

Abaton. Revista de figuración, representación e imágenes de la arquitectura

ISSN: 2530-4887

ISSN-e: 2990-367X

<https://dx.doi.org/10.5209/ABAT.87771>



EDICIONES
COMPLUTENSE

Vedere barocco

Pierangelo Cavanna¹

15 de junio de 2020 / Aceptado: 12 de julio de 2020

Resumen. La documentazione fotografica delle architetture barocche, qui considerate in alcuni esempi piemontesi, ha accompagnato la crescita della loro fortuna critica. Essa ha costituito però anche una feconda occasione di verifica delle stesse modalità narrative della fotografia, testimoniando il passaggio dall'intenzione descrittiva, propria della cultura ottocentesca, e quindi dalle formalizzazioni moderniste, ad una volontà più compiutamente interpretativa, dove la fotografia si rivela essere strumento di lettura critica tanto più efficace quanto più aderente alle logiche della visualità barocca, fino a rischiare una reinvenzione fotografica di quelle stesse architetture.

Palabras clave: Barocco; fotografia di architettura; Gallo; Francesco; Guarini; Guarino; Juvarra; Filippo; Piemonte; Vittone; Bernardo Antonio.

[en] Baroque ways of seeing

Abstract. The photographic documentation of the Baroque architectures, considered here in some Piedmontese examples, went with the growth of their critical fortune. It has also represented a fruitful opportunity to verify the very narrative modalities of photography, witnessing the passage from the descriptive intention proper to nineteenth-century culture, and from the modernist formalizations then, to a more fully interpretative will, where photography turns out to be an instrument of critical reading, the more effective the more adherent to the logic of Baroque visuality, up to risk a photographic reinvention of those same architectures.

Keywords: Architectural photography; Baroque; Gallo; Francesco; Guarini; Guarino; Juvarra; Filippo; Piedmont; Vittone; Bernardo Antonio.

Cómo citar: Cavanna, P. (2023). Vedere barocco. *Abaton. Revista de figuración, representación e imágenes de la arquitectura* 1(1), 161-174.

Vedere barocco

*«Una cosa finalmente piacemi ancora si avvertisca,
ed è proprietà essere naturale de' raggi, come egli è di tutti i fluidi,
il mutar continuamente e successivamente figura
nell'allontanarsi che fanno del luogo onde si partono,
tendendo sempre ad annullare gli angoli, e le acutezze della loro figura,
e così ad accostarsi continuamente
vieppiù al tondo, vale a dire al conico, o al cilindrico»*

Bernardo Antonio Vittone, 1760

«La photographie, en achevant le baroque — scri-
veva André Bazin nel 1945 — a libéré les arts
plastiques de leur obsession de la ressemblance»
(Bazin [1945] 1973, p. 6), ma oggi potremmo dire
che di quella stessa ossessione anche la fotografia

si sia liberata ovvero, per dire meglio, che l'abbia
trasformata in una condizione più complessa della
semplice relazione di analogia, dove il concetto di
copia o riproduzione, l'intenzione documentaria
infine ha progressivamente assunto un significato

¹ Independent Research
pierangelo.cavanna@libero.it

diverso, più interpretativo e narrativo, senza mai rinunciare però alla necessità ontologica del rapporto col referente. Generalizzando ciò che in altro contesto ebbe a scrivere Minor White potremmo dire che «The spring-tight line between reality and photograph has been stretched relentlessly, but it has not been broken. These abstractions of nature have not left the world of appearances; for to do so is to break the camera's strongest point — its authenticity. (...) The transformation of the original material to camera reality was used purposefully; the printing was adjusted to influence the statement (...). For technical data — the camera was faithfully used.» (White [1950] 2000).

Questa progressiva trasformazione delle intenzioni nel rapporto tra soggetto fotografante e oggetto fotografato risulta particolarmente evidente se consideriamo l'ambito della fotografia di architettura, qui affrontato seguendo le vicende della fortuna fotografica di alcune architetture barocche piemontesi.



Giancarlo dall'Armi, *Torino, Palazzo Barolo, volta dello scalone*, 1915 ante, gelatina bromuro d'argento/ carta, 24x18, collezione privata, Torino.

Quando la fotografia si apre al racconto delle architetture e degli spazi urbani, l'opinione dei colti (cioè degli acquirenti di quelle stesse fotografie) vive ancora delle feroci considerazioni critiche di matrice neoclassica che avevano bollato il Barocco come «corruption (...) de toute

l'architecture raisonnable»², prolungando una sfortuna critica che si sarebbe mantenuta ben salda oltre l'inizio del Novecento, specialmente in Italia dove il recupero operato in area germanica, da Gurlitt a Wölfflin, da Schmarsow a Riegel, tardava a dare i propri frutti³.

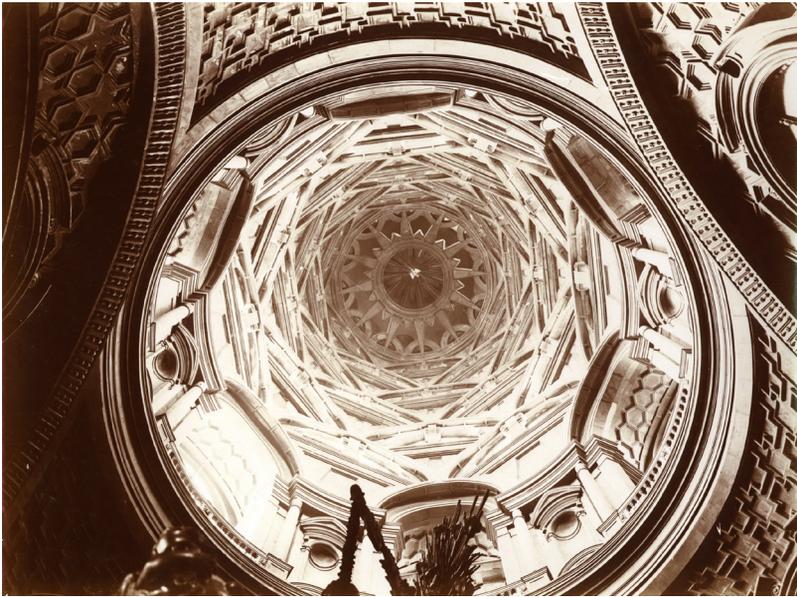
Le più precoci tracce di attenzione, per quanto incerta, per le manifestazioni dell'architettura barocca in Piemonte emergono dalle pagine delle guide o dalla piccola serie di dagherrotipi realizzati da Frederick Crowley con John Ruskin nel corso della loro tappa torinese dell'estate del 1858, che comprendono alcune vedute di Strada Doragrossa (ora via Garibaldi), estensione barocca del decumano maximo, e della Piazza Reale con le cupole guariniane di San Lorenzo e della Sindone in secondo piano, mentre di Palazzo Madama venne preferito l'assetto medievale (Jacobson, Jacobson 2015). Analoga fu la scelta adottata per questo edificio testimoniata dalle *Excursions Daguerriennes* (De la Garenne, 1842) che sembrerebbe addirittura motivata dalla distinzione netta tra lo «Chateau» e l'aggiunta juvarriana di «Palazzo Madama». Soluzioni simili si ritrovano però anche in una carta salata di Giuseppe Venanzio Sella del 1852 e in quella sostanzialmente coeva di Ludovico Tuminello⁴, allora esule a Torino, mentre Francesco Maria Chiappella illustrava le residenze sabaude di Venaria e di Stupinigi⁵. A queste si sarebbero aggiunte di lì a poco la Villa della Regina e Palazzo Carignano, compresi da Henri Le Lieure nel proprio *Turin Ancien et Moderne* del 1867.

² QUATREMÈRE DE QUINCY, 1832, *ad vocem* «Guarini», pp.687-698 ; diversa la considerazione per «Ivara (Philippe)» [Juvarra] (*ivi*, pp. 30-32) che considerava «lontanissimo dalla bizzarria della scuola che l'aveva preceduto».

³ Gurlitt 1887 e Schmarsow 1897 non sono mai stati pubblicati in Italia e analoga sorte hanno avuto le trascrizioni delle lezioni tenute da Riegel tra il 1898 e il 1902 (BURDA, DVORÁK 1908), mentre a traduzione italiana della tesi di abilitazione di Wölfflin (1888) comparve solo nel 1928, pubblicata a Firenze da Vallecchi. A testimonianza delle alterne vicende della comprensione di queste architetture ricordiamo che ancora per Martin Briggs «Palazzo Carignano (...) unfortunately exhibits most of the vagaries and weaker points of the period [and] the chief interest [of the chapel of S. Sindone and the church of San Lorenzo] lies in the extraordinary, complicated, and absurd way in which they are domed» (BRIGGS 1913, pp. 98-99).

⁴ La diffusa mancanza di interesse per le architetture barocche è ben testimoniata anche da una stereoscopia di Giorgio Sommer del 1863-1867 in cui si vede scorciata e quasi illeggibile la facciata di Palazzo Madama (CAVANNA, LISINO 2011, p. 22).

⁵ Cfr. MIRAGLIA 1990, rispettivamente alle tt.3, 59, 53, 60,61.



Mario Gabinio, *Torino, Duomo, cappella della SS. Sindone*, 1928 ca, citrato/ carta, 17x23, Torino, Fondazione Torino Musei, Archivio fotografico, Fondo Gabinio B75/129. Courtesy Fondazione Torino Musei.

A considerare il trattamento che questi autori riservarono a quegli edifici si direbbe però che l'intenzione non fosse tanto quella di restituirne le peculiarità architettoniche quanto piuttosto quella di celebrare la monumentalità dinastica di quelle residenze, così che ancora nel corso della campagna promossa dal ministero della Pubblica Istruzione nel 1878, ma realizzata quattro anni più tardi da Giovanni Battista Berra e da Vittorio Ecclesia per incarico della Commissione conservatrice dei monumenti, si sarebbero privilegiate le testimonianze romane e specialmente medievali, citando della lunga stagione barocca la sola basilica di Superga, sede delle Tombe Reali di Casa Savoia, con un'ampia veduta generale. Un ulteriore caso di fotografia di monumenti, non di architetture.

Solo un'isolata ripresa dello scalone di Palazzo Madama realizzata dal fiorentino Giacomo Brogi verso il 1875, rivela una prima attenzione specificamente architettonica, mentre il programma di riprese torinesi degli Alinari, effettuate sul finire del secolo (Sansoni [1898] 1987), avrebbe riconfermato l'attenzione per i soli interventi juvarriani, da Palazzo Madama a Stupinigi, e lo stesso Secondo Pia, il più importante *amateur* piemontese del periodo, meglio noto come autore della prima fotografia della Sindone nel 1898, escluse con sistematico impegno le architetture barocche dalla sua meticolosa, pionieristica indagine fotografica del patrimonio storico piemontese condotta tra Otto e Novecento (Falzone del Barbarò, Borio, 1989).



Augusto Pedrini, *Torino, chiesa del Carmine*, 1930, gelatina bromuro d'argento/ carta, 24x18, Torino, Torino, Fondazione Torino Musei, Archivio fotografico Brinckmann 195. Courtesy Fondazione Torino Musei..

Anche a scala nazionale, non considerando sporadiche realizzazioni quali *La Provincia di Terra d'Otranto* di Pietro Barbieri, del 1889, che comprendeva i maggiori esempi di barocco leccese, il primo solido indizio di una inversione di tendenza si ebbe nel 1912 con la pubblicazione di *Architettura barocca in Italia*, di Corrado Ricci⁶, un vero e proprio atlante con più di 300 fotografie realizzate dai maggiori studi italiani (Alinari, Anderson, Gargioli-GFN, Moscioni). Dagli stessi studi fotografici provenivano anche le immagini a corredo di *Roma Barocca*, primo titolo della «Collezione Italia» diretta da Antonio Muñoz (1919), con ben 355 illustrazioni in cui compaiono anche immagini zenitali, utilizzate però non tanto per leggere le architetture quanto per restituire gli apparati decorativi di volte e soffitti. Elemento comune a entrambe le opere è ancora l'attenzione prevalente per la presenza urbana di questi edifici, escludendo le più conturbanti sperimentazioni architettoniche condotte sull'articolazione degli spazi interni.



Paolo Beccaria, *Torino, Palazzo Reale, Scala delle Forbici*, 1935 ca, gelatina bromuro d'argento/carta, 24x18, Torino, Torino, Fondazione Torino Musei, Archivio fotografico Musei.



Albert Erich Brinckmann, *Chieri, chiesa dei Santi Bernardino e Rocco*. 1928-1930, gelatina bromuro d'argento/carta, 12x12, Torino, Fondazione Torino Musei, Archivio fotografico Musei.

Per quel che riguarda il Piemonte fu la grande Esposizione Internazionale dell'Industria e del Lavoro che si svolse a Torino nel 1911 per celebrare il cinquantenario dell'Unità a risvegliare l'attenzione per le architetture barocche, nel contesto del più ampio dibattito per la definizione di uno 'stile nazionale', assumendo qui più sottili valenze di orgogliosa rivendicazione di un'identità culturale sostitutiva dell'ormai superato modello neogotico di matrice sabauda, quello che aveva portato alla realizzazione del Borgo Medievale al Parco del Valentino nel 1884. In quello stesso 1911 però, nel volume dedicato all'ex capitale del Regno di Sardegna, un importante storico dell'arte come Pietro Toesca, condannava ancora senza appello le opere di Guarini: «ch'ebbe in sorte d'innalzare alcuni dei più importanti edifici della città e di imporre ad essa, nei luoghi più frequentati, le linee uggiuose ideate dalla sua stracca fantasia. (...) l'aspetto sgradevole delle sue fabbriche è aumentato dal cattivo modo di muratura (...) [che] è quasi ripugnante alla vista.»⁷ Giudizio feroce che non poteva che contribuire a mantenere vivo quel pregiudizio

⁶ RICCI 1912; libro di grande successo, pubblicato nello stesso anno a Londra da Heinemann, quindi riedito nel 1922 a Torino dalla Itala Ars, e ancora nel 1928 a Stoccarda da Julius Hoffmann.

⁷ TOESCA 1911, pp. 64 *passim*. La presentazione critica prosegue analizzando «L'incubo deforme delle linee degli archi coi quali Guarini volle sostituire la cupola, e della luce violenta» della chiesa di San Lorenzo, mentre la concezione della Cappella della Sindone, è considerata «povera e puerile nei concetti.» Radicalmente diversa la valutazione delle architetture juvarriane perché «ad osservare quelle linee ragionevoli [di Superga] ferme, sicure, si sente di essere in presenza di un poderoso intelletto d'artista, quanto diverso dalla mente sfiabrata e convulsa del Guarini!».

che — nonostante le precoci attenzioni di Stendhal⁸ — aveva indotto Jacob Burckhardt ([1855] 1952) a lasciare ai margini del suo viaggio italiano Torino e l'intero Piemonte e che ancora nel 1931 consentiva a Brinckmann di affermare che «Piemont, an der Schwelle Italiens liegend, auch jetzt zu den unbekanntesten Gegenden des kunstgeschichtlich bekanntesten Landes.»⁹.

Di tutt'altro segno fu l'iniziativa del fotografo Gian Carlo Dall'Armi, uno dei più importanti e colti professionisti attivi a Torino nei primi decenni del Novecento, che progettò una serie dedicata alla «Illustrazione fotografica d'arte antica in Italia», avviata nell'anno dell'entrata in guerra dell'Italia e per questo quasi immediatamente interrotta. Il piano dell'opera, che prevedeva trenta cartelle monografiche con brevi introduzioni storico critiche affidate ad architetti e studiosi, si ridusse alla pubblicazione dei soli fascicoli de *Il Barocco Piemontese*¹⁰, con riprese caratterizzate da una composizione nitida e ordinata, sorretta da una magistrale sensibilità agli esiti della luce sulle superfici murarie, con rare eccezioni di scorci zenitali, come per la volta dello scalone di Palazzo Barolo (fig. 1): una soluzione di cui si ricorderà Augusto Pedrini mezzo secolo dopo nel fotografare la Scala delle Forbici di Palazzo Reale (Viale 1963, t. 103). Di poco successivi furono i primi studi dedicati a Benedetto Alfieri (Chevalley 1916), Bernardo Antonio Vittone (Olivero 1920) e l'importante *Mostra retrospettiva di Architettura Piemontese* che si tenne nel 1926, diretta da Giacomo Salvadori di Wiesenhof e dallo stesso Chevalley¹¹. Nella Sala X furono presentati i rilievi di edifici barocchi realizzati da Giovanni Vacchetta e corredati di fotografie di Dall'Armi e di Pedrini, impegnato in quegli anni a fornire il corredo fotografico degli studi che Augusto Telluccini dedicava

all'opera di Filippo Juvarra (1926). Lo studioso tributava «un meritato elogio [a Pedrini] che, con grande disinteresse e con grande amore e studio, mi ha coadiuvato eseguendo con vero senso d'arte le riproduzioni fotografiche usate per illustrare l'opera» (Telluccini 1926, p.3). Il fotografo si muoveva ancora nella tradizione dell'ortogonalità prospettica ottocentesca: punto di vista rialzato e macchina parallela al piano verticale principale per conservare il parallelismo delle linee, ed anche negli interni l'apparecchio era posto sull'asse centrale ad un'altezza mediana: le deformazioni non erano consentite, tanto meno ricercate. La fotografia era ancora intesa come schermo trasparente, una finestra in posizione privilegiata da cui osservare senza inquietudini i dinamici volumi barocchi ridotti al più ragionevole spazio bidimensionale della stampa fotografica, della pagina stampata. Sono quelli anche gli anni delle riprese di chiese e palazzi barocchi, di porte e portali¹² di Torino realizzate da Mario Gabinio ritornando più volte sullo stesso soggetto, alla ricerca dell'illuminazione più efficace, della scena più vuota, deserta. Un'intenzione diversa emerge invece nella ripresa fortemente scorciata dell'invaso della cupola della Sindone, realizzata intorno al 1928¹³ (fig. 2): qui la ricerca di un valore autonomo dell'immagine è esplicita e certamente debitrice delle suggestioni della «nuova visione» — tra costruttivismo e Bauhaus — note in Italia specialmente per la mediazione di Antonio Boggeri e delle riviste di architettura. Un'influenza riconoscibile nella ripresa delle volte della torinese chiesa del Carmine realizzata da Augusto Pedrini per Brinckmann (*ivi*, t.195) (fig. 3), e forse influenzata proprio dalla collaborazione con lo storico tedesco, come nella composizione in diagonale scelta da Paolo Beccaria per descrivere la Scala delle Forbici al Palazzo Reale di Torino, verso il 1935 (fig. 4). Sono i primi segnali di una moderata soggettività modernista, riconoscibile anche nella produzione di grandi studi come Alinari, che in quegli anni oscilla tra ricostruzione dell'esperienza percettiva e riduzione dello spazio architettonico a forma geometrica piana (cerchio, ellisse, poligoni inscritti e circoscritti): quasi una normalizzazione tranquillizzante che rifiutava ogni deformazione esplicitamente anamorfica, espressionista.

⁸ «A Torino ci sono cinque o sei chiese che non bisogna perdere, soprattutto quella con la cupola insolita.», STENDHAL [1817] 1987, p. 56.

⁹ BRINCKMANN 1931, p. 7. («Il Piemonte, collocato alle porte d'Italia, fa ancora parte delle aree sconosciute del paese più conosciuto nella storia dell'arte.»), traduzione di chi scrive.

¹⁰ Dall'Armi [1915], sei cartelle fotografiche, vendute in abbonamento a L. 10 caduna, contenenti ciascuna 12 stampe fotografiche alla gelatina bromuro d'argento nel formato 21x27 cm, dedicate rispettivamente al Palazzo Morozzo della Rocca (poi della Borsa, demolito in seguito ai danni subiti nel corso delle incursioni aeree del 1942-1943), Palazzo Madama, Palazzo Barolo (I, II), Palazzo Saluzzo Paesana e Palazzo Graneri.

¹¹ Società Promotrice delle Belle Arti 1926. Nel 1922 si era tenuta a Firenze la prima grande *Mostra della pittura italiana del Seicento* (Ojetti 1922).

¹² Il tema venne poi ripreso da Pedrini 1955.

¹³ CAVANNA, COSTANTINI, 1996, t.94.



Augusto Pedrini, *Mondovì Breo, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, cappella laterale*, 1953, gelatina bromuro d'argento/ carta, 24x18, Fondazione Torino Musei, Archivio fotografico, Torino, sc. 345, lastra 9272. Courtesy Fondazione Torino Musei.

A testimoniare un generale mutamento del gusto fu una pubblicazione a larghissima diffusione come il primo volume della collana «Attraverso l'Italia» che nel 1930 il Touring Club dedicava al Piemonte. La prima tavola fuori testo, eccezionalmente a colori, raffigurava l'interno di San Lorenzo e ne celebrava «L'ardita, originalissima cupola, la *bizzarria* dell'architettura che esclude ogni linea retta, la ricchezza e il *buon gusto* della decorazione, l'*armonia* delle luci e dei colori [che] ne fanno *un capolavoro di grazia e di eleganza*.»¹⁴ Accantonate e forse dimenticate le sprezzanti opinioni di Toesca, anche la cultura di più elevata specializzazione era pronta a considerare storiograficamente queste architetture: nel 1931 Albert Erich Brinckmann pubblicava in soli 300 esemplari il *Theatrum novum Pedemontii*, unanimemente considerato il caposaldo della scoperta del barocco piemontese, sebbene con

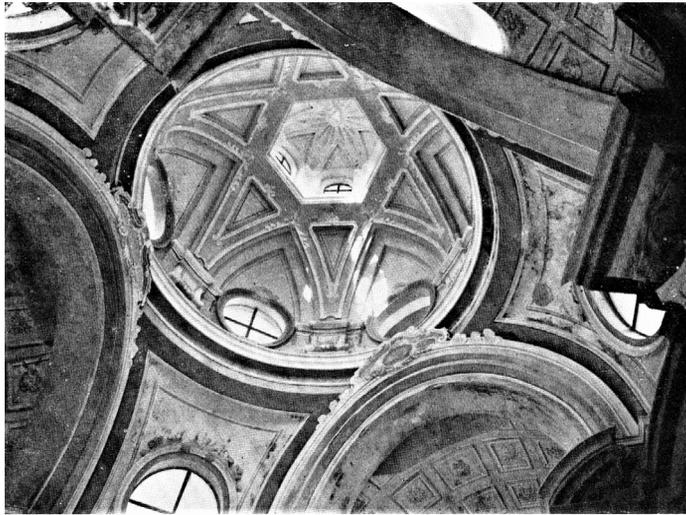
una impostazione storico critica all'epoca molto discussa¹⁵, con belle immagini dell'autore, che in alcune occasioni si misurava con scorci molto marcati e arditi, come in San Bernardino a Chieri (*ivi*, t.67) (fig. 5) e — ancora una volta — di Augusto Pedrini¹⁶, che mostrava di sapersi destreggiare con grande maestria entro i limiti imposti dall'ottica a disposizione, realizzando immagini mai banali, tra cui molte zenitali col bordo del fotogramma posto tangente alla trabeazione e le membrature verticali orientate lungo le diagonali dell'immagine (Rivarolo: San Michele, *ivi*, t.125).

Non sappiamo se fosse stato lo stesso fotografo, forse accanto a Beccaria, a realizzare le ripre-

¹⁴ Touring Club Italiano, 1930, t.1, corsivo di chi scrive.

¹⁵ Si vedano i termini della feroce polemica riassunti in Argan 1933.

¹⁶ «Der Turiner Fotograf Pedrini hat oft anspruchsvolle Wünsche erfüllt.» Brinckmann 1931, p. 8, («Il fotografo torinese Pedrini ha spesso esaudito richieste ambiziose.»), traduzione di chi scrive.



Augusto Pedrini, *Corterano, chiesa di San Luigi, interno*, 1963. In Viale 1963, t. 138a.



Paolo Portoghesi, *Chieri, chiesa dei Santi Bernardino e Rocco / Foglizzo, chiesa di Santa Maria Maddalena*. In Portoghesi 1966, tavv.13-14.

se per la prima grande mostra che Vittorio Viale — sulla scia di Brinckmann — aveva dedicato al barocco piemontese nel 1937, ma di cui non si pubblicò il catalogo «che pur avevo già redatto»¹⁷, ma fu ancora lui ormai molti anni più tardi a essere chiamato a collaborare da Nino Carboneri (1954) per la monografia su Francesco Gallo. Pedrini riconfermava anche in quell'occasione la sua consueta controllata libertà, quasi coincidente con l'impegno a evitare ogni ingombrante presenza autoriale. Solo quando era indispensabile inclinava un poco l'apparecchio sull'asse verticale per riprendere il sistema voltato, secondo uno schema applicato senza variazioni, che prevedeva di porsi sotto la cupola per inquadrarne la metà anteriore raccordata alle volte del presbitero e del transetto. Era nel riprendere una cappella laterale dei Santi Pietro e Paolo a Mondovì Breo (*ivi*, t.30) (fig. 6) che il fotografo sceglieva però di avvicinarsi alla parete destra puntando

l'obiettivo verso l'alto per comprimere all'interno dell'inquadratura la vela e il catino absidale, mentre nella chiesa dell'Annunziata a Busca (*ivi*, t.51) forzava lo scorcio per descrivere la relazione plastica tra cupola e volte, come nella chiesa della SS. Trinità a Fossano (*ivi*, t.66). La collaborazione tra studioso e fotografo, e studioso a sua volta, proseguì anche in occasione della grande mostra dedicata nel 1963 al barocco piemontese, sempre sotto la direzione di Vittorio Viale¹⁸. L'impianto

¹⁷ VIALE 1963, I, pp. 1-11 (p.1).

¹⁸ VIALE 1963. In quello stesso anno, che segna l'avvio definitivo degli studi locali sul barocco piemontese, venne pubblicato anche il volume di Mario Passanti, con fotografie di Riccardo Moncalvo, generalmente modeste, tranne alcune sorprendentemente arrischiate della scala ellittica di Palazzo Carignano e del particolare della volta della Sindone, molto scorciata e quasi espressionista: inservibile come documentazione, realizzate circa un ventennio prima per il saggio di Mario Passanti del 1941. A queste si richiamerà Roberto Gabetti circa vent'anni più tardi, nelle vesti di fotografo, ancora tutte da studiare, lasciandosi attrarre dall'elemento fantastico e quasi immateriale della cupola, accogliendo tutte le suggestioni di una forte illuminazione filtrata dalle vetrate (GRISERI 1967, t. 119).



Giorgio Jano, *Chieri, chiesa dei Santi Bernardino e Rocco*, 2006, gelatina bromuro d'argento/carta, 12.5x25, Courtesy Cristina Leoncini, Torino.

delle più di mille riprese, realizzate percorrendo «l'intero Piemonte per visitare, studiare e far fotografare il più gran numero possibile di monumenti barocchi» e stampate in grande formato da Vittore De Regibus, conservava quella misurata impostazione che aveva caratterizzato l'operato ormai quarantennale di questo fotografo, che preferiva sempre mantenere l'immagine al piano della percezione dell'occhio, senza forzature nella scelta dell'ottica, o del punto di vista, per non assimilare la ripresa fotografica alla restituzione geometrica di matrice architettonica. Solo nel confronto con le opere di Vittone si trovava costretto ad osare di più, come nella bellissima invenzione per le volte di San Luigi a Corterano (ivi, t.138a) (fig. 7), dove si comprende allora che è l'architettura che obbliga la ripresa, che ne suggerisce i modi.

«Risolvendo in notevole misura i problemi della rappresentazione di tre dimensioni, ha scritto Bruno Zevi in un passo famoso, datato 1948¹⁹,

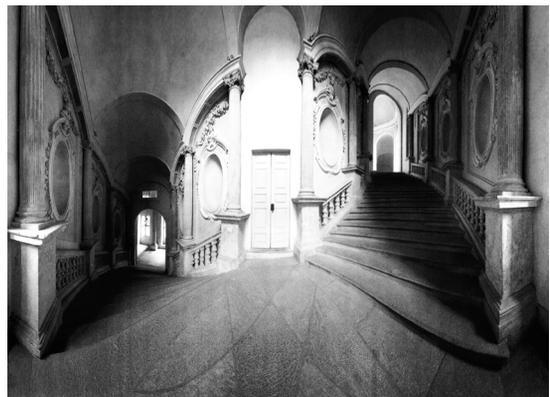
¹⁹ ZEVI [1948] 970, pp.46-47. Analoghe perplessità erano espresse in quello stesso periodo da Ernesto Nathan Rogers: «Fotografare l'architettura è quasi impossibile. Si possono trovare le ragioni profonde di questa difficoltà nell'essenza stessa del fenomeno architettonico che, pur realizzandosi nella precisa determinazione spaziale, non può essere inteso se non percorrendone gli eventi nella viva successione dei momenti temporali che continuamente ne mutano le relazioni con noi.» (ROGERS 1955) Anche per Frank Lloyd Wright: «Se si vuole cogliere il carattere essenziale di un edificio organico non si deve ricorrere alla macchina fotografica, perché esso è integralmente fatto di esperienza. (...) La profondità sfida il piatto occhio fotografico.» (WRIGHT 1963, p.144.

la fotografia assolve il vasto compito di riprodurre fedelmente tutto ciò che c'è di bidimensionale e di tridimensionale in architettura, cioè l'intero edificio meno il suo sostantivo spaziale. Le vedute fotografiche rendono bene l'effetto della scatola muraria (...) Ma se il carattere precipuo dell'architettura è lo spazio interno e se il suo valore deriva dal vivere successivamente tutti i suoi stadi spaziali, è evidente che né una né cento fotografie potranno esaurire la rappresentazione di un edificio, e ciò per le stesse ragioni per cui né una né cento prospettive disegnate potrebbero farlo». È lo stesso limite esperienziale colto da Ernesto Nathan Rogers e condiviso da Frank Lloyd Wright, non dissimile da quello vissuto anni dopo da Luigi Ghirri durante il confronto con le ordinate architetture modenesi di Aldo Rossi: «Più il lavoro procedeva, e più paradossalmente non ne vedevo la fine, anzi mi restava ancora più lavoro da svolgere, mi restavano da vedere e inquadrare nuovi angoli, nuovi punti di vista per ogni piccolo movimento nello spazio, le prospettive appena riprese si ripetevano dopo pochi minuti con un aspetto rinnovato, la luce continuava incessantemente a modificare il senso e l'aspetto, a colorare diversamente volumi e superfici. (...) e questo chiari in maniera definitiva anche tutti i dubbi e sospetti che nutrivo da tempo nei confronti della fotografia d'architettura.»²⁰ Questa bulimia visiva, originata dal senso di impotenza,

²⁰ GHIRRI 1988, ora in Costantini, CHIARAMONTE 1997, pp. 127-129. Sul fecondo rapporto tra questi due autori si veda Costantini 1996.

dalla drammatica consapevolezza dell'impossibilità di esaurire fotograficamente l'esperienza del mondo, ha prodotto quella che resta una delle più lucide pagine della riflessione recente sulla fotografia, sulla sua onnivora utopia, sul suo desiderio inesauribile di comprendere il mondo ancor prima di divenire — come accade ora — una sua improbabile mappa in scala 1:1 sebbene poi si sappia che non «coincide perfettamente con esso.» (Borges [1935-1954] 1999). Positiva è stata invece l'interpretazione di altri, che hanno riconosciuto che «questa razionalità nuova [la sequenza di dettagli] che scompone l'unità apparente [e] riconduce ogni elemento allo stesso grado di leggibilità costituisce un discorso a sé. Se la fotografia d'insieme è una metafora (associativa e simultanea, astorica) del monumento reale, l'insieme dei dettagli ne costituisce una metonimia (sintagmatica e sequenziale, storica) (...) la nostra consapevolezza del rapporto di tempo fra la presa fotografica e la realtà ci costringe ad ammettere una circolazione all'interno dell'edificio» (Bertelli 1984, p. 7). Di più: «It is impossible to see architecture in its full complexity at once. Architecture is made up of detail, fragments, fabrications. And the very idea behind it can be captured in a fragment, in a detail.»²¹ Una consapevolezza e un'ipotesi di lettura che avevano già da tempo trovato una loro misura, una loro efficacia ermeneutica nelle magistrali letture offerte da Paolo Portoghesi a partire dalla monografia dedicata a Bernardo Vittorio Vittone (Portoghesi 1966), proseguendo nella propria personale verifica delle possibilità critiche della lettura fotografica, avviata esattamente dieci anni prima con il volume dedicato a Guarini²², redatto quando era ancora studente. «L'importanza che le immagini fotografiche possono avere per lo studio del linguaggio architettonico — affermava lo studioso nella *Nota alle illustrazioni* che apre l'*Introduzione visiva a Vittone* posta in apertura del volume del 1966 — sia dal punto di vista documentario che dal punto di vista critico, ci ha spinto a creare un archivio di circa cinquemila negativi, riguardanti le opere di Bernardo Vittone, solo parzialmente utilizzati in questa monografia. Nel raccogliere il materiale si è fatto uso di tutti i mezzi tecnici più

progrediti, riprendendo gli stessi soggetti con una gamma di obiettivi che fornisce angoli visuali dai 15° ai 180°. Il valore che Vittone dà alle cupole come elemento risolutivo dell'organismo ha reso necessario offrire insieme a immagini parziali riprese con l'asse dell'obiettivo orizzontale, immagini ad asse verticale che coprono il campo visivo dell'osservatore quando rivolge lo sguardo verso l'alto [fig. 8]. Le proporzioni degli spazi interni molto sviluppati in altezza hanno consigliato inoltre l'uso di obiettivi grandangolari. In particolare le immagini di forma circolare riprese coll'obiettivo *Nikkor fish-eye* (180°) riassumendo in un solo fotogramma l'intero organismo, come una planimetria ma con informazioni assai più numerose e pertinenti, hanno permesso di condensare in poche pagine una ampia rassegna delle idee architettoniche di Vittone. Queste immagini non corrispondono alla visione dell'occhio umano ma a questa si approssimano per eccesso di informazione, quanto, per difetto, si approssimano ad esse le immagini rilevate da un obiettivo normale.» (Portoghesi 1966a, p. 32).



Giorgio Jano, *Torino, Palazzo Carignano, scalone*, 2006. In Jano 2007, p. 201.

Nello stesso anno comparve un altro volume a sua firma, esplicitamente costruito per «determinare nel lettore un rapporto critico attivo»: *Roma barocca* si presenta come «una sequenza di immagini che aspira anzitutto alla continuità del racconto (...) una sintesi visiva che volta per volta chiarisse un 'pensiero architettonico', un contributo al chiarimento dei problemi e allo sviluppo dei temi del barocco.»²³ Le sguardie della bellissima edizione curata da Carlo Bestetti sono illustrate da due riprese con obiettivo *fish eye*, dove quella dell'invaso di San Carlino vale come

²¹ HEJDUCK 1980, corsivo dell'autore.

²² PORTOGHESI 1956, con interessanti fotografie dell'autore. A ulteriore conferma della sfortuna critica di certi temi, segnaliamo quanto ebbe a ricordare anni dopo: «quando, nel 1955, raccoglievo il materiale per il mio studio, avevo constatato la assoluta assenza di fotografie della cupola della S.S. Sindone da tutti i trattati dedicati alla Storia dell'Arte e dell'Architettura.», PORTOGHESI 1970, p.9.

²³ PORTOGHESI 1996 b, p.n.n. [p.5] .

omaggio 'citazionista' alla vista zenitale della cupola di Sant'Ivo pubblicata dal Borromini stesso nel suo *Opus architectonicum* (1725). Nella testimonianza di Giorgio Stockel, allora giovane architetto coinvolto nell'impaginazione del volume, «Portoghesi, pur non escludendo l'uso della Linhof Technica per le fotografie d'insieme, scopriva nella SuperWide [Hasselblad] il nuovo strumento con il quale esprimere un nuovo linguaggio (...), vedeva l'architettura barocca come un corpo di donna da indagare, scoprire, accarezzare impudicamente in tutte le sue parti, per rendere visibili anche quelle invisibili: si comportava quasi come il fotografo di moda del film *Blowup* di Michelangelo Antonioni.»²⁴ Il confronto con la complessa composizione barocca produsse un repertorio di immagini di grande qualità e interesse, dovute prevalentemente a Portoghesi e a Eugenio Monti, che ben rispondevano allo scopo di definirne strutturalmente le componenti visive. A ciò si aggiunga un'impaginazione innovativa e molto efficace, concepita per consentire al lettore di «scivolare senza disturbi all'interno delle immagini, libero apparentemente di pensare»²⁵, che credo debba più di una suggestione ad un libro apparentemente lontano come *New York* di William Klein, pubblicato nel 1956. Anche per il successivo *Francesco Borromini*²⁶ Portoghesi predispose una efficacissima serie di riprese e una coerente impaginazione delle fotografie allo scopo di analizzare e restituire l'architettura, intesa «come sistema di comunicazione autonomo» cui applicare schemi grafici di «interpretazione spaziale». La sequenza risultante era composta di riprese di dettaglio alternate a vedute fortemente

scorciate, zenitali e *quasi* nadirali, con l'intento di comprendere tutta la trabeazione all'interno del fotogramma, di farla essere visualmente e non solo architettonicamente cornice. Immagine e cornice allora, assimilando così la ripresa fotografica alla proiezione sul piano planimetrico, ma dichiarando nel contempo l'insopprimibile, esuberante necessità di fagocitare lo spazio, che è uno dei comportamenti compulsivi imposti dalle architetture barocche. Inesauribili, imprevedibili, irriducibili alla piramide prospettica, esse inducono a loro volta ad una barocca moltiplicazione delle fughe, degli scorci, delle deformazioni proiettive conseguenti. Col pretesto di identificare e quasi inventariare il sistema di segni con cui si costruisce il linguaggio architettonico, queste immagini riescono a trattenere e trasmettere l'eccezione indotta nell'occhio dell'osservatore, a testimoniare un'esperienza quindi. Qui il divario dai canoni descrittivi antecedenti è enorme, incommensurabile anzi. Segna tutta la distanza tra l'intenzione documentaria di tradizione ottocentesca, cui prevalentemente si assoggettavano gli operatori professionali, e la feconda interpretazione critica richiesta e qui concessa allo studioso che si fa fotografo, come accade anche negli studi di poco successivi di Christian Norberg-Schulz²⁷, autore di numerose delle fotografie pubblicate e già presente con proprie immagini in altri volumi di Portoghesi, come lui impegnato nella doppia traduzione delle architetture in parole e immagini.

Qui si direbbe che era l'interpretazione architettonica a provocare la fotografia, a sollecitare e imporre una risposta non convenzionale, una ripresa 'barocca', dove i modi della restituzione aderivano all'oggetto fotografato. Immagini come strumenti e veicoli di conoscenza, consapevoli della necessità di «trovare nelle rappresentazioni stesse la misura e il criterio della loro verità (...); le rappresentazioni sono perciò non imitazioni ma organi della realtà, nel senso che soltanto attraverso esse qualcosa diviene un oggetto da noi compreso e per noi reale.». (Goodman 1988, pp. 71-72). È per questo che «una fotografia Alinari — come sosteneva Rudolf Wittkower²⁸ — è un mezzo ideale per comprendere l'architettura di Brunelleschi, poiché vi compare un punto di

²⁴ Da una lettera di Giorgio Stockel a chi scrive, datata 25 settembre 2006. Anche Michel Tournier, in un suo breve scritto, riconosceva che «con l'architettura barocca, ecco che la curva invade l'edificio. (...) Ora, notiamolo bene: la linea curva è quella del corpo vivente, e in particolare del corpo umano.», TOURNIER 1990, p. 9.

²⁵ «Le immagini fotografiche così impaginate restituiscono quasi una architettura in movimento, quasi fossero la sequenza di una serie di quei colpi d'occhio che tanta parte hanno nel nostro modo di vedere gli insiemi. A ciò si accompagnava una consapevole scelta del sistema di «stampa in rotocalco quale l'unica tecnologia che a quel tempo fosse in grado di fornire dei neri pieni capaci di restituire la 'carnosità' e la 'sensualità' delle soluzioni architettoniche.», *ibidem*.

²⁶ PORTOGHESI 1967, con immagini dell'autore e di Eugenio Monti, Paolo Monti, Oscar Savio e Giorgio Stockel che mi ha ricordato come l'altro progettato volume dedicato all'architetto ticinese, con Bruno Zevi, «mai vide la luce per i tipi di Einaudi per lo scontro insanabile e mai sanato tra Zevi e Portoghesi consumato in un convegno avvenuto all'Accademia San Luca di Roma.», vale a dire quello del 1967 dedicato proprio a Borromini.

²⁷ NORBERG-SCHULZ 1971. Tra gli autori del corredo fotografico non è citato l'amico Portoghesi, cui pure si deve la bella ripresa dell'invaso di Sant'Ivo alla Sapienza, ripreso dall'alto con i tre lobi anteriori della pianta visivamente inscritti nell'oculo della lanterna (t.152), già pubblicata in PORTOGHESI 1967, p.89.

²⁸ Ricordato in BERTELLI 1984, p.7.

vista fisso e una proiezione sul piano della piramide ottica che corrisponde perfettamente agli intenti brunelleschiani»; è per le stesse ragioni che «una costruzione neoclassica non potrà mai essere fotografata come una costruzione barocca — come riconobbe Luigi Ghirri — perché l'una e l'altra prevedono un certo tipo di visione, frontale od obliqua.»²⁹ Si tratta perciò di verificare l'efficacia discorsiva di modi del narrare più adeguati e adatti alla restituzione di spazi dinamici quali quelli barocchi, provandosi a realizzare quella apparente contraddizione in termini che possiamo chiamare 'fotografia barocca', nella quale temi e modi della rappresentazione aderiscono tra loro in un continuo dialogo e sfida; dove la regolarità ottico-geometrica del sistema rivela a sua volta la propria natura di prodotto culturale, passibile di esplorazioni individualmente differenti, ma sempre legittime e culturalmente motivate, vive. Solo apparentemente bizzarre, momentaneamente irriconoscibili e incommensurabili rispetto al nostro consolidato modo di vedere, quasi fossero prodotti di un'ottica non geometrica. Però — lo ricordava Ernst Gombrich — «dal punto di vista geometrico, una fotografia in grandangolo non è né più né meno corretta di una ripresa con un obiettivo a fuoco normale. La differenza è una differenza psicologica.» (Gombrich 1985, p.246) Adattando al nostro dire un'antica notazione di Manfredo Tafuri potremmo allora parlare di «inaturalità» fotografica a proposito di queste riprese che — pur obbedendo alle stesse leggi — non rincorrono il canone della verosimiglianza: «Il problema è sempre quello di negare ogni oggettività alla categoria dello spazio (...) anche lo spazio è (...) 'relativo': relativo, più precisamente, a un'esperienza soggettiva di rielaborazione.» (Tafuri 1978, pp.83-85) Precisazione con importanti conseguenze quando l'intento di restituzione critica muove dalla mimesi fenomenologica dell'effetto percettivo verso il riconoscimento delle potenzialità tecnologiche di trascrizione proprie del mezzo (qui tutt'altro che inconse), in una riflessione ampia sulle possibilità e le implicazioni metodologiche pertinenti allo specifico fotografico che apparteneva in quegli anni anche a Paolo Monti, impegnato in un serrato confronto col patrimonio architettonico e urbanistico italiano, seppure con accenti diversi: «Per quanto mi concerne — dichiarava in un'intervista ad Angelo Schwarz del 1978 — io cerco un approccio alla forma che sia il più semplice possibile, riservan-

domi poi di ridarne una visione più approfondita, più essenziale, più sintetica magari, attraverso una stampa più contrastata o avvalendomi di tutte quelle tecniche che ogni fotografo conosce molto bene»³⁰.

A questo ventaglio ampio di pratiche di ermeneutica visuale, ma con una intenzionalità più propriamente fotografica, va riferita anche la ricognizione delle *Architetture barocche in Piemonte* realizzata da Giorgio Jano tra 1983 e 2006³¹, rispetto alla quale Henry Millon (2002) riconobbe che «queste immagini affascinanti (...) hanno aggiunto un nuovo aspetto alla nostra metodologia analitica.» Accanto al desiderio di comprendere e rendere omaggio alle «soluzioni formali, plastiche e spaziali di grande e libera fantasia (...) delle decine di chiese barocche sparse nei piccoli centri della provincia piemontese»³², si poneva infatti, forte e via via preponderante, l'intenzione di verificare i limiti tecnologici e critici del mezzo e del metodo fotografico, affrontando «un grande sforzo tecnico e culturale [che ha] imposto la sperimentazione prima e l'adozione poi di una grande varietà di materiali, attrezzature e procedure inedite o insolite, attinte (...) dal ricchissimo, diversificato e desueto patrimonio tecnico che la fotografia ha, lungo la sua relativamente breve storia, accumulato.»³³ Ne risultò una prima serie di immagini che «piuttosto che obiettive sarebbe meglio dirle totalizzanti (...) perché hanno una carica *esplorativa* dirompente. (...) Non restituiscono una percezione, la suscitano. E non rispondono alla scoperta sequenziale degli spazi interni, perché sono fatte per il sincronico. Producono insieme mai visti, 'impossibili'.»³⁴ Nello sviluppo di quella ricerca ha assunto sempre maggiore rilievo l'intenzione di sondare i limiti dell'apparato, con un agire che richiama la figura di quello che Vilém Flusser ha identificato come perfetto fotografo: colui che «se guarda il mondo attraverso la macchina fotografica, non lo fa perché è interessato al mondo, ma perché è alla ricerca di virtualità del programma non ancora scoperte, che lo rendono capace di produrre nuove informazioni» (Flusser 1987, p. 35). Per questa sola ma determinante ragione questa indagine

²⁹ Citato in Celati 1989, p.n.n.

³⁰ Citato in CAVANNA 2016, p. 56.

³¹ PROLA, JANO, PEYROT 1988; Jano 2007.

³² Domenico Prola, «120 chiese del periodo barocco in Piemonte», in PROLA, JANO, PEYROT, op. cit. (nota 28), pp. 17-25 (17).

³³ Giorgio Jano, «Nota sulla Fotografia», in PROLA, JANO, PEYROT, op. cit. (nota 30), pp. 37-38.

³⁴ André CORBOZ, «Architetture zenitali», in PROLA, JANO, PEYROT, op. cit. (nota 30), pp. 12-13, corsivo di chi scrive.

fotografica ha escluso ogni relazione non solo con l'intorno ma anche con l'attuale, col tempo quindi. Al fotografo non interessa il vissuto, non la materia e il suo mutare o resistere al tempo. Quasi non interessa neppure il tempo della ripresa: non quella luce di quel particolare momento del giorno, dell'anno, ma quella necessaria a rivelare le architetture per riportarle sulla superficie sensibile della pellicola. Nonostante le immagini appaiano così inconsuete, l'intenzione esplicita del fotografo non è quella di destare meraviglia né di restituire una qualche esperienza personale, ma di mostrare gli esiti dell'applicazione sistematica di un metodo che prevede l'adozione di un ventaglio ristretto di soluzioni, per quanto arrischiate. Le sue riprese sono l'esito di un posizionamento tutto geometrico; il risultato reiterato e reiterabile di una applicazione che esclude la soggettività della composizione a favore della sistematicità del 'rilevamento'. Il ricorso ad apparecchi di grande formato ed ottiche con amplissime aperture angolari ha una prima conseguenza fondamentale: nessuna confusione tra visione e immagine, tra sguardo e fotografia. Osservando le riprese di Jano non possiamo mai, neppure per un momento fingere di credere che è 'come se' stessimo guardando le architetture che ne costituiscono il soggetto. La loro analogia è con la cosa, risiede nella loro natura di traccia, non con la nostra plausibile esperienza di quell'edificio. Basti pensare a come di fronte a uno spazio tridimensionale, per quanto semplice, il nostro agire non possa che essere una ricognizione, che richiede un movimento, implica una durata. Siamo *dentro* lo spazio, e invece *davanti* alla fotografia. Queste restituzioni anamorfiche rappresentano un dato di grande fascinazione visiva che rischia forse di alterare alcuni aspetti identificativi ma fa emergere con chiarezza esemplare le relazioni sintattiche tra i diversi elementi strutturali e architettonici, senza rinunciare a quella coerenza di dettaglio nella resa della materia e della sua risposta alla luce che nessun disegno potrà mai restituire con la stessa ambigua ricchezza. Qui l'immagine fotografica si approssima all'astrazione grafica, proiettiva, conservando però intatto il proprio carico di referenzialità. Ancor più complesse le questioni poste dalle riprese panoramiche realizzate con fotocamera rotante motorizzata per il formato 12.5x25cm dotata di obiettivo Super Angulon 48mm: queste fotografie più che mai intrattabili, impossibili a cogliersi in un solo sguardo, mostrano più che sensibili differenze di esito e di efficacia a seconda dell'andamento delle superfici cui si applicano. Le forme concave vengo-

no restituite con effetto straniante (fig. 9), dovuto allo sviluppo imposto alla forma dell'invaso, con effetti di disorientamento, mentre dimostrano tutte le loro qualità quando l'apparecchio è collocato in corrispondenza di snodi significativi dell'organismo architettonico o di spazi solitamente percepibili separatamente, poiché eliminano ogni soluzione di continuità, com'è per il bellissimo effetto di flusso generato dallo scalone guariniano di Palazzo Carignano (fig. 10). Fotografia come reinvenzione dell'architettura.

Referencias

- ACQUAVIVA, Gennaro, PALAZZOLI, Daniela (a cura di), *Pietro Barbieri: La Provincia di Terra d'Otranto* [1889], Milano, Electa, 1991.
- ARGAN, Giulio Carlo, «Per una storia dell'architettura piemontese», *L'Arte*, 5, 1933, pp. 391-397.
- BAZIN, André, «Ontologie de l'image photographique», in DIEHL, Gaston (sous la direction de), *Les Problèmes de la peinture*, Lyon, Confluences, 1945, pp. 405-414, ora in BAZIN, André, *Che cosa è il cinema*, Milano, Garzanti, 1973, pp 3-10.
- BERTELLI, Carlo, «La fotografia come critica visiva dell'architettura», *Rassegna*, 20, 1984, pp. 6-13.
- BOGGERI, Antonio, «Commento», *Luci ed ombre. Annuario della fotografia artistica italiana*, 1929, pp. 9-16.
- BORGES, Jorge Luis, «Del rigore della scienza» [1935-1954], in EADEM, *L'artefice*, Milano, Adelphi, 1999, p.181.
- BRIGGS Martin Shaw, *Baroque Architecture*, T.F. Unwin, London, 1913.
- BRINCKMANN Albert Erich, *Theatrum Novum Pedemonti: Ideen, entwürfe und bauten von Guarini, Juvarra , Vittone*, Düsseldorf, L. Schwann, 1931
- BURCKHARDT, Jacob, *Der Cicerone: eine anleitung zum genuss der kunstwerke italiens*, Basel, Schweighauser'sche Verlagsbuchhandlung, 1855 (ed. it. Firenze, Sansoni, 1952).
- BURDA, Arthur, DVORÁK, Max (hrsg.), *Die Entstehung der Barockkunst in Rom: akademische vorlesungen gehalten von Alois Riegl*, Wien, A. Schroll & Co., 1908.
- CARBONERI, Nino, *L'architetto Francesco Gallo, 1672-1750*. Torino, Società Piemontese d'Archeologia e di Belle Arti, 1954.
- CAVANNA, Pierangelo, COSTANTINI, Paolo, (a cura di), *Mario Gabinio. Dal paesaggio alla forma. Fotografie 1890-1938* [catalogo della mostra], Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, 1996.
- CAVANNA, Pierangelo, LISINO, Veronica (a cura di), *Dal Vesuvio alle Alpi: Giorgio Sommer: fotografie d'Italia, Svizzera e Tirolo* [catalogo della mostra], Castel dell'Ovo, Napoli, 2011.

- CAVANNA, Pierangelo, «1967», in EADEM, PAOLI, Silvia (a cura di), *Paolo Monti: Fotografie 1935-1982* [catalogo della mostra], Castello Sforzesco, Milano, 2016-2017, pp. 42-67.
- CELATI, Gianni, «Commento su un teatro naturale delle immagini», in GHIRRI, Luigi, *Il profilo delle nuvole. Immagini di un paesaggio italiano*, Milano, Feltrinelli, 1989, p.n.n.
- CHEVALLEY, Giovanni, *Un avvocato architetto — Il Conte Benedetto Alfieri*, Torino, Celanza, 1916.
- COMOLI, Vera, PALMUCCI, Laura (a cura di), *Francesco Gallo 1672-1750. Un architetto ingegnere tra Stato e Provincia*, Torino, Celid, 2000.
- COSTANTINI, Paolo, *Luigi Ghirri — Aldo Rossi. Cose che sono solo sé stesse*, Montreal — Milano, CCA - Electa, 1996.
- COSTANTINI, Paolo, CHIARAMONTE, Giovanni (a cura di), *Luigi Ghirri. Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per una autobiografia*, Torino, SEI, 1997.
- DALL'ARMI, Gian Carlo, *Il Barocco Piemontese. Soggetti Architettonici ricercati e scelti da G.C. Dall'Armi e corredati di notizie storiche*, «Illustrazione fotografica d'arte antica in Italia», Torino, Dall'Armi, [1915].
- DE LA GARENNE, Paul, *Chateau delle Torri a Turin*, in Lerebours, Noël-Marie Paymal (sous la direction de), *Excursions daguerriennes : vues et monuments les plus remarquables du globe*, II, Paris, Rittner et Goupil, Lerebours, H. Bossange, 1842, ff. 106-107.
- FALZONE DEL BARBARÒ, Michele (a cura di), *Henri Le Lieure maestro fotografo dell'Ottocento: Turin Ancien et Moderne*, Milano, Fabbri Editori, 1987.
- FALZONE DEL BARBARÒ, Michele, BORIO, Amanzio (a cura di), *Secondo Pia Fotografie 1886-1927*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1989.
- FLUSSER, Vilém, *Per una filosofia della fotografia*, Torino, Agorà, 1987.
- GHIRRI, Luigi, «Per Aldo Rossi», *Fotologia*, 10, 1988, pp. 54-55, ora in: 127-129.
- GOMBRICH, Ernst H., *L'immagine e l'occhio*. Torino, Einaudi, 1985.
- GOODMAN, Nelson, «Come conquistare le città», in TEYSSOT Georges (a cura di), *Le città del mondo e in futuro delle metropoli: Oltre la città, la metropoli*, [catalogo della mostra] XVII Triennale, Milano, 1988, pp. 69-72.
- GRISERI, Andreina, *Le metamorfosi del barocco*, Torino, Einaudi, 1967.
- GURLITT, Cornelius, *Geschichte des Barokstils in Italien*, Stuttgart, Ebner & Seubert, 1887.
- HEJDUCK, John «The Flatness of Depth», in TURNER, Judith, *Photographs Five Architect*, New York, Rizzoli International Publications, 1980.
- JACOBSON, Ken, JACOBSON, Jenny, *Carrying Off the Palaces: John Ruskin's Lost Daguerreotypes*, London, Quaritch, 2015.
- JANO, Giorgio, *Fotomorfosi del Barocco: fotografie 1983-2006*, Torino, Agorà Editrice, 2007.
- MILIZIA, Francesco, «Barocco», in EADEM, *Dizionario delle Belle Arti del Disegno* [1797], Bologna, Stamperia Cardinali e Frulli, 1827, p. 131.
- MILLON, Henry A., «Introduzione», in PROLA, Domenico, *40 chiese barocche in Piemonte*, Torino, Centro studi piemontesi, 2002, pp. 13-17.
- MIRAGLIA, Marina, *Culture fotografiche e società a Torino 1839-1911*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1990.
- MUÑOZ, Antonio, *Roma Barocca*, Milano — Roma, Bestetti & Tuminelli, 1919.
- NORBERG-SCHULZ, Christian, *Architettura Barocca*, Milano, Electa, 1971.
- NORBERG-SCHULZ, Christian, *Architettura Tardo-barocca*, Milano, Electa, 1972.
- OJETTI, Ugo (a cura di), *Mostra della pittura italiana del Seicento* [catalogo della mostra], Firenze, Palazzo Pitti, 1922.
- OLIVERO, Eugenio, *Le opere di Bernardo Antonio Vittone : architetto piemontese del secolo XVIII*, Torino, Tipografia del Collegio degli Artigianelli, 1920.
- PASSANTI, Mario, *La Reale Cappella della S. Sindone in Torino*, Torino, Accame, 1941.
- PASSANTI, Mario, *Nel mondo magico di Guarino Guarini*, Torino, Toso, 1963.
- PEDRINI, Augusto, *Portoni e porte maestre dei secoli XVII e XVIII in Piemonte*, Torino, Pozzo-Salvati-Gros Monti, 1955.
- PORTOGHESI, Paolo, *Guarino Guarini 1624-1683*, Milano, Electa, 1956.
- PORTOGHESI, Paolo *Bernardo Vittone, un architetto tra illuminismo e rococò*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1966 [a].
- PORTOGHESI, Paolo, *Roma barocca : storia di una civiltà architettonica*, Roma, C. Bestetti Edizioni d'arte, 1966 [b].
- PORTOGHESI, Paolo, *Francesco Borromini*, Milano - Roma, Electa - Ugo Bozzi, 1967.
- PORTOGHESI, Paolo, «Il linguaggio di Guarino Guarini», in VIALE, Vittorio (a cura di), *Guarino Guarini e l'internazionalita del barocco* [atti del convegno], Torino, Accademia delle Scienze, 1970, v. 2, pp. 9-34.
- PROLA, Domenico, JANO, Giorgio, PEYROT, Enrico, *Architetture barocche in Piemonte*, Firenze, Alinari, 1988.
- QUATREMERE DE QUINCY, Antoine, «Guarini», in EADEM, *Dictionnaire historique d'architecture comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques , biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art*, II, Paris, Adrien Le Clère et Cie, 1832, pp.687-698.
- RICCI, Corrado, *Architettura barocca in Italia*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1912.
- ROGERS, Ernesto Nathan, «Architettura e fotografia. Nota in memoria di Werner Bischof», *Casabella-Continuità*, 205, 1955, pp. 156-157.

- SANSONI, Mario, «Diario di un fotografo» [1898], AFT - Semestrale dell'Archivio Fotografico Toscano, 5, 1987, pp. 44-53.
- SCHMARSOW, August, *Barock und Rokoko: eine kritische Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur*, Leipzig, Hirzel, 1897.
- SOCIETÀ PROMOTRICE DELLE BELLE ARTI, LXXXIV Esposizione Annuale di Arti Figurative. Primavera 1926, *Mostra retrospettiva di architettura piemontese*. Catalogo, Torino, Società Promotrice delle Belle Arti, 1926.
- STENDHAL (Henri Beyle), *Viaggio in Italia partendo da Parigi e ritornandovi attraverso la Svizzera e Strasburgo, itinerario e note*, [1817], Milano, Tranchida, 1987 p. 56.
- Studi sul Borromini* [atti del convegno], Roma, Accademia nazionale di San Luca, [1967] 1970-1972.
- TAFURI, Manfredo, «Il complesso di S. Maria del Priorato sull'Aventino», in BETTAGNO, Alessandro (a cura di), *Piranesi, Incisioni — Rami — Architetture — Legature*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1978.
- TELUCCINI, Augusto *L'arte dell'architetto Filippo Juvara in Piemonte*, Torino, C. Crudo & C., 1926.
- TOESCA, Pietro *Torino*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1911.
- TOURING CLUB ITALIANO, *Piemonte*, «Attraverso l'Italia», I, Milano, TCI, 1930.
- TOURNIER, Michel, «Il barocco», in EADEM, *Immagini, paesaggi e altre piccole prose*, Milano, Garzanti, 1990, p. 9.
- VIALE, Vittorio, (a cura di), *Mostra del Barocco piemontese*, [catalogo della mostra], Palazzo Madama, Palazzo Reale, Palazzina di Stupinigi, Torino, 1963.
- VITTONI, Bernardo Antonio, *Istruzioni elementari per indirizzo de giovani allo studio dell'architettura civile divise in libri tre, e dedicate alla maestà infinita di Dio Ottimo Massimo*, Torino, presso la Società de Libraj, [1760].
- WHITE, Minor, «Fourth Sequence», Colophon, 1950, in MAGGIA, Filippo (a cura di), *Minor White/ Life is Like a Cinema of Stills*, Milano, Baldini&Castoldi, 2000, p.17.
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Renaissance und Barock: eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München: Bruckmann, 1888.
- WRIGHT, Frank Lloyd, *Testamento*, Torino, Einaudi, 1963.
- ZEVI, Bruno, *Saper vedere l'architettura*, [1948], Torino, Einaudi, 1970.