareil. La Collection photographique de l'Albertina*, Paris, 2003.
- Schwartz 1995: J. M. Schwartz, «We make our tools and our tools make us»: *Lessons from Photographs from the Practice, Politics and Poetics of Diplomats*, in «Archivaria», 1995, 40, pp. 40-74.
- Schwartz 2000: J. M. Schwartz, «Records of Simple Truth and Precision»: *Photography, Archives, and the Illusion of Control*, in «Archivaria», 2000, 50, pp. 1-40.
- Schwartz 2002: J. M. Schwartz, *Coming to Terms with Photographs: Descriptive Standards, Linguistic 'Othering' and the Margins of Archivy*, in «Archivaria», 2002, 54, pp. 142-171.
- Schwartz 2003: J. M. Schwartz, *More than 'competent description of an intractably empty landscape': a Strategy for Critical Engagement with Historical Photographs*, in «Historical Geography», 2003, 31, pp. 105-130.
- Schwartz 2004: J. M. Schwartz, *Negotiating the Visual Turn: New Perspectives on Images and Archives*, in «The American Archivist», 2004, 67, pp. 107-122.
- Schwartz 2004a: J. Schwartz, *Un beau souvenir du Canada: object, image, symbolic space*, in E. Edwards / J. Hart (a c. di), *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*, London / New York (NY), 2004, pp. 16-31.
- Schwartz 2006: J. M. Schwartz, «Having New Eyes»: *Spaces of Archives, Landscapes of Power*, in «Archivaria», 2006, 61, pp. 2-25.
- Schwartz 2008: J. M. Schwartz, *Reading Robin Kelsey's Archive Style Across the Archival Divide*, in «Journal of Archival Organization», 2008, 6 (3), pp. 201-210.
- Schwartz 2010: J. M. Schwartz, *Complicating the Picture: Place and Memory between Representation and Reflection*, in J. Opp / J. Walsh (a c. di), *Placing Memory and Remembering Place in Canada*, Vancouver, 2010, pp. 292-312.
- Schwartz 2011: J. M. Schwartz, *The Archival Garden: Photographic Plantings, Interpretive Choices, and Alternative Narratives*, in T. Cook (a c. di), *Controlling the Past: Documenting Society and Institutions*, Chicago (IL), 2011, pp. 69-110.
- Schwartz/Cook 2002: J. M. Schwartz / T. Cook, *Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory*, in «Archival Science: International Journal on Recorded Information», 2002, 2 (1-2), num. mon. *Archives, Records, and Power*, a c. di T. Cook / J. M. Schwartz, pp. 1-19.
- Schwartz/Ryan 2003: J. M. Schwartz / J. R. Ryan, *Picturing Place: Photography and the Geographical Imagination*, London / New York (NY), 2003.
- Seggiaro 2009: N. Seggiaro, *La chair et le pli. Merleau-Ponty, Deleuze e la multivocità dell'essere*, Milano, 2009.
- Sekula 1989: A. Sekula, *The Body and the Archive*, in R. Bolton (a c. di), *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, Cambridge, 1989, pp. 343-388.
- Serena 1999: T. Serena (a c. di), *Per Paolo Costantini*, vol. I: *Indagine sulle raccolte fotografiche*, vol. II: *Fotografie e raccolte fotografiche*, Pisa, 1999.
- Serena 2007: T. Serena, *Il posto della fotografia (e dei calzini) nel villaggio della memoria iconica totale*, in *Archivi fotografici italiani on-line* (atti del colloquio Cinisello Balsamo 2007), pubblicazione online su <www.mufoco.org/wp-content/uploads/2011/05/serena.pdf>.
- Serena 2010: T. Serena, *L'archivio fotografico. Possibilità derivate potere*, in A. M. Spiazzi / L. Majoli / C. Giudici (a c. di), *Gli archivi fotografici delle Soprintendenze. Tutela e storia*, Crocetta del Montello, 2010, pp. 103-125.
- Serena 2011: T. Serena, *The Words of the Photo Archive*, in C. Caraffa (a c. di), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin / München, 2011, pp. 57-72.

Bibliografia generale

- Shelton 1990: A. A. Shelton, *In the Lair of the Monkey: Notes towards a Post-modern Museology*, in S. Pearce (a c. di), *Objects of Knowledge*, London, 1990, pp. 78-102.
- Signorile 1993: P. Signorile, *Paul Valery philosophe de l'art*, Paris, 1993.
- Skemer 1989: D. C. Skemer, *Diplomatics and Archives*, in «The American Archivist», 1989, 52 (3), pp. 376-382.
- Solomon-Godeau 1991: A. Solomon-Godeau, *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, Minneapolis (MN), 1991.
- Sontag 1977: S. Sontag, *On Photography*, New York (NY), 1977.
- Spieker 2008: S. Spieker, *The Big Archive: Art from Bureaucracy*, Cambridge/London, 2008.
- Stacey 2008: S. Stacey (a c. di), *Special Section on Archives and Photography*, in «Archivaria», 2008, 65.
- Steedman 1998: C. Steedman, *The Space of Memory: in an Archive*, in «History of the Human Sciences», 1998, 11 (4), pp. 65-83.
- Steedman 2001a: C. Steedman, *Dust*, Manchester, 2001.
- Steedman 2001b: C. Steedman, *Something She Called a Fever: Michelet, Derrida, and Dust*, in «The American Historical Review», 2001, 106 (4), pp. 1159-1180.
- Stockhausen 2000: T. von Stockhausen, *Gemäldegalerie Berlin. Die Geschichte ihrer Erwerbspolitik 1830-1904*, Berlin, 2000.
- Stocking 1968: G. W. Stocking, *Race, Culture and Evolution*, Chicago (IL), 1968.
- Stocking 1985: G. W. Stocking, *Philanthropoids and vanishing cultures: Rockefeller funding and the end of the museum era in Anglo-American anthropology*, in G. W. Stocking (a c. di), *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture*, Madison 1985, pp. 112-145.
- Stoler 2010: A. L. Stoler, *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*, Princeton (NJ), 2010.
- Storch 1998: S. E. Storch, *Diplomatics: Modern Archival Method or Medieval Artifact*, in «The American Archivist», 1998, 61 (2), pp. 365-383.
- Tagg 1988: J. Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Amherst (MA), 1988.
- Tagg 2009: J. Tagg, *The Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning*, Minneapolis (MN), 2009.
- Talbot 1844-46/1969: W. Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, London, 1844-46 (ed. in facsimile, a c. di B. Newhall, New York (NY), 1969).
- Taylor 1978: H. A. Taylor, *The Media of Record: Archives in the Wake of McLuhan*, in «Georgia Archive», 1978, 6, pp. 1-10.
- Temple 1886: R. C. Temple, *The Function and Uses of an Anthropological Museum*, in «Journal of the Anthropological Society of Bengal», 1886, 1, pp. 168-186.
- Theye 1989: T. Theye, *Wir wollen nicht glauben sondern schauen: zur Geschichte der Ethnographischen Photographien im deutschsprachigen Raum im 19. Jahrhundert*, in T. Theye (a c. di), *Der geraubte Schatten*, München, 1989, pp. 60-119.
- Theye 1994-95: T. Theye, *Einige Neuigkeiten zu Leben und Werk der Brüder Carl Victor und Friedrich Dammann*, in «Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde Hamburg», 1994-95, 24/25, pp. 247-284.
- Toccafondi 2010: D. Toccafondi, *Archivi, biblioteche e musei. Per un'ipotesi di valorizzazione integrata*, in M. Gregorio (a c. di), *Le Società letterarie. Italia e Germania a confronto*, Verona, 2010, pp. 23-27.
- Trachtenberg 1989: A. Trachtenberg, *Reading American Photographs: Images as History. Mathew Brady to Walker Evans*, New York (NY), 1989.
- Turner 1990: J. Turner, *Experimenting with New Tools: Special Diplomatics and the Study of Authority in the United Church of Canada*, in «Archivaria», 1990, 30, pp. 91-103.
- Valcanover 1986: F. Valcanover, *Ca' d'Oro: la Galleria Giorgio Franchetti*, Milano, 1986.
- Valery 1957: P. Valery, *L'idée fixe*, in *Oeuvres*, vol. II, Paris, 1957.
- Vergo 1984: P. Vergo (a c. di), *The New Museology*, London, 1984.
- Vozza 1988: M. Vozza, *Il sapere della superficie. Da Nietzsche a Simmel*, Napoli, 1988.
- White 1987: H. White, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore (MD), 1987.
- Wilder 2009: K. Wilder, *Looking Through Photographs: Art, Archiving and Photography in the Photothek*, in C. Caraffa (a c. di), *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, Berlin / München, 2009, pp. 117-127.
- Wood 1989: J. Wood, *Silence and Slow Time: An Introduction to the Daguerreotype*, in J. Wood (a c. di), *The Daguerreotype: A Sesquicentennial Celebration*, Iowa City (IA), 1989.
- Zannier 1981: I. Zannier, *Venezia: archivio Naya*, Venezia, 1981.