

La profondità della superficie

Una prospettiva epistemologica per 'cose' come fotografie e archivi fotografici

Tiziana Serena

*La fotografia sembra essere solo una questione d'immagine.
Ma se la interroghiamo nella sua peculiarità di oggetto visivo e nel contesto materiale
dell'archivio fotografico, potremmo scoprire i significati della sua profondità*

LE FOTOGRAFIE COME OGGETTI APTICI

Nel quadro ad olio di Domenico Laura, realizzato a Porto San Maurizio negli anni Settanta dell'Ottocento, il piccolo Tommaso Giobatta Airenti sembra essere il ritratto stesso della nascente borghesia italiana per via degli attributi e dei riferimenti simbolici inseriti nel dipinto, dall'abito ad altri particolari: fra essi spiccano una carta geografica appoggiata sul tavolo, sulla quale il bambino indica la capitale dove il padre lavora come deputato, e la fotografia impugnata con la mano destra, che occupa una posizione pressoché centrale nella composizione del dipinto (fig. 1)¹. In formato *carte-de-visite* – una fotografia di piccole dimensioni, solitamente una stampa all'albumina montata su cartoncino, in foggia dalla metà Ottocento, amata dalla classe media e, pur se acquistabile per prezzi modici, anche dai regnanti – intravediamo il ritratto fotografico del padre in una posa in piedi, di tre quarti, la stessa che ricorre nell'emulazione speculare del ritratto pittorico del figlio, come se le due raffigurazioni concorressero a una definizione reciproca.

La presentazione di questo oggetto fotografico nel quadro ci permette di fare varie osservazioni sulla forma di presentazione della fotografia e sui valori che le sono attribuiti oltre a quelli figurativi. Innanzitutto, il pittore ha utilizzato la fotografia per fare leva sul suo valore di *documento*, che incredibilmente sembra funzionare anche quando la fotografia viene riprodotta in un

medium diverso, in questo caso in un dipinto ad olio. Il gioco del colore, fra dipinto e fotografia, fra presenza e assenza del colore stesso così come delle persone², e quello dei contrappunti cromatici del bianco dei colletti e dei polsini del padre e del figlio e il nero delle vesti è funzionale alla simbologia della rappresentazione. Ma è soprattutto la piccola fotografia, dove risalta il bianco e nero e dove si rimarca l'«è stato», a funzionare come elemento in grado di far scaturire altre narrazioni: ostentata nel dipinto come attributo forte e caratterizzante – come in altri tempi si faceva con una bolla papale – in grado di legittimare le aspettative sociali sottese a questa rappresentazione proprio nella sua globalità di prodotto allo stesso tempo moderno, borghese, e industriale, nonché eloquente e seducente documento; è inoltre caricata della valenza di oggetto memoriale, in cui vengono incapsulati i valori della memoria privata e familiare con quelli della società.

TUTTO ACCADE IN SUPERFICIE?

La sostanza di questa fotografia sembra condensata nella gestualità aptica riferibile al tatto, che da un piano percettivo (la superficie del corpo, confine fra mondo interno ed esterno³, che esplora la superficie del mondo ridotta a immagine) muove a un intero sistema d'esperienze, per l'appunto aptiche, in cui l'individuo, il nostro

La profondità della superficie

1. Domenico Laura, Ritratto di Tommaso Giobatta Airenti, 1878, olio su tela, Collezione Marco Re, Imperia.

Tommaso Giobatta, si relaziona con il mondo esterno (fig. 2). Il gioco delle pose e il rapporto fra la tattilità e i corpi enfaticizzano il fatto che il possesso di quell'oggetto sia determinante e forse abbia addirittura un significato maggiore rispetto alla raffigurazione fotografica. In questo caso la fotografia appare nel suo significato di *cosa*, ovvero *res singularis* investita affettivamente, sulla quale durante la sua vita si sono sedimentate non solo tracce materiali, ma anche idee e simboli, si sono intrecciate storie e relazioni sociali sia nel tempo degli investimenti, sia nei successivi processi di disinvestimento di senso⁴. Durante il periodo in cui il padre Giuseppe era lontano da casa, a Roma, il figlio avrà avuto più volte questa fotografia fra le mani. Per lui doveva essere un oggetto prezioso, tanto che Laura decise d'inserirlo nel dipinto e di trattarlo come attributo iconografico. Forse, da adulto, dopo averla estratta dal cassetto della sua scrivania di cadetto militare, l'avrà inserita in un album o in una cornice e, sulla base dei ricordi, l'avrà rimessa in un circuito di nuovi significati, privati, familiari e sociali.

Tutte queste congetture sono funzionali a sostenere un'osservazione banale e un'asserzione apparentemente semplice. L'osservazione suona piuttosto come un'avvertenza sul fatto che noi *non* vediamo realmente la fotografia, perché la stiamo osservando riprodotta in un quadro ad olio, in un altro *medium*, ovvero tradotta in immagine dipinta. In questo esempio, il suo potere comunicativo non dipende tanto dall'iconografia in sé (il ritratto del padre), quanto piuttosto dal ruolo che essa riveste come oggetto fotografico, cosa preziosa, nelle mani del piccolo Airenti.

Solitamente la fotografia offre una resistenza alla sua lettura come oggetto materiale poiché attraverso essa accediamo alla rappresentazione di un altro oggetto esterno, che reputiamo sia esistito (o addirittura esista ancora) nel mondo reale delle cose; di fronte all'immagine fotografica, di primo acchito, ne siamo sempre pervicacemente persuasi. Nell'ostentarci la forma dell'oggetto esterno con tutta la persuasione di cui è capace, in quanto *analogon* perfetto⁵, la fotografia mostra la propria ambivalenza: da una parte,

La profondità della superficie

2. Domenico Laura, Ritratto di Tommaso Giobatta Airenti, *particolare*.



la retorica della *mimesis*⁶ ci guida alla percezione dell'oggetto come fosse ancora presenza viva dinanzi a noi; dall'altra parte, ci ostacola nel percepire e comprendere la fotografia stessa in quanto oggetto specifico, dotato di una storia che, per mezzo della sua materialità, si fa più evidente e intellegibile. Il filosofo Roberto Casati ha sostenuto che, pur essendo la fotografia da un punto di vista ontologico un oggetto materiale (ricordandoci che «vediamo oggetti, ed alcuni di essi sono immagini»⁷), essa rimarrebbe una *specie* di oggetto materiale, in quanto precipuamente «oggetto visivo»⁸. L'approccio ontologico, cioè alla cosa in sé, deve di necessità lasciare spazio alle considerazioni percettive che l'immagine fotografica impone e, di conseguenza, all'analisi dei fenomeni che si manifestano sulla superficie dell'oggetto fotografico (il quale si presenta in un determinato orientamento, quindi implica un'esperienza corporea⁹) attraverso segni che possono essere reputati elementi indicativi della struttura interna dell'oggetto¹⁰. L'ambivalenza della fotografia come oggetto che ci permette di trasguardare attraverso esso altri oggetti, senza fare indugiare il nostro sguardo sulla fotografia stessa, può essere sintetizzata proprio nella sua trasparenza: una qualità più volte sottolineata da filosofi, cognitivisti e studiosi dell'immagine¹¹ e che ci trova da tempo unanimemente d'accordo. La trasparenza è insita nella natura della fotografia ma ancor più è dovuta alla nostra cultura, che impiega e interpreta la fotografia proprio per questo aspetto; infatti, pur essendo disposti a

credere che le fotografie siano trasparenti, non possiamo sostenere che siano invisibili, né singolarmente, né tanto meno nelle forme dei loro variabili accumuli quantitativamente rilevanti, dalle serie agli album, fino alle collezioni e agli archivi (fig. 3).

Da qui giungiamo a un'asserzione circa una questione specifica dell'immagine fotografica, relativamente al valore della superficie. Se è vero che il luogo in cui la fotografia si fa visibile è la superficie, è altrettanto vero che sono le sue qualità specifiche di oggetto fisico e materiale, nello spessore di tutta la sua piena e viva *cosalità*, che ci conducono ad avere un'esperienza aptica attraverso un coinvolgimento dei sensi, i quali non sono solo esclusivamente visivi o tattili, come ha sottolineato Elizabeth Edwards¹². Questo coinvolgimento con il corpo della fotografia, che rende ancora più complesso il nostro rapporto con essa, contribuisce a farne uno specifico oggetto sociale¹³, ovvero in grado di comunicare.

SUPERFICIALI PER PROFONDITÀ

Nella prefazione a *Gaia scienza*, Nietzsche aveva riconosciuto ai greci la capacità di saper vivere grazie al loro sapersi soffermare alla superficie delle cose, alle sue increspature, nel regno dell'apparenza; qualità che li rendeva sì un popolo di superficiali, ma – come ebbe a sottolineare – solo «per profondità!»¹⁴. Con questa asserzione, Nietzsche aveva riabilitato la superficie come si-

La profondità della superficie



3. Anonimo, Archivio fotografico organizzato in cassettoni (foto: AFSBARD, Archivio fotografico della Soprintendenza Beni Artistici Storici Demoantropologici di Bologna, Ferrara, Forlì-Cesena, Ravenna e Rimini).

stema di conoscenza, superando il predominio che per secoli aveva caratterizzato la metafora della profondità e dell'introspezione del mondo interno. Per numerosi filosofi è a partire da queste considerazioni che possiamo stabilire l'inizio di un percorso che via via riconosce alla superficie (fino all'opera di Georg Simmel e di Gilles Deleuze¹⁵) un valore sempre più carico d'implicazioni, fino ad assumere il significato di un vero e proprio luogo euristico¹⁶. Un luogo che però rappresenterebbe la condizione necessaria d'esistenza della profondità stessa, perché essa «è fatalmente condannata a convertirsi in superficie se vuole manifestarsi»¹⁷, con la conseguenza che i due livelli – della profondità e della superficie – in cui i significati e le narrazioni sono imbricati, non potrebbero essere separati.

La fotografia, con il suo essere in superficie, ma anche con il suo 'registrare' l'apparenza del mondo, non rappresenterebbe che una soluzione tecnologica e culturale inserita in questo sistema d'interpretazione delle relazioni fra il mondo esterno e quello interno¹⁸. Da questo punto di vista, lo spazio del sapere *della e sulla* fotografia sembrerebbe giocare su quel territorio quasi esclusivamente relegato alla piattezza della sua superficie nella sua pienezza segnica¹⁹, ma con-

temporaneamente la sua dimensione di oggetto ci indurrebbe ad esplorarla nella sua profondità e a seguire le possibilità conoscitive a cui questa dimensione rimanda.

Sosterrò che l'analisi della materialità delle fotografie, nella loro duale valenza di oggetti fisici e di oggetti sociali, nel nesso necessario profondità/superficie, apre una dimensione conoscitiva che può essere al pari applicata agli archivi fotografici intesi come «spazi del sapere, luoghi della ricerca», secondo la proposta di questo numero di «Ricerche di storia dell'arte».

LA PROFONDITÀ DELLA SUPERFICIE

Le pratiche sociali e conoscitive sottese all'uso della rete internet sembrerebbero sdoganare la superficie come luogo del senso ultimo delle cose nella loro mondanità. A sostenerlo è lo scrittore Alessandro Baricco nel suo testo *I nuovi barbari. Si muovono veloci. I tesori non li nascondono. Li lasciano in giro. Ovunque. In Rete, soprattutto*²⁰. Il brano sembra echeggiare non solo il titolo, ma anche alcuni passaggi fondamentali del film di Denys Arcand, *Le invasioni barbariche* (Canada / Francia, 2003) in cui il valore della «superficialità», incarnato dal figlio internauta e maniaco giocatore di videogiochi Sébastien (Stéphane Rousseau), si oppone al sapere del padre Rémy (Rémy Girard), professore universitario di storia in pensione, ancora pervicacemente legato ai valori della 'profondità' (quella che Baricco chiama l'Eldorado dello spirito). Per Baricco la conquista definitiva della superficialità sarebbe un fenomeno a noi contemporaneo, del quale non sappiamo ancora comprendere la portata. La rete internet non contribuirebbe tanto ad abolire la profondità in sé (se non come luogo retorico nel suo valore di «cripta segreta e riservata»), ma solamente a spostare su un altro piano quanto essa rappresenta simbolicamente – ovvero il senso ultimo delle cose – per farlo abitare in un luogo accessibile ad ognuno, lì nella «superficie delle evidenze e delle cose» dove tutto si scriverebbe per essere leggibile e a disposizione per «registrare e collegare tessere del reale». La provocazione di Baricco è interessante, ma forse ancor più lo è la condizione che pone per l'esistenza di un sapere che agisce sulla superficie, in cui cade in contraddizione specificando: a patto di essere «capaci di tracciare un senso»²¹.

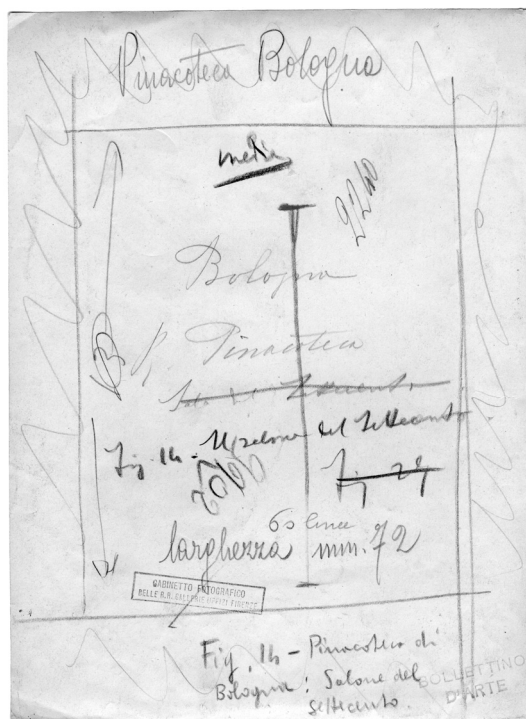
Ora mi pare che per la fotografia la questione sia tutta qui: saper tracciare un senso a partire dai segni della profondità che sono evidenti sulla sua superficie, ma non per questo facilmente decifrabili. Secondo questa prospettiva, la materialità assumerebbe il significato di una dimensione origi-

La profondità della superficie

naria, a partire dalla quale avrebbero luogo tutte le altre. Senza il supporto non vi è fotografia e anche quando parliamo di fotografie immateriali, digitali, il supporto continua ad esistere²², pur se in forme e strati separati dall'immagine digitale, ma attraverso i quali l'immagine stessa si fenomenizza²³. Al pari, senza la superficie la fotografia è inesistente, la sua profondità è annullata, senza la pelle rimane come una carcassa. Tutto sembra accadere in superficie: l'atto fotografico si concretizza sul piano bidimensionale, gli usi sociali che riguardano le fotografie passano sì attraverso il loro essere oggetti, ma poiché l'ordine dei discorsi sulle fotografie viene ricondotto quasi esclusivamente ai contenuti delle loro immagini, gli oggetti fotografici risultano ridotti a pura superficie di significati visuali.

E in questa 'riduzione' vi è necessariamente una perdita: quella del senso dell'oggetto fotografia, dei segni della sua storia sociale, per ricostruire la quale Edwards e Janis Hart hanno fatto riferimento alla «biografia sociale» dell'oggetto istituzionalizzato, riprendendo le sollecitazioni dell'antropologo Igor Kopytoff²⁴, per individuare «la storia delle sue diverse singolarizzazioni, delle classificazioni e riclassificazioni in un mondo incerto di categorie, la cui importanza varia ad ogni minimo cambiamento del contesto»²⁵ e per considerare l'oggetto come un vero e proprio 'palinsesto', in cui sono iscritti i segni della fitta trama sia di valori relativi alle pratiche gestionali, sia di quelli pertinenti alla cultura materiale.

Siamo dunque di fronte a una dualità della fotografia nel nesso profondità/superficie: da un lato, la sua origine dalla profondità, dall'altro la sua espressione necessaria sulla superficie, dove tutto sembra nascere e rinascere. È in relazione a questa dualità, come nodo fecondo di sviluppi, che la proposta di studi e verifiche attraverso la materialità delle fotografie non esclude affatto gli approcci precedenti, tradizionalmente rivolti all'analisi dell'immagine, ma li colloca in relazioni di complementarità e, sostanzialmente, in una nuova prospettiva d'indagine. In quest'ultima assumono particolare significato i rapporti contestuali, diretti e strettamente connessi all'immagine fotografica (i bordi, gli spessori, la valenza di oggetto materiale in sé), e soprattutto quelli meno evidenti che nascono e si configurano in relazione alle pratiche gestionali, istituzionali e agli usi storici: ovvero i contesti in cui l'oggetto, a partire dal momento in cui varca la soglia istituzionale, viene numerato, etichettato, inserito in un sistema di classificazione e in un sistema di significazione, usato per vari scopi illustrativi o meno, e ancora: dismesso, relegato alle pratiche d'oblio e reimpiegato (figg. 4-5).

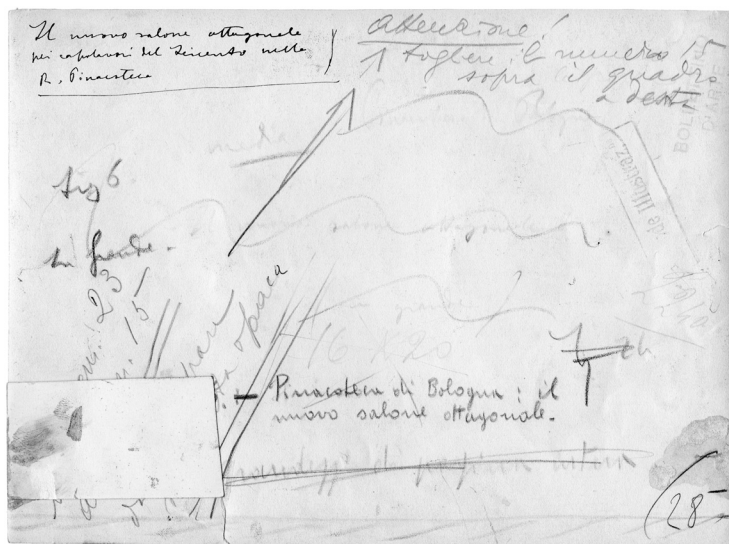


4. Anonimo, Verso di fotografia con varie indicazioni manoscritte (foto: AFSBASD).

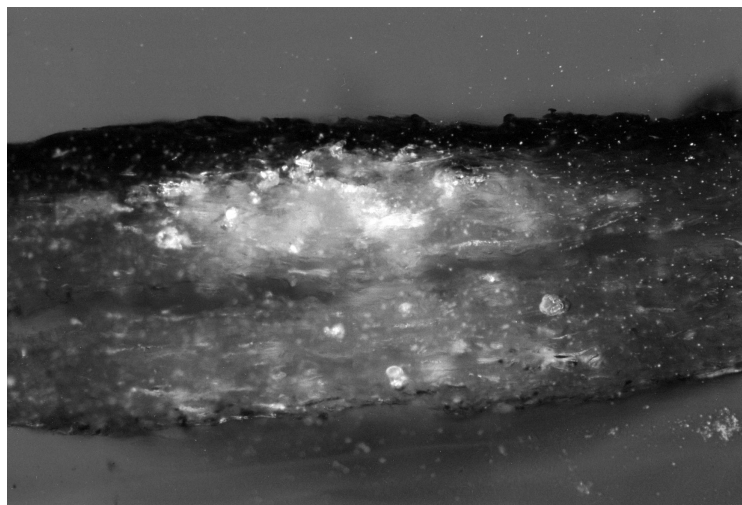
OGGETTI FOTOGRAFICI E TECNICHE FOTOGRAFICHE

Alcune prospettive di studio sulla fotografia come oggetto fisico sono state sperimentate nelle ricerche e nelle mostre curate da Geoffrey Batchen a partire dalla fine degli anni Novanta (*Photography's objects*, all'University of Texas, e *Forget me not: photography and remembrance*, al Van Gogh Museum di Amsterdam²⁶) nelle quali è stata mostrata una certa quantità di oggetti fotografici ascrivibili alla produzione 'bassa' della fotografia, come prodotto quotidiano, *kitsch*: pendagli, orecchini, monili e oggetti complessi dei più disparati materiali, impiegati negli album e in altre forme di presentazione (come quella che è collocata sullo sfondo di un oggetto costituito da una base sulla quale in primo piano campeggiano le scarpine per neonato sottoposte a doratura metallica e, sullo sfondo, il suo ritratto fotografico)²⁷. Il merito di questo approccio è stato quello di avere portato all'attenzione il fatto che la fotografia esiste come immagine e al contempo come oggetto fisico, nel tempo e nello spazio, e aver rimarcato che le sue forme di presentazione sono condizionate dalle esperienze sociali ad essa connesse e, a loro volta, sono in grado di condizionare esperienze sociali e usi culturali.

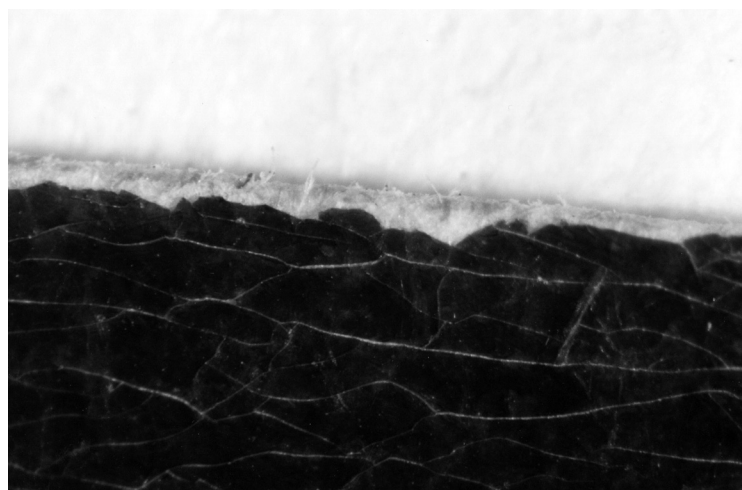
La profondità della superficie



5. Anonimo, Verso di fotografia con varie indicazioni manoscritte (foto: AFSBASP).



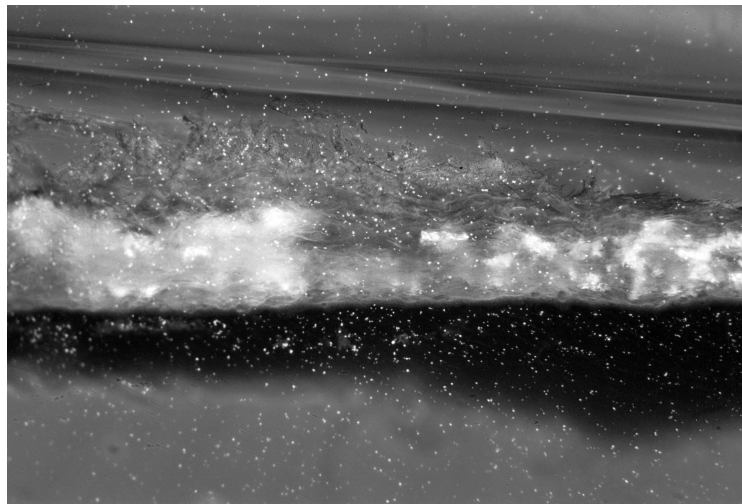
6. Anonimo, Carta salata (1850-1860 ca), sezione trasversale obb. (10X microscopio) (foto: AFSBASP).



7. Anonimo, Stampa all'albume (1850-1900 ca), particolare delle craquelures e del taglio del margine obb. (10X microscopio) (foto: AFSBASP).

La profondità della superficie

8. Anonimo, *Stampa al carbone* (1864-1900 ca), sezione trasversale obb. (10X microscopio) (foto: AFSBASD).



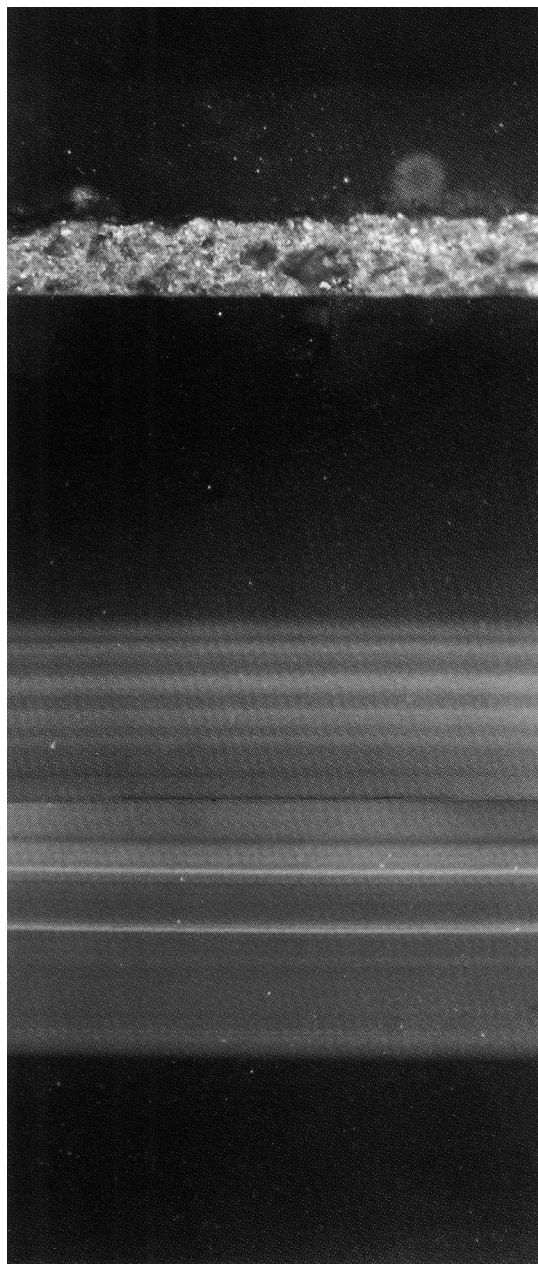
9. Anonimo, *Aristotipo* (1886-1920 ca), sezione trasversale (10X microscopio) (foto: AFSBASD).



Allo stesso tempo in cui queste mostre mettevano in scena nella storiografia della fotografia questa tipologia di oggetti, lo sdoganamento della cosiddetta «fotografia vernacolare» trovava un'ampia risposta nel mercato e nella conseguente messa in valore di fotografia di produzione 'bassa', con esiti che dalle esposizioni sono passati prima al mercato e dopo al museo. Ad esempio, l'allestimento al Metropolitan Museum di New York nella primavera del 2011 presentava una fotografia amatoriale, di un autore anonimo, realizzata durante la prima guerra mondiale, nella quale si vedeva una fila di soldati di spalle, inquadrati nella prospettiva centrale della trincea, con una non determinante resa atmosferica, per la quale veniva fornita la seguente didascalia: «Unknown artist. British school», con una gergalità importata dalla storia dell'arte per la quale il fotografo amatore è

innalzato dal museo allo *status* di «artista» e, di conseguenza, inserito in una certa «scuola inglese». L'operazione di legittimazione museale, l'attribuzione di significati altri alle fotografie che varcano la soglia dell'istituzione, in relazione al nuovo ruolo pubblico dell'oggetto musealizzato, che diventa un vero e proprio semioforo²⁸, mi pare evidente in questa semplice operazione d'etichettatura (corroborata dalla specifica che segue nella stessa: «Twentieth-Century Fund, 2010»). La semioforizzazione dell'oggetto fotografico risponde poi anche ad altri tipi di attese, che sono diventate comuni nelle pratiche museali nei confronti della fotografia, in particolare nella storia recente: quelle che Quentin Bajac ha descritto, quando era conservatore al Musée d'Orsay, come il riconoscimento istituzionale (e del mercato) su un piano estetico di una qualità prettamente stru-

La profondità della superficie



10. Anonimo, *Lastra in vetro, sollevamento strato vernice obb. (5X microscopio)* (foto: AFSBASD).

mentale della fotografia, attraverso il riconoscimento di una nuova categoria, quella della «*beauté documentaire*»²⁹.

Dalla seconda metà degli anni Novanta, in relazione alla cosiddetta svolta materiale, nel contesto del dibattito che ne è scaturito si sono sviluppati studi particolarmente fecondi applicati alle fotografie come oggetti materiali e, fra gli altri, il settore dell'antropologia visiva museale ha fatto

alcune proposte particolarmente interessanti. Il caso di studio della Box 54, illustrato da Edwards e Hart (vedi pp. 25-36), è diventato esemplare di un certo tipo d'approccio: la storia di una scatola che raccoglie fotografie miscelanee di 'documentazione' etnografica³⁰ ha costituito il caso per una narrazione autonoma a partire dalle implicazioni sul piano culturale che la scatola solleva qualora sia considerata come oggetto dotato di materialità, nel quale sono sedimentate le tracce della sua vita come oggetto sociale, attraverso le quali è possibile ricostruire la sua biografia sociale. In sostanza, lo studio ha messo in evidenza segni altrimenti indecifrabili, grazie alla strategia di considerare la Box 54 un oggetto attivo invece che un mero deposito passivo di contenuti visuali, via via da prelevare decontestualizzandoli dal loro contesto di sedimentazione e dalla reciproche relazioni che si sono create nel tempo fra gli oggetti all'interno di questo spazio.

È necessaria a questo punto una precisazione sul fatto che la materialità non è da confondersi o assimilarsi alla tecnica fotografica. In campo storiografico, nel tracciare la storia della fotografia molti autori hanno dedicato una certa attenzione alle tecniche fotografiche, definendo per mezzo di esse periodizzazioni e raggruppamenti stilistici (i dagherrotipi come espressione di una volontà scientifica; le stampe su carta al sale da negativi calotipici per la prima stagione 'artistica' della fotografia; le stampe alla gomma bicromata per quella pittorialista, etc.³¹). Anche se questo tipo d'attenzione non è stata finalizzata alla comprensione dell'oggetto fotografico *tout court*, è tuttavia servita a spostare l'attenzione dall'immagine in sé e dalla sua natura descrittiva – per la quale il referente è aderente all'immagine, ad esso incollato senza lasciarci la possibilità di separare nettamente gli strati di senso³² – alla questione della tecnica e delle pratiche fotografiche, spesso legate a circuiti di trasmissione e a sperimentazioni materiali. Nella manualistica, il primo testo che dimostra un'attenzione specifica per questi aspetti è quello di Beaumont Newhall (1938, 1949, sottoposto a nuovo aggiornamento e revisione nel 1982)³³, pubblicato quando l'autore era bibliotecario del MoMA, nel quale, ad esempio, una sezione concepita come una storia parallela era dedicata alla fotografia a colori. Questa ripartizione storiografica organizzata a partire dalle tecniche, soprattutto per l'Ottocento, si riscontra in numerosi altri volumi di carattere manualistico, che ometto solo per brevità. Il tema è comunque ancora oggetto d'indagine storiografica, pur se in una prospettiva più prettamente culturale, rivolta alle pratiche sociali e ai contesti di produzione e di consumo, come dimostra il recente volume di Nathalie Boulouch sul tema della fotografia a colori³⁴.

La profondità della superficie

11. Anonimo, «*La prochaine chambre*» (didascalia redazionale), in «*La Révolution Surréaliste*», n. 11, 15 marzo 1926.



COSA VEDIAMO IN UNA FOTOGRAFIA?

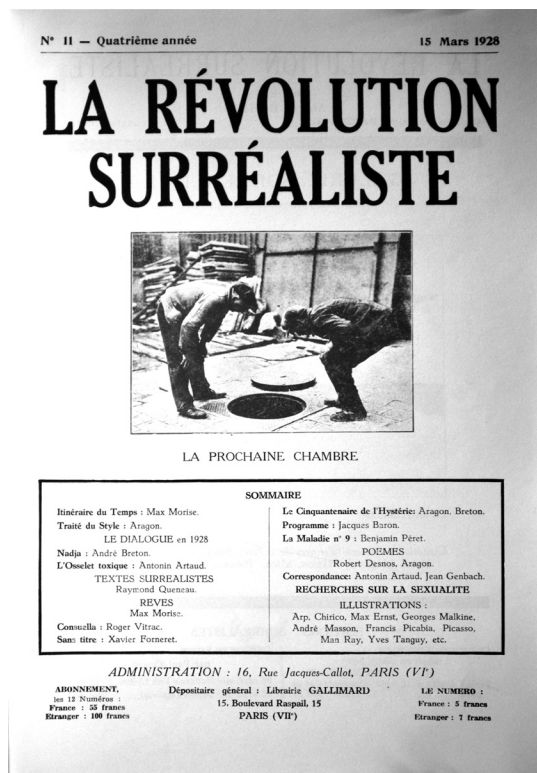
Cosa vediamo solitamente in una fotografia, come in quella qui proposta? (fig. 11) Possiamo argomentare che in questo caso quello che si vede è probabilmente un ambiente urbano, dove due uomini sono chinati e intenti a guardare dentro un tombino aperto, di forma circolare, il quale – nella sua riduzione fotografica – appare completamente nero, pura forma, dove letteralmente «non si vede niente»³⁵. È innegabile che queste persone abbiano la funzione di astanti, veri e propri spettatori che guidano la nostra osservazione verso il centro compositivo costituito da quel 'buco' nero che non possiamo perlustrare con il nostro sguardo. Gli astanti guardano un qualcosa che è collocato in una profondità che rimane per noi solamente una possibilità latente di conoscenza, sottolineando il fatto che la comprensione della rappresentazione ci è preclusa. In altre parole, questa immagine sembra suggerirci che, per comprenderne il senso, dovremmo anche noi guardare dentro quel centro, rompere la crosta della superficie fotografica e perlustrare la sua profondità.

Del resto, mi pare suggestivo considerare il contesto in cui questa fotografia è circolata, quello della rivista «*La Révolution Surréaliste*», in cui l'immagine è chiamata a significare nella copertina del n. 11 del 1926 (fig. 12). In effetti, qui la didascalia redazionale recita «*La prochaine chambre*»³⁶ e mi pare che possiamo allora prendere il suggerimento per il suo valore di metafora per quanto riguarda la camera fotografica e la fotografia *tout court*, o almeno per le *prossime fotografie*. Ci siamo domandati cosa vediamo guardando

questa fotografia e abbiamo descritto la sua immagine, attratti dal dominio culturale del referente che domina incontrastato sulla sua superficie. Lì la sua *traduzione* in immagine (alcuni correggeranno con *riproduzione*), ci attrae nelle maglie seducenti di una *mimesis* confortevole, alla quale capitoliamo, senza porre resistenza, cedendo al gioco della *mosca depicta*. La conoscenza in profondità del mondo esterno ci sarebbe allora negata dalla piattezza della fotografia, dove trionfa, tiranneggiando, l'immagine della mosca. Ma oltre la mosca che salta al naso, cosa sappiamo della fotografia? E ancora, quale sarebbe – sul piano storiografico e culturale – il vantaggio di considerare la fotografia oltre e *assieme* la superficie su cui l'immagine si concretizza?³⁷

LA TRASFORMAZIONE

Sono ormai note le quattro fotografie scattate nell'agosto del 1944 nel campo di Auschwitz da due membri del *Sonderkommando*, Alex (di cui non sappiamo il cognome), aiutato da David Szmulewki, il quale sorvegliava la scena sul tetto della camera a gas. Su queste immagini Didi-Huberman ha proposto una riflessione su un aspetto che per noi è centrale e che riguarda la discutibilità del loro uso come 'documenti', provocando un dibattito – tra l'altro molto ampio e con toni aspri – sul tema della rappresentabilità dell'indicibilità. Tuttavia Didi-Huberman aveva sostenuto che il conferimento di questo *status* di documento, ravvisabile nell'immagine in sé, ha di fatto reso possibile la cancellazione della loro fenomenologia di foto-



12. Copertina di «La Révolution Surréaliste», n. 11, 15 marzo 1926.

grafie, cioè della loro specificità – quindi della loro stessa sostanza – attraverso le *trasformazioni* a cui sono state sottoposte: semplici tagli, raddrizzamenti e aggiustamenti d'apparente ingenuità redazionale³⁸.

Nelle differenti modalità della loro trasmissione, spesso attraverso pubblicazioni di avvertiti storici, non si può ravvisare sempre un'intenzione esplicita a trasformare il loro significato, ma quello che è successo più frequentemente è, in qualche modo, dovuto alla loro auto-evidenza come immagini obiettive³⁹, quindi come documenti: un attributo che ha permesso una trasformazione, quindi una *riduzione*, del loro corpo di fotografie. Una prima riduzione è quella più ovvia (ma non per questo meno carica d'implicazioni): il passaggio da oggetto fotografico a immagine fotomeccanica con gli aggiustamenti del caso, soprattutto nel passaggio a immagine digitale⁴⁰. Le altre trasformazioni sono state effettuate in conseguenza a questa e per conferire maggiore risalto alla dimensione di documento. Ad esempio, nella stampa fotografica corrispondente al negativo n. 278, conservato al Museo di Stato di Auschwitz-Birkenau (fig. 13)⁴¹, vediamo che i lati verticali presentano una zona scura dal profilo regolare: è

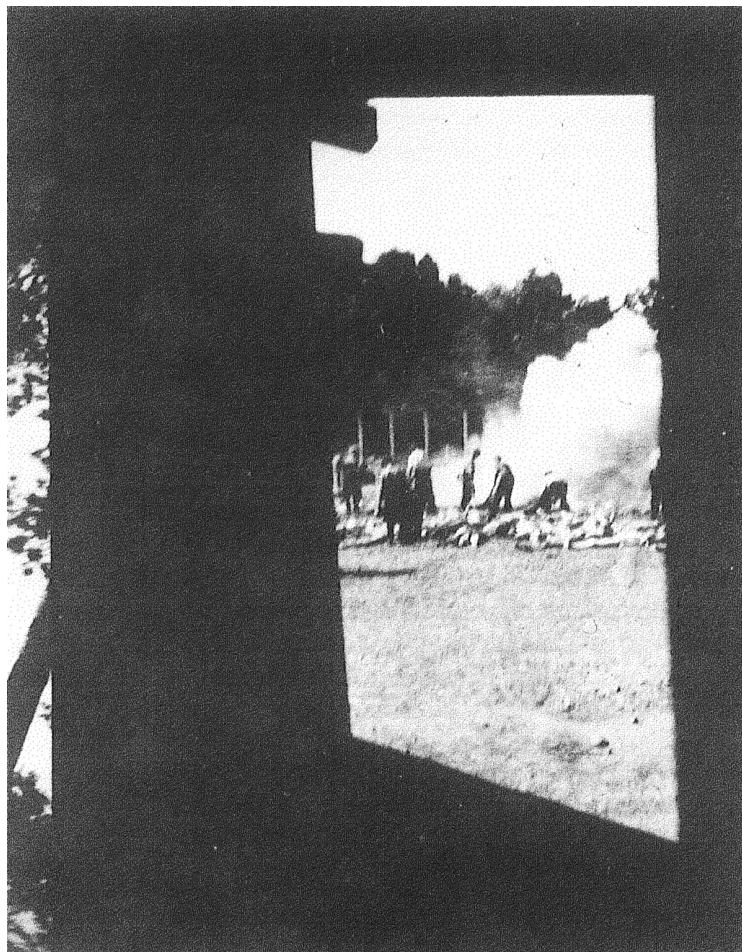
l'interno delle pareti della camera a gas. È in quella penombra, al riparo degli sguardi delle SS, che Alex a rischio della propria vita (che perderà comunque da lì a qualche settimana), dopo aver manomesso il tetto per intrufolarsi nella camera a gas, appena sgomberata, forse solo parzialmente, esegue con grande concitazione le riprese fotografiche. Il taglio diagonale dell'inquadratura, la zona completamente in ombra, dove non leggiamo alcun dettaglio, la messa a fuoco incerta, assieme al movimento della macchina fotografica, sono tutti elementi che rendono conto della situazione d'urgenza in cui l'immagine è stata realizzata. Nota sin dal 1945, questa fotografia ha cominciato a circolare assieme alle altre in pubblicazioni, nella forma di immagine fotomeccanica, nella quale sono state assai sovente apportate delle piccole trasformazioni, quali il raddrizzamento del taglio diagonale, la riquadratura dell'immagine, l'eliminazione della zona d'ombra. Ma queste apparentemente piccole operazioni hanno di fatto reciso l'«elemento portante» di quella fotografia: quella massa nera dove pure «non si vede niente» (proviamo a considerare questa frase da un punto di vista della relazione fotografia-referente-documento), ma nella quale è tuttavia contenuto tutto il significato pregnante delle azioni che hanno portato alla realizzazione di quegli scatti fotografici (fig. 14).

In un altro caso riguardante le stesse fotografie, portato all'attenzione da Clément Cheroux nella mostra *Mémoire des camps* (2001), è avvenuta addirittura la trasformazione di altri elementi interni, ad esempio della sfocatura, presumibilmente attraverso un aumento del contrasto del file digitale risultato dalla scansione della fotografia, e ricostruendo – arbitrariamente – alcuni dettagli. È il caso del viso di una donna⁴², che dopo la doccia sta camminando per essere gasata, alla quale i seni sono stati ricostruiti con un *lifting* fotografico-digitale, estetizzando così un corpo il cui deperimento era il segno delle privazioni e delle sofferenze e, pertanto, inserendolo nell'iconografia contemporanea delle donne magre, giovani e belle, della moda; e, ancora, il suo sguardo da sfuocato e mosso, pertanto indistinguibile, probabilmente rivolto verso la terra, dove presto sarebbe tornata come cenere, è stato trasformato e rivolto allo spettatore per creare un falso processo di riconoscimento e d'immedesimazione, ma anche di spettacolarizzazione attraverso il linguaggio retorico del documento fotografico. In questo caso non siamo più di fronte a pratiche di estetizzazione e messa in valore della bellezza documentaria, quanto piuttosto a pratiche di politica documentaria.

La mosca al naso. Possiamo ancora parlare di documento? Di fotografia? O non sarebbe

La profondità della superficie

13. Anonimo (scatto di Alex, membro del Sonderkommando di Auschwitz), Cremazione di corpi gasati in fosse di incinerazione all'aria aperta, davanti alla camera a gas del Crematorio V di Auschwitz, agosto 1944, *Osviecim, Museo di Stato di Auschwitz-Birkenau* (da negativo n. 277) (da Didi-Huberman 2003/2005, p. 26).



meglio, almeno, parlare di fotografie al plurale, sottintendendo l'incapacità media che abbiamo nell'individuare un rapporto di genealogia, di relazioni stabilite fra l'originale e le sue copie, ipotizzando la possibilità che, nel caso della fotografia come opera (non necessariamente artistica) e intesa nel suo significato di originale, la riproducibilità tecnica benjaminiana non comporti affatto una perdita dell'aura, ma addirittura il risultato opposto d'acquisizione di un'altra aura, quella della ripetizione⁴³ e della riduzione su supporti diversi, in cui si sfilacciano i fili delle relazioni con il contesto d'origine e con la sua materialità?⁴⁴ Oppure, ancora, sarebbe meglio parlare almeno d'immagini fotomeccaniche, sottolineando che siamo sempre di fronte a un necessario – per quanto limitato – processo di trasformazione (e non di riproduzione). Una trasformazione sul piano formale e storico di queste fotografie che è stata etichettata come strumento di un'allarmante manipolazione «etica e ontologica»⁴⁵.

SEMPLICI RIPRODUZIONI

Il caso delle fotografie dell'agosto del 1944 ci ha portato dentro la problematica della trasformazione e di quanto questa interessi il corpo ontologico della fotografia anche negli usi apparentemente più ingenui e, per questo, comunemente praticati (fig. 15). Ad esempio, la trasformazione dell'oggetto fotografia in documento, in opera d'arte, in immagine fotomeccanica, in immagine digitale, oppure in altri oggetti fotografici (gli internegativi, ad esempio) è un fenomeno che riguarda le pratiche catalografiche, archivistiche e museali, le quali – non sarà superfluo ribadirlo – non sono mai neutre. Esse conferiscono inoltre nuovi significati all'oggetto istituzionalizzato, quali l'identificazione del produttore dell'immagine, quindi il conferimento d'autorialità, del luogo rappresentato e delle persone ritratte, oppure l'inserimento, a seguito del riconoscimento di alcuni attributi, in un nuovo posto nell'ordine logico e fisico dell'archivio e della collezione⁴⁶. Le pratiche

La profondità della superficie



14. Anonimo (scatto di Alex, membro del Sonderkommando di Auschwitz), dettaglio e riquadratura: cremazione di corpi gasati in fosse di incinerazione all'aria aperta, davanti alla camera a gas del Crematorio V di Auschwitz, agosto 1944, Oświęcim, Museo di Stato di Auschwitz-Birkenau (da negativo n. 277) (da Didi-Huberman 2003/2005, p. 56, in cui si cita la provenienza da Auschwitz. A History in Photographs, a cura di T. Swiebocka, Oświęcim-Warsaw-Bloomington-Indianapolis, 1993, p. 174).

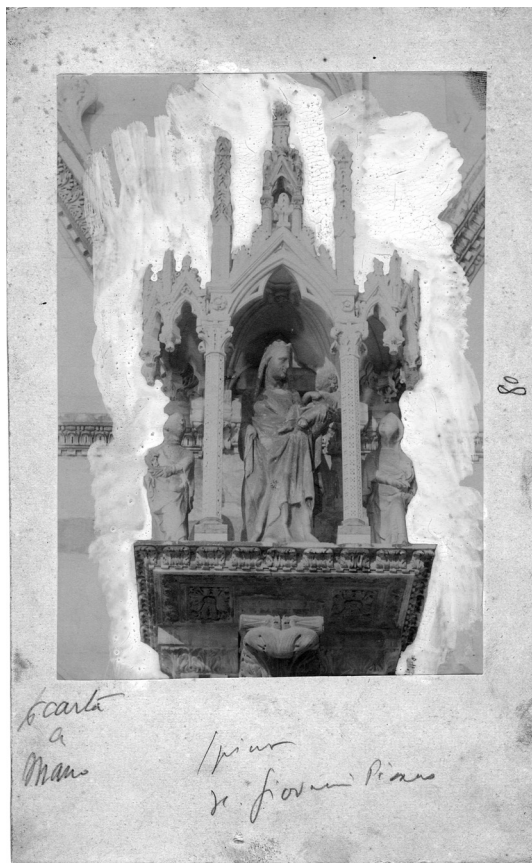
istituzionali in generale, così come i modi di presentazione della fotografia⁴⁷ in particolare, coinvolgono attori e operatori a livelli diversi e concernono le trasformazioni della fotografia da oggetto materiale a immagine, con effetti maggiori di quanto solitamente siamo disposti ad ammettere.

Sull'incidenza delle pratiche gestionali, mai innocenti, da un punto di vista ampio e generale, ha insistito particolarmente lo studioso di archivistica canadese Terry Cook, sottolineando il fatto che esse richiedono uno sguardo capace di comprenderle e una consapevolezza, da parte degli stessi operatori, degli effetti che queste hanno nella profondità delle realtà contestuali a cui partecipano come agenti attivi. Cook ha proposto una riflessione a partire dalla riformulazione degli scopi di un'archivistica post-moderna (che possiamo tradurre, adattandola, come gli scopi di pratiche gestionali e curatoriali in archivi non tradizionali)⁴⁸, in grado di comprendere le sue stesse «attitudini a focalizzare sul contesto che sta dietro il contenuto; sulle relazioni di potere che condizionano il patrimonio documentario e la struttura del documento, i conseguenti sistemi informativi interni, le convenzioni narrative e le procedure ritenendole più importanti dei suoi contenuti informativi. In aggiunta, *i fatti*

nei testi non possono essere separati dalle loro interpretazioni presenti e passate, né l'autore può essere separato dal soggetto o dai fruitori che cambiano continuamente, né l'autore dall'atto autoriale, né l'atto autoriale dai più ampi contesti sociali nel quale ha luogo. Ogni aspetto nei documenti è modellato, presentato, ripresentato, simboleggiato, significato ed elaborato da chi scrive, oppure dal programma del computer, dal fotografo, dal cartografo [...]. Nessun testo, in quanto prodotto di pratiche amministrative e personali, è *innocente*, ma piuttosto è una *costruzione*; le stesse costruzioni consce potrebbero essere trasformate in schemi inconsci, relativi al comportamento sociale, alle convenzioni del linguaggio, ai processi organizzativi, agli imperativi tecnologici, ai modelli informativi»⁴⁹.

Alla luce di queste considerazioni potremmo domandarci quanto anche le semplici *riproduzioni*, alle quali siamo tutti abituati, siano da considerare *costruzioni*. La questione è ben lungi dall'essere risolta e, d'altra parte, non è stata stabilita una condivisa linea di principio alla quale riferirsi né fra gli storici, né fra gli storici della fotografia⁵⁰. Ad esempio, lo scrittore *free-lance* e fotografo inglese Ian Jeffrey, nella prefazione del suo

recente libro didattico, specifica che ha inserito informazioni sulla materialità delle fotografie (esclusivamente dimensioni e tecnica) solo per quelle fotografie che non erano ancora note al pubblico (di fatto in gran parte fotografie private, vernacolari), poiché in questo caso «le dimensioni sono atte a dimostrare che esistono veramente»⁵¹, mentre per le altre fotografie, largamente diffuse come immagini nelle riproduzioni in libri, riviste, cataloghi di mostre, cartoline, oppure in oggetti *kitsch*, ha ommesso ogni informazione contestuale, reputandola superflua. Ne dobbiamo dedurre che esisterebbero allora come pure immagini di se stesse? La sua nota colpisce per due aspetti. Da un lato, l'asserzione farebbe pensare di trovarsi di fronte a una storia della circolazione e trasformazione degli oggetti fotografici (per comodità li indichiamo come originali) in immagini, comprese quelle dematerializzate che circolano sulla rete internet. Invece, la storia di Jeffrey è semplicemente un'antologia di icone della storia della fotografia, nella quale le immagini, fatte le necessarie introduzioni storiche, sono trattate tutte allo stesso livello. Dall'altro lato, questo tipo di analisi letteralmente in superficie, che ricorda molto gli usi disparati che in varie discipline storiche si fanno della fonte fotografica, leggendola nella sua pura valenza documentaria⁵² – come ha argomentato Didi-Huberman per le fotografie di Auschwitz – dimostra quanto resti ancora da fare sul piano della ricerca scientifica per comprendere appieno le problematicità di una fonte di certo peculiare, il cui significato, non riducendosi alla sola superficie referenziale, richiede una critica in grado di scandagliare le sue profondità semantiche e contestuali⁵³.



15. Anonimo, Giovanni Pisano, Tabernacolo della Facciata di S. Maria della Spina in Pisa, statue della Madonna con Bambino e due angeli, *interpositivo con scontornamento di biacca o tempera*, Fondo fotografico Malaguzzi Valeri (foto: AFSBASD).

LA PROFONDITÀ DEGLI ARCHIVI FOTOGRAFICI

La fotografia è realizzata sempre per essere vista da qualcun altro, è concepita quindi fin dall'origine come oggetto sociale, destinato alla comunicazione e, di conseguenza, alla sedimentazione in collezioni e archivi ai fini della memoria⁵⁴. La comunicazione può essere di varia natura: spesso ci riferiamo unicamente alla sua trasmissione come pura immagine, dimenticando che la fotografia è prima di tutto un oggetto, come tale passa di mano in mano, viene inviata con le lettere da luoghi lontani ai propri cari, viene raccolta e schedata nelle istituzioni, culturali o meno, attraverso pratiche istituzionali e processi di risemantizzazione. Pratiche che riguardano sia le singole fotografie, sia le sedimentazioni di fotografie e che comprendono anche i fenomeni di gestione e comunicazione delle une e delle altre, ad esempio, nella creazione di accessi *on-line* alle collezioni, o

più spesso, agli elementi più rappresentativi delle stesse, selezionati sulla base di criteri estetici o documentari; e infine riguardano anche le operazioni di ricerca condotte dagli studiosi⁵⁵ e le pratiche di prelievo di vario genere: da quelle realizzate per fini illustrativi, facendo leva sulla valenza documentaria delle immagini, fino ad arrivare alle pratiche artistiche⁵⁶.

L'archivio fotografico – è stato più volte sottolineato – non è uno spazio neutro, né tanto meno un mero contenitore passivo⁵⁷; è anzi uno spazio che può essere particolarmente attivo, considerato nella sua valenza di «ecosistema» in cui sussistono relazioni reciproche fra gli elementi costitutivi, le quali coesistono in uno stato d'equilibrio dinamico e in un ordine dato che non è mai definitivo⁵⁸. Dispositivo particolare, per la concentrazione e la conservazione della memoria, l'archivio fotografico raccoglie oggetti il più delle volte seriali, ma il suo accumulo in strati – talvolta distinguibili e separabili, altre volte così intricati da essere inscindi-

bili, spesso mobili se non addirittura fluidi – ne fa un oggetto che proprio nelle relazioni reciproche fra i suoi elementi costituenti è, da un punto di vista storico e ontologico, veramente unico e irripetibile. È per questa ragione che in questo numero di «Ricerche di storia dell'arte» Costanza Caraffa ed io proponiamo una lettura degli archivi fotografici come spazi del sapere, quelli che, ad esempio, hanno determinato e permesso l'accumulazione sotto diverse forme, per opera di diversi fattori e attori, di oggetti fotografici (creati per una volontà, per uno scopo, per trasmettere un messaggio a un pubblico e ottenere determinati effetti, come rimarca Joan Schwartz⁵⁹) che riteniamo possano essere interpellati a documentare qualcos'altro oltre al loro referente, cioè se stessi: la genesi del loro accumulo, le ragioni dello sguardo e le aspettative nella costruzione di una memoria attraverso strani oggetti visuali, a patto, per dirla con le parole di Baricco, di essere «capaci di tracciare un senso».

GLI OGGETTI, LE COSE, LA COSALITÀ

Considerare le fotografie oltre i loro contenuti figurativi significa esplorare le possibilità d'interpretare assieme ad essi quegli elementi che recano i segni dei loro usi sociali e delle loro interpretazioni culturali e materiali. Da un lato, sono quei segni su cui si è già in gran parte soffermata la letteratura (come anche le operazioni di catalogazione) e che sono strettamente collegati e denotanti l'immagine fotografica: segni di mascheramento dell'immagine con chine, inchiostri o sagome per conferire maggiore risalto al soggetto (ad esempio, alla scultura ritratta), varie tipologie di timbri (a secco, a inchiostro) di fotografi, di produttori o distributori, ma anche segni che marciano il passaggio ad altre proprietà o annotazioni di carattere attribuzionistico (che si ritrovano sovente sui cartoncini di montaggio delle fototeche di storia dell'arte). Dall'altro lato, sono segni indiziari collegati all'immagine secondo relazioni variabili, che solitamente sono reputati più marginali rispetto ad altri e per questo più raramente rientrano nella narrazione storica di una determinata fotografia o di un gruppo di fotografie: buchi sugli angoli superiori (che raccontano del fatto che la fotografia è stata magari esposta su una parete di un'aula di un'accademia di belle arti), diciture manoscritte sul verso della fotografia e del cartoncino, ma anche segni grafici di ridimensionamento e riquadratura dell'immagine per proposte editoriali, foglietti incollati con didascalie provenienti dalle agenzie di distribuzione e dalle agenzie di stampa, che guidano alla lettura e all'uso di quella fotografia prima di una loro nuova risemantizzazione nelle pagine della rivista illustrata, numeri

d'inventario e collocazione fisica o logica (magari cancellati e sostituiti con nuove proposte). Tracce che si ritrovano anche nei contenitori che raccolgono, tematicamente o meno, le fotografie: imballaggi originali di pellicole e carte da sviluppo, sui quali sono stati appuntati date e soggetti delle riprese; buste pergamine con diciture relative alle operazioni di sviluppo e stampa, ma anche semplici indicazioni relative al raggruppamento (come il caso della Box 54), al condizionamento e alla messa in relazione con il sistema dell'archivio.

L'archivio, al pari delle fotografie, è ricco di tracce che, se opportunamente interrogate, sono in grado di restituire la complessità e ricchezza di senso che determinati oggetti (le fotografie, gli album, le serie fotografiche, i contenitori, etc.) hanno ricevuto nei mutevoli rapporti con i soggetti che li hanno considerati, usati e manipolati, durante la loro vita di oggetti.

La ricerca verso la ricostruzione storica di questa ricchezza di senso degli oggetti fotografici (fotografie e archivi fotografici, secondo una linea di continuità) sarebbe possibile attraverso un avvicinamento alla loro materialità, per perlustrare le narrazioni che da essa possono scaturire, ma allo stesso tempo l'operazione comporta un superamento dell'oggetto⁶⁰.

Remo Bodei ci ricorda che la parola oggetto – *objectum* in latino, dal verbo *obicere*, porre innanzi – significa contrapporre un ostacolo al soggetto, il quale riesce ad superarlo con la strategia del possesso e della sua manipolazione⁶¹. E contrappone all'oggetto e alla dimensione strumentale di valore d'uso e di scambio, la 'cosa': in italiano e nelle lingue romanze questa parola è la contrazione del latino *causa*, che rinvia a ciò che riteniamo così importante da coinvolgerci e mobilitarci in sua difesa. L'etimologia ci è utile per comprendere come la parola 'cosa' rinvii al superamento della concezione di oggetto nel momento in cui questo riceve investimenti, positivi o negativi, capaci di circondarlo di un'aura, in quanto *res singularis*. Quest'aura ci permette di considerare la cosa un ricettacolo di senso, un nesso specifico con le persone. Basti pensare all'alto potere evocativo nei processi di memoria e identitari (personali e collettivi) che possiedono le fotografie e al loro potere, di conseguenza, di stabilire relazioni con le persone: spesso la nostra esperienza non si limita alla sola visione delle fotografie, ma richiede un contesto in cui la elaboriamo assieme ad altre informazioni e forme di denotazione, come sono le storie narrate e sottese alle immagini con le quali abbiamo una familiarità quotidiana; basti pensare alla modalità ostensiva dell'identità che possiamo ridurre all'aneddoto della fotografia familiare esposta nell'ufficio di ogni manager e politico di rispetto, immagine consolidata dalla tra-

La profondità della superficie

dizione cinematografica e televisiva. Del resto, molti fotografi hanno (e hanno avuto storicamente) l'abitudine di raccontare la propria opera nel momento specifico della sua genesi, nella modalità tipica dell'autoritratto nell'epica narrativa del fotografo come esploratore di luoghi pericolosi e ameni, come cacciatore d'immagini e narratore di eventi: una modalità che risponde alla necessità di conferire maggiore significato alle fotografie e farle letteralmente 'parlare'.

In tempi recenti, ad esempio, due approcci su oggetti distinti come gli album fotografici e i cortometraggi amatoriali mi sono sembrati particolarmente attenti nel tentativo di considerarli nel loro statuto di *cose*, ovvero oggetti che stabiliscono relazioni particolari con le persone e per questo, essendo particolarmente investiti di senso, diventano quelle *cose* che contribuiscono a fornire consistenza alla nostra identità e forgia. La studiosa canadese di fotografia, Martha Langford, ha studiato la relazione fra le fotografie e le narrazioni orali nel caso degli album fotografici d'ambito familiare, in grado di essere reinvestiti o meno di senso nella loro globalità di oggetti complessi a partire dalla capacità di ricucire quelle «conversazioni sospese» che le persone avevano intessuto con essi e per mezzo di essi⁶². Su una linea analoga, di recupero delle cose come anello di continuità fra le relazioni del passato con il presente, sono da ascrivere le iniziative sui cosiddetti «Orphan Works», non a caso anche questi d'ambito familiare⁶³. Entrambi hanno ricostruito storie nel tentativo di far rivivere il significato di oggetti rispolverando gli strati di senso che sono sopravvissuti a coloro che avevano investito su quelle cose.

È attraverso un processo simile, in grado di attivare lo sguardo su oggetti ritenuti passivi, che possiamo riconoscere le fotografie e le sedimentazioni di fotografie nel loro significato di *cose*. Negli archivi fotografici abbiamo ammassato fotografie con la speranza di farne un deposito della memoria (istituzionale, personale), che spesso concepiamo e usiamo come se fosse un fossile inerte, un contenitore passivo su cui condurre ricerche per telefono o accedendovi via internet. Se riusciamo a intervenire sugli archivi fotografici portando l'attenzione ai «latenti strati di senso» tracciati nella materialità degli oggetti nel loro aspetto, nel quale sono mantenute le tracce delle pratiche sottese che hanno determinato la loro costituzione in un punto determinato della storia – spontanea o meno, culturalmente programmata o meno, deliberata o accidentale – gli archivi fotografici stessi possono diventare il materiale e il luogo della ricerca; così come la loro sopravvivenza nel tempo può diventare il materiale attivo in grado di scongelare l'incomprensibilità della loro mole ed eterogeneità. In molti casi, come ad

esempio negli archivi privati, il congelamento è forse dovuto allo temperamento di quel legame con le persone che hanno determinato la loro fisionomia e il loro carattere originario. Ma queste considerazioni possono essere estese ad altre tipologie di archivi, diversi per scopi e per quantità, che, progettati e costituiti in un determinato momento storico, hanno risposto ad un'urgenza, hanno soddisfatto delle aspettative in essi riposte da persone, gruppi politici, associazioni culturali, uffici ministeriali e così via.

D'accordo con Bodei, che sostiene che solo facendo riconfluire le cose nel raggio d'azione del soggetto, chiamato con la sua interpretazione a rivestire (e investire) nuovamente il senso e l'essenza «di cui la cosa è deposito latente» – come nel caso illustrato da Gillian Rose sui reciproci condizionamenti fra ricercatore e archivio fotografico durante lo studio delle fotografie di Lady Hawarden⁶⁴ –, possiamo aprire la strada per una valutazione di questi spazi come luoghi della ricerca.

Questa essenza a cui faccio riferimento è indubbiamente legata alla materialità delle fotografie, ma al contempo la valica e la integra in un altro piano. È un piano che conduce all'immaginazione e pertanto all'investimento di senso, tramite la capacità delle immagini di essere ricettacolo della rammemorazione⁶⁵, di risvegliare memorie e immagini d'ambienti, di suggerire storie e rabberciare ricordi (come vengono usate ad esempio in molte pratiche dell'antropologia). Un piano che implica un nostro coinvolgimento nel praticare «la nostalgia chiusa» privata⁶⁶ vivere il senso della transustanziazione degli oggetti in cose ed elaborarla secondo una «nostalgia aperta», in cui esse finalmente ridiventano oggetti sociali, «veicoli di un viaggio di scoperta di un passato carico anche di un *possibile futuro*»⁶⁷.

Mi pare allora che la *cosalità* di fotografie e archivi fotografici possa essere colta in quel rapporto in cui essi dispiegano i loro contenuti, «erogandoli in misura crescente» a chi è nelle condizioni di considerarli, pur restando inesauribili «nella loro profondità» di oggetti complessi che, in quanto tali, richiedono approcci altrettanto complessi per essere compresi. La profondità, allora, assumerebbe una dimensione che possiamo concepire come a sé stante solo da un punto di vista teorico e allo stesso tempo inestricabile dalle cose, perché sostanzialmente è dimensione nella quale, come ebbe a rimarcare Merlau-Ponty, «le cose o gli *elementi delle cose* si avvolgono vicendevolmente»⁶⁸.

Tiziana Serena
Dipartimento di Storia delle arti
e dello spettacolo,
Università di Firenze

La profondità della superficie

NOTE

Questo testo non avrebbe potuto essere scritto senza le appassionante discussioni sul tema degli archivi fotografici e delle fotografie che ho avuto con Costanza Caraffa, gli scritti e i confronti con Joan Schwartz ed Elizabeth Edwards, con le quali abbiamo potuto condividere alcune esperienze. Ringrazio Corinna Giudici e Fulvio Cervini per l'aiuto nel reperimento di alcuni materiali e per il sostegno a proseguire il lavoro sugli archivi fotografici, nella convinzione che la conoscenza e la tutela di un patrimonio del tutto particolare sia una questione che riguardi la nostra identità e memoria.

Il lavoro è dedicato alla memoria di mio padre e al suo rispetto per la cosalità.

¹ Cervini 2011, p. 130.

² Barthes 1980.

³ Paul Valéry scrisse che nell'uomo la cosa più profonda è la pelle (Valéry 1957, p. 215), cit. in Signorile 1993, p. 68, dove ci ricorda che il tema fu ripreso e approfondito da Deleuze 1982, p. 20.

⁴ Su questo tema, in generale: Bodei 2009, con ampia bibliografia di riferimento.

⁵ Barthes 1961.

⁶ Rancière 2003/2007, p. 114 sottolinea la necessità d'intendere la *mimesis* non come somiglianza in sé, quanto piuttosto come «un certo sistema di somiglianza», cioè sposta il problema dall'ambito figurativo a quello culturale intendendola come «un modo di fare funzionare le somiglianze all'interno di un insieme di rapporti tra dei modi di fare, delle modalità del discorso, delle forme di visibilità e dei protocolli di intellibilità». Questa suggestione mi sembra utile per ricondurre il fascino di *analogon* della fotografia a un ambito di credenze culturali, in grado di far funzionare quel significato in un insieme più ampio (come già del resto aveva sottolineato rispetto al tratto culturale, Barthes (1961).

⁷ Casati 1991, p. 9.

⁸ Casati 1991, p. 19.

⁹ Cfr. Batchen 2004 e il caso di studio presentato da Schwartz 2004a.

¹⁰ Casati 1991, p. 17.

¹¹ Lauzon 2002, pp. 22 ss. Il testo ricostruisce una panoramica storica, con una predilezione per l'ambito della semiotica, sulle idee della trasparenza della fotografia.

¹² Edwards 2009a.

¹³ Per riferimenti sulla teoria degli oggetti sociali, in campo ontologico, rimando a Ferraris 2009, e all'ampia bibliografia ivi contenuta.

¹⁴ Nietzsche 1882/1991, p. 11.

¹⁵ Cit. in Seggiaro 2009, pp. 20-25.

¹⁶ Voza 1988, p. 12, per altri versi Baricco 2010.

¹⁷ Ortega y Gasset 1914/1986, p. 53 citato in Seggiaro 2009, p. 22.

¹⁸ Sull'icnologia (scienza delle tracce, dal greco *ichnos* traccia) in relazione alla registrazione e alle forme d'iscrizione, con spunti che possono essere interessanti anche per la fotografia, cfr. Ferraris 2009. Per una possibile applicazione delle teorie di Ferraris alla fotografia, interpretata nel contesto dell'archivio fotografico, rimando al mio Serena 2011.

¹⁹ Si cfr., ad esempio, l'approccio nel campo della storia della fotografia di Eric de Chassey, che ha scritto sulla piattezza (*platitude*) della superficie della fotografia, considerandola come tratto specifico, ma anche come luogo di ricerca del linguaggio fotografico in seno al modernismo (non troppo lontana dalle nostre interpretazioni di Clement Greenberg sulla *flatness*). Egli propone una lettura dell'immagine in contrapposizione a quella tradizionale, centrata sulla profondità spaziale e semantica della rappresentazione fotografica, quindi sulla natura referenziale dell'immagine (de Chassey 2006).

⁹ Baricco 2010.

²¹ Tutte le citazioni provengono da Baricco 2010, s.p.

²² Sulla materialità del digitale: Sassoon 2004, Manoff 2006.

²³ Ferraris 2007, p. 288; in relazione alla fotografia: Serena 2011.

²⁴ Kopytoff 1986.

²⁵ Kopytoff 1986, p. 90, cit. in Edwards/Hart 2004b ora in questo numero di «Ricerche di storia dell'arte», nota 43.

²⁶ Batchen 1997a; 2004.

²⁷ Ricordiamo che un espediente narrativo simile è stato messo in scena nell'allestimento museale del Museo Alinari di Firenze, nella sezione degli album e degli oggetti minori di presentazione delle fotografie.

²⁸ Sul tema della ricontestualizzazione dell'oggetto fotografico, in relazione ad ogni fase della sua vita istituzionale, quindi alla sua semioforizzazione: Serena 2010, pp. 120-121.

²⁹ Bajac 2003. Rimarca il peso di questa felice affermazione Sylvie Aubenas (Aubenas 2008). La pratica è assai comune: si cfr., fra gli altri, il sito della Società geografica italiana (<http://www.societageografica.it>), nel quale appare la seguente spiegazione: Archivio fotografico: «Oltre 150.000 fotografie, molte delle quali uniscono al valore documentario un intrinseco valore artistico».

³⁰ Ora in questo numero di «Ricerche di storia dell'arte» in traduzione italiana.

³¹ La bibliografia per le singole tecniche, spesso occasionata da momenti espositivi, è amplissima, e va notato che gran parte della manualistica procede nella narrazione storica seguendo quest'approccio. Tuttavia vanno segnalati tentativi diversi, soprattutto Gunther/Poivert 2007/2008.

³² Barthes 1980, p. 7.

³³ Newhall 1982-84.

³⁴ Boulouch 2011.

³⁵ Arasse 2000/2005 il cui titolo ha ispirato il paragrafo «Non si vede niente?» di Costanza Caraffa in questo numero di «Ricerche di storia dell'arte».

³⁶ Si tratta del n. 11 del 15 marzo 1928. La citata dicitura è l'unica informazione che appare. Altre fotografie di persone che guardano un oggetto inaccessibile al nostro sguardo, si ritrovano in questa rivista, in particolare va menzionata la nota immagine di Eugène Atget (ma non dichiarato come tale), con il titolo redazionale *Les dernières conversions*, conosciuta anche come *L'éclipse* (1912), pubblicata in una copertina del 1926.

³⁷ E. Edwards e J. Hart nell'introduzione al volume hanno sottolineato come «l'esperienza dei soli componenti dell'immagine non deve essere confusa o ridotta con l'esperienza dell'oggetto pregnante, così come l'esperienza dei materiali non può essere confusa o ridotta con l'esperienza dell'immagine», in Edwards/Hart 2004a, p. 3 (trad. mia).

³⁸ Didi-Huberman 2005, p. 53.

³⁹ Sull'incidenza culturale in ambito scientifico della fotografia come documento in relazione al tema dell'obiettività, rimando al testo di Daston/Galison 2007.

⁴⁰ Nel settore del giornalismo si distingue fra «linear adjustments», ritenuti simili ai normali processi in camera oscura, che vengono permessi (controllo del contrasto, della luminosità, delle temperature colore etc.), e «non linear adjustments», che solitamente non sono tollerati (manipolazioni, inserimenti, assemblaggi, etc.), ora anche nelle pubblicazioni scientifiche, dove viene richiesta la copia originale del *file* digitale, cfr. fra gli altri: Cromey 2010.

⁴¹ In località Oswiecim, cit. in Didi-Huberman 2005, p. 26 nella didascalia all'immagine.

⁴² Cheroux 2001/2002, p. 91, anche in Didi-Huberman 2005, p. 55.

⁴³ Sull'aura e le fotografie nell'era internet, e in relazione al caso di Abu Graib, cfr. Freedberg 1989/2009, pp. xli, xxxv.

⁴⁴ Mi sono occupata di questi aspetti, soprattutto nella relazione fotografie/archivi fotografici (Serena 2010, in part. 114-118).

⁴⁵ Didi-Huberman 2005, p. 57.

Bibliografia generale

⁴⁶ Caraffa in questo numero di «Ricerche di Storia dell'arte», pp. 37-52.

⁴⁷ Es. la forma generale di presentazione, quindi scelta del supporto, delle didascalie, apposizione di timbri, etc. Su questi aspetti, cfr. Schwartz 2008.

⁴⁸ Ambito particolarmente fecondo in Canada, paese che si è distinto per l'alto livello delle discussioni, cfr. Duranti 1997, pp. 8-9. Da un punto di vista teorico, utile per eventuali riverberi al settore degli archivi fotografici, rimando almeno a Cook 1997 e al numero monografico *Archives, Records, and Power* (Cook/Schwartz 2002).

⁴⁹ Cook, 2001b, pp. 14-35, la cit. a p. 25 (traduzione e corsivi miei).

⁵⁰ In tempi recenti si registra un'attenzione crescente per le narrazioni storiche sulle fotografie in relazione alla loro materialità (es. fra gli altri, il volume di Schröder/Faber 2003, sulle collezioni istituzionali, nel quale però sono riportati i cartoni di montaggio delle fotografie, così come i versi con varie diciture e segni), anche quando si tratta di materialità delle immagini fotomeccaniche (come nel volume sull'opera di Robert Frank di Greenough 2009).

⁵¹ Jeffrey 2009, nella sua *Technical Note: The Question of Dimension* s.p. (trad. mia). Sulle modalità di percezione delle fotografie in relazione alle loro dimensioni, non solo in relazione al formato *tableau*, per sottolineare che la questione della materialità non è secondaria cfr. Batchen 2003.

⁵² Burke 2001/2002, pp. 140-156, da cfr. con la critica di Schwartz 2004.

⁵³ Ricordo che il tema del contesto, soprattutto in accumuli particolari come ad esempio le serie e il montaggio, è oggetto di recenti riflessioni teoriche, fra le quali si segnala quella di Didi-Huberman 2009 sul caso di due opere di Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal* (*Diario di lavoro*), 1938-55, e *Kriegsfibel* (*L'Abicci della guerra*), 1955, concepite come montaggio di testi e d'immagini spesso fotografiche, estratte da giornali illustrati e sovente con la loro didascalia originale.

⁵⁴ Fra gli altri, per il settore degli archivi, cfr. la raccolta di saggi in Blouin/Rosenberg 2007, Brothman 2001, Giuva/Vitali/Zanni Rosiello 2001. Per la storia dell'arte, con differenti spigolature: Robert 1995, Stanzani/Orsi/Giudici 2001, Giudici 2004, Caraffa 2009, Spiazzi/Majoli/Giudici 2010, Levi 2010, Caraffa 2011a; per l'antropologia cfr., fra gli altri, Edwards 1999.

⁵⁵ Rose 2000.

⁵⁶ Enwezor 2008; Spieker 2008.

⁵⁷ La tematica è centrale nell'intervento di Edwards 2011.

⁵⁸ Edwards 2011, p. 49.

⁵⁹ Schwartz 1995, ora in versione ridotta in questo numero di «Ricerche di storia dell'arte».

⁶⁰ Latour ha sottolineato la necessità di una prospettiva d'indagine, che mi pare integrabile a questa, facendo uscire l'oggetto dalla cosa in sé e portandolo nella direzione del collettivo, ovvero di considerare come sostanzialmente l'oggetto faccia il soggetto (che potremmo definire l'altra faccia della storia), in Latour 1991/1995, *passim*, in part. p. 108 ss.; Latour 2009.

⁶¹ Bodei 2009, p. 12.

⁶² Langford 2001.

⁶³ Ad esempio la serie di convegni promossi dal 1999 negli Stati Uniti sugli «Orphan films».

⁶⁴ Rose 2000.

⁶⁵ Didi-Huberman 2000/2007, p. 105.

⁶⁶ Es. Flem 2004/2005, p. 42: «Le cose non sono soltanto cose, recano tracce umane, sono il nostro prolungamento. Gli oggetti che a lungo ci hanno fatto compagnia sono fedeli [...]. Ciascuno ha una storia e un significato mescolati a quelli delle persone che li hanno utilizzati e amati. Insieme formano, oggetti e persone, una sorta di unità che si lascia smembrare a fatica».

⁶⁷ Bodei 2009, p. 55 (il corsivo è mio).

⁶⁸ Bodei 2009, p. 49.

⁶⁹ Merlau-Ponty 1945/1965, p. 351 cit. in Seggiaro 2009, p. 14 (i corsivi sono miei).

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'Œil 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.