

LE STAMPE FOTOGRAFICHE ALL'ALBUMINA DI VITTORIO ECCLESIA CONSERVATE NELL'ARCHIVIO FOTOGRAFICO DELL'UFFICIO BENI ARCHEOLOGICI ASPETTI DI TUTELA E INEDITE RICERCHE STORICHE

Pietro Fioravanti, Pierangelo Cavanna*

Un importante fondo fotografico per la storia della tutela in Valle d'Aosta

Pietro Fioravanti

L'archivio fotografico dell'Ufficio beni archeologici conserva un piccolo lotto di stampe all'albumina¹ realizzate nel 1882 dal fotografo piemontese Vittorio Ecclesia. Si tratta di sedici stampe, prevalentemente in formato 380x300 mm (le dimensioni variano in minima misura, in funzione del differente ritaglio del supporto primario), aventi per soggetto diversi monumenti della Valle d'Aosta. I beni fotografati sono in tutto otto: per la città di Aosta si tratta dell'Arco di Augusto, del ponte romano, della *Porta Prætoria*, del castello di Bramafam e della Tour du Pailleron; i soggetti extra urbani sono invece i ponti romani di Châtillon, Saint-Vincent e Pont-Saint-Martin. Ad alcuni monumenti, quali la *Porta Prætoria* e il ponte romano di Pont-Saint-Martin, sono stati riservati diversi punti di ripresa, mentre nel caso della Tour du Pailleron, del ponte romano di Aosta e dell'interno della *Porta Prætoria* lato nord, sono state realizzate due distinte e differenti versioni delle stampe fotografiche. L'autore, Vittorio Ecclesia (1847-1928), è stato uno dei più importanti fotografi piemontesi e italiani del suo periodo. La sua attività in proprio, dopo un breve periodo di apprendistato, iniziò a Torino nel 1872 e dal 1874 il suo stabilimento prese il nome di Fotografia Alfieri. Questa denominazione rimase anche dopo il trasferimento ad Asti, nel 1878. Proprio nel primo periodo astigiano Ecclesia realizzò un

album di vedute della città.² Fu un momento importante per la produzione dello studio in quanto all'attività fotografica principale del ritratto venne affiancata l'attività di ripresa di vedute architettoniche, che darà molta notorietà al fotografo e gli consentirà di ottenere numerosi riconoscimenti.³ Si hanno comunque notizie documentate sulla continuazione dell'attività in studio dalle quali risulta che l'*atelier* in via Cattedrale ad Asti era dotato di sala di posa bene attrezzata. Ecclesia installerà, inoltre, al piano superiore un particolare sistema di specchi e di prismi per riflettere all'interno e utilizzare la luce naturale in proiezione per gli ingrandimenti.⁴ Il procedimento di stampa e di presentazione dei ritratti era molto accurato. Le stampe all'albumina in formato *cabinet*, ad esempio, venivano montate su un supporto secondario, dai bordi smussati e dorati che, consuetudine piuttosto comune, riportava tipograficamente i dati dello studio. Le stampe all'albumina potevano anche essere rifinite con una verniciatura che le rendeva lucide e, una volta incollate, venivano poste in una apposita pressa per ottenere un gradevole effetto *bombé*. Il bordo esterno della stampa, inoltre, riceveva un annerimento supplementare per ottenere una sorta di cornice scura, mentre la gradevole sfumatura intorno al soggetto veniva realizzata in fase di ripresa utilizzando un degradatore. Si tratta di un insieme di accorgimenti che richiedevano una meticolosa cura artigianale e che dimostravano la volontà, da parte del fotografo, di impreziosire anche il lavoro di tipo prettamente commerciale. Tra le possibilità offerte dallo studio, inoltre, sempre per quanto concerne i ritratti, vi era la stampa mediante procedimenti

FORMATI DERIVANTI DALLA LASTRA DAGHERROTIPICA U.M. (cm)	FORMATI DI LASTRA EUROPEI U.M. (cm)	FORMATI DI LASTRA TEDESCHI U.M. (cm)	FORMATI DI LASTRA INGLESI U.M. (cm)
5.00 x 7.00 1/12 lastra	4.5 x 6.0	10.0 x 13.0	8.00 x 10.5
7.00 x 9.00 1/9 lastra	6.5 x 9.0	13.0 x 16.0	10.0 x 12.5
9.00 x 12.00 1/4 lastra	8.0 x 10.0	11.0 x 19.0	12.0 x 16.5
10.00 x 13.00 1/3 lastra	12.0 x 20.0	13.0 x 21.0	12.5 x 19.0
13.00 x 18.00 1/2 lastra	15.0 x 21.0	16.0 x 18.0	12.5 x 20.0
18.00 x 24.00 lastra intera	24.0 x 30.0	18.0 x 24.0	16.5 x 21.5
	27.0 x 33.0	21.0 x 26.0	20.0 x 25.0
	30.0 x 40.0	26.0 x 32.0	25.0 x 30.5
	40.0 x 50.0	34.0 x 40.0	26.5 x 32.0
	50.0 x 60.0	40.0 x 48.0	30.5 x 38.5
		45.0 x 57.0	43.0 x 58.5
		53.0 x 61.0	53.0 x 63.0
			63.0 x 76.0
			76.0 x 102.0

Tabella 1. Prospetto riepilogativo dei formati di lastra più utilizzati, pubblicato da Luigi Gioppi nel 1890.



1. Vittorio Ecclesia, Arco di Augusto in Aosta · Veduta parziale ·, stampa all'albumina, 399x296 mm, 1882.



2. Vittorio Ecclesia, [P]onte romano in Aosta · (Pont de pierre) ·, confronto tra le due versioni delle stampe all'albumina, notare l'ottimo stato di conservazione di quella a sinistra, virata all'oro e lo sbiadimento e ingiallimento diffuso su quella a destra, non virata.

che garantivano l'inalterabilità del fototipo e intonazioni ricercate: la platinotipia e la stampa al carbone.⁵ Uno dei riconoscimenti più importanti ottenuti da Vittorio Ecclesia fu indubbiamente la medaglia d'oro all'Esposizione di Torino del 1884 che gli consentì di ottenere l'esclusiva per l'effettuazione delle riprese e per la vendita delle fotografie del Borgo medievale di Torino. Ecclesia era anche attivo negli ambienti culturali piemontesi prossimi ad Alfredo d'Andrade.⁶ Nell'ambito di queste frequentazioni si recò a più riprese in Valle d'Aosta per fotografarne, con varie tecniche, i monumenti romani e medievali. La conoscenza di Vittorio Avondo, inoltre, gli consentì di eseguire numerose riprese nel castello di Issogne⁷ che furono poi raccolte in due *album* di diverso formato. Un altro prestigioso incarico riguardò la ricognizione fotografica dei monumenti dei territori di Ivrea e di Aosta assegnatogli dalla Commissione conservatrice dei monumenti di antichità e d'arte della provincia di Torino, su mandato del Ministero della Pubblica Istruzione.⁸ Il fondo di stampe all'albumina conservato ad Aosta è piuttosto modesto per consistenza numerica, ma molto importante sia dal punto di vista della storia della tutela dei beni monumentali valdostani, sia per la storia della fotografia locale. Stampe fotografiche all'albumina del formato di 30x40 cm, nel periodo in cui sono state realizzate, non costituivano certamente lo *standard* abituale. Come è noto la stampa all'albumina è un procedimento per annerimento diretto che prevedeva l'esposizione della carta sensibilizzata mediante il contatto con il negativo all'interno di un apposito torchietto. Per ottenere stampe di grande formato era quindi richiesto un negativo (all'epoca esclusivamente in vetro) delle mede-

sime dimensioni. Questa circostanza condizionava chiaramente il lavoro sul campo per la necessità di utilizzare camere e attrezzature da ripresa pesanti e ingombranti. La produzione dei principali fotografi editori, concernente la ripresa di monumenti e opere d'arte (F.lli Alinari, Brogi, Salviati e Sommer, per citarne quattro dei più importanti a livello nazionale) era impostata, per le tirature a grande diffusione, su formati tradizionali compresi tra le misure di 150x210 e 265x320 mm. Un prospetto riepilogativo dei formati di lastra più utilizzati può aiutare a comprendere meglio l'aspetto dimensionale adottato da Vittorio Ecclesia nel suo contesto tecnico e storico. Come si evince dalla tabella 1, derivante dalla ricognizione sui formati pubblicata da Luigi Gioppi nel 1890,⁹ pochi erano i formati commerciali superiori a quello utilizzato da Ecclesia. Essi venivano impiegati principalmente per eseguire grandi ritratti o per finalità molto specialistiche che raramente richiedevano il trasporto dell'apparecchiatura all'esterno dello studio.

Per la valutazione della tipologia di materiale sensibile impiegato da Ecclesia abbiamo a disposizione diversi elementi, tuttavia non univoci. Nel 1882 erano ancora diffuse le lastre negative al collodio inventate nel 1852 da Scott Archer, ma erano commercializzate anche le più rapide e pratiche lastre negative alla gelatina bromuro di argento, secondo il procedimento pubblicato nel 1871 da Richard Leach Maddox e disponibili sul mercato a partire dal 1878. L'analisi visiva delle stampe ci può portare a formulare alcune considerazioni. I soggetti hanno comportato la ripresa all'aperto, in abbondanza di luce naturale,



3. Particolari delle stampe all'albumina di Vittorio Ecclesia aventi per soggetto alcuni monumenti di Aosta: il Ponte romano, l'Arco di Augusto e la Porta Pretoria, con l'aiutante in posa e le stadie metriche.

e quindi la maggiore sensibilità delle lastre alla gelatina bromuro d'argento rispetto a quelle al collodio non sarebbe stato un fattore decisivo nella scelta dei negativi. Osservando la stampa del castello di Bramafam si nota che le chiome degli alberi in primo piano presentano un effetto mosso molto accentuato, dovuto sicuramente alla presenza di vento durante la ripresa ma che lascia anche supporre l'utilizzo di un tempo di esposizione stimabile in diversi secondi. La lunga esposizione, considerate le buone condizioni di luce, farebbe pensare all'utilizzo di un negativo oggettivamente poco sensibile. D'altra parte, dal punto di vista del contesto storico dei procedimenti impiegati, si è portati a formulare altre considerazioni. Un fattore operativo di grande importanza per un fotografo che si trovava ad operare sul territorio, era indubbiamente la difficoltà di praticare il procedimento al collodio per la necessità di sensibilizzare e sviluppare le lastre sul momento, trasportando sul campo camera oscura e prodotti chimici.¹⁰ Il numero di soggetti valdostani da riprendere e la loro distribuzione sul territorio erano indubbiamente dei fattori sfavorevoli a tale scelta. Presso la Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici del Piemonte sono conservate delle lastre negative, di formato compatibile con le stampe di cui si sta trattando, aventi per soggetto il castello di Issogne. Pierangelo Cavanna, che ha avuto la possibilità di esaminarle nel corso della catalogazione effettuata per conto del Servizio catalogo e beni architettonici della Soprintendenza per i beni e le attività culturali della Valle d'Aosta, ha potuto constatare che si tratta di lastre alla gelatina bromuro d'argento. È peraltro noto che negli anni '80 dell'Ottocento Vittorio Ecclesia utilizzò entrambe le tipologie di lastre negative, prediligendo le più sensibili alla gelatina bromuro d'argento per le riprese di interni. Proseguendo nell'esame delle fotografie si nota che nella maggior parte delle inquadrature sono presenti due aiutanti in posa, muniti di stadie graduate. Nei casi in cui non era stato possibile collocare le stadie per difficoltà legate alla morfologia del terreno, come nel caso del ponte romano di Châtillon, il fotografo ha comunque voluto inserire nell'inquadratura la figura umana quale riferimento antropometrico. Questi fattori manifestano la precisa finalità tecnico-documentativa delle riprese e l'intento di rilevare i soggetti anche dal punto di vista metrico. Per alcuni monumenti, inoltre, sono state prodotte due stampe all'albumina. Una prima stampa, praticamente priva di ingiallimento, ricca di sfumature e i cui toni si sono conservati molto bene sia nelle alte luci che nelle ombre, e una seconda stampa di qualità molto inferiore.

A seguito di esame¹¹ effettuato sul primo tipo di stampe con spettrometro per fluorescenza ai raggi X-XRF, si è rilevata la presenza di tracce di oro (anche se la precisione strumentale non ha consentito di determinare l'esatta quantificazione) che fanno ipotizzare, unitamente all'ottimo stato di conservazione, un trattamento finale mediante viraggio all'oro. Questo viraggio, oltre ad influire sui toni generali dell'immagine, rendeva il fototipo inalterabile. Sul lato inferiore delle stampe è inserita la didascalia con il nome del monumento e quello del fotografo. I caratteri sono bianchi su fondo neutro per l'utilizzo di un'apposita mascheratura applicata direttamente sul negativo.



4. Vittorio Ecclesia, ritratto in formato cabinet, stampa all'albumina con finitura lucida, effetto bombé, fototipo 137x97 mm, supporto secondario 165x110mm, collezione privata.



5. Vittoria Ecclesia, ritratto in formato cabinet, platinotipia, fototipo 96x67 mm, supporto secondario 165x119 mm, collezione privata.


Vista la particolare cura adottata nel procedimento di stampa si tratta certamente dei fototipi consegnati al committente per l'archiviazione. La seconda versione di stampa di alcuni soggetti (sono significativi gli esempi della Tour du Pailleron e del ponte romano) differisce per qualità dalla prima. Sulla seconda copia, infatti, sono evidenti sbiadimento e ingiallimento diffuso a tutta l'immagine e la presenza, sulla stampa del Pailleron, di grandi macchie dovute a importanti fenomeni di sulfurazione.¹² Questi difetti sono dovuti a una caratteristica carenza di trattamento delle stampe: probabilmente il lavaggio è stato eseguito troppo rapidamente e non ha eliminato i residui di fissaggio. Anche le scritte sono ottenute in modo più approssimativo e meno curato. Potrebbe quindi trattarsi di prove di stampa del fotografo, fornite come copie supplementari per il committente. Uno dei dati storici più importanti rilevato durante l'esame delle stampe riguarda la presenza, sul verso delle copie qualitativamente migliori, di un particolare timbro a inchiostro: quello della Regia Prefettura di Torino, con la data del 1882, che ha consentito di intraprendere ricerche storiche più approfondite.

L'insieme dei fattori qui esposti e la consapevolezza dell'importanza di questi beni fotografici ne ha fatto programmare il necessario restauro di concerto con la responsabile della conservazione dell'Archivio fotografico dell'Ufficio beni archeologici, Arlette Réal. Un attento esame dei fototipi mediante l'analisi delle loro caratteristiche è stato poi messo in atto da chi scrive insieme a Valeria Jamonte, collaboratrice dell'archivio. Dal punto

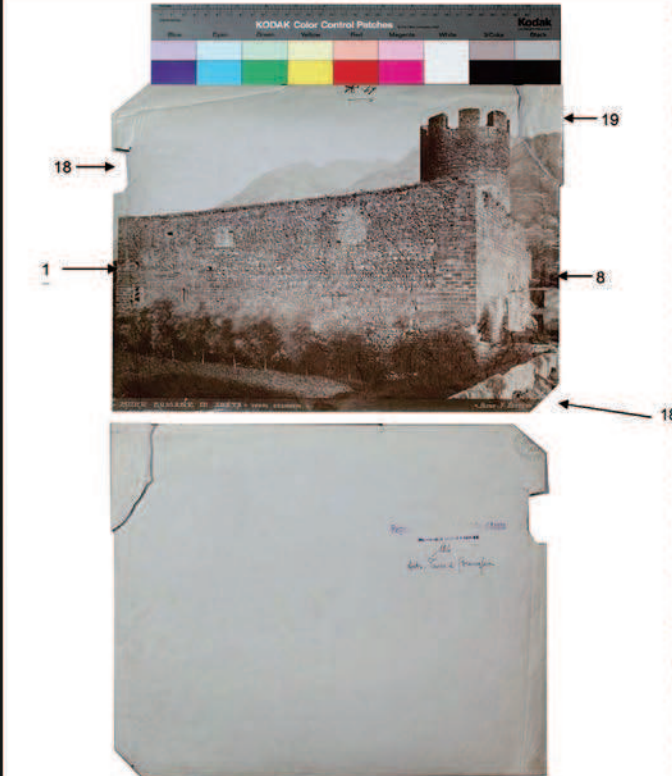
di vista metodologico si è proceduto secondo le indicazioni operative acquisite nell'ambito dei corsi di conservazione e restauro seguiti presso la Fondazione Alinari per la fotografia e organizzati dalla fondazione medesima congiuntamente all'Opificio delle Pietre Dure di Firenze. L'analisi è stata eseguita mediante la compilazione, per ogni fototipo, di un'apposita scheda suddivisa in quattro sezioni specifiche. Nella prima sezione sono state riportate le caratteristiche concernenti l'identificazione della stampa: autore, epoca, soggetto, fondo di appartenenza e tipo di montaggio. Sono poi stati riportati i dati tecnico-conoscitivi: dimensioni fisiche, materia e tecnica, presenza di timbri, firme, note, ritocchi, finiture particolari. Nella seconda sezione, accanto alla riproduzione *recto* e *verso* del fototipo, effettuata in luce continua tarata a 5.400 K e con scala cromatica di riferimento, molto importante per la valutazione dei toni originali del fototipo e delle sue alterazioni, si è trattata l'analisi del degrado delle stampe. È stata poi valutata e riportata in diversi campi di compilazione la presenza delle differenti tipologie di alterazioni fisiche, chimiche e biologiche. La terza sezione della scheda è stata dedicata, sulla base dell'entità del degrado, alle indicazioni preventive e di massima per il restauro: necessità di disinfezione, pulitura a secco o a solvente, rimozione di colle o nastri, consolidamento, spianamento e altri trattamenti indispensabili. Le indicazioni riportate hanno carattere progettuale da approfondire in sede di esecuzione con il restauratore. La quarta e ultima sezione è stata dedicata all'individuazione del montaggio conservativo richiesto, prendendo in considerazione materiali certificati mediante *photographic activity test*, e alle indicazioni sulle condizioni ambientali di conservazione e di eventuale esposizione sulla base di oggettive e specifiche disposizioni.¹³ L'analisi e la schedatura approfondita costituiscono la fase progettuale dell'intervento di restauro e pongono solide basi per la futura catalogazione dei fototipi che rientrano a tutti gli effetti nelle definizioni di beni tutelati ai sensi dell'art. 10, comma h, lett. e), decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42.



6. Particolare del timbro a inchiostro sul verso delle stampe all'albumina, applicato dalla Prefettura di Torino.

PROGETTO DI TUTELA E CONSERVAZIONE DEI BENI FOTOGRAFICI: PARTE I - IDENTIFICAZIONE E DESCRIZIONE						SCHEDA N°			
Opera conservata presso				Data consegna		Data restituzione			
IDENTIFICAZIONE						NOTE			
n° inventario	124 - (Registro Generale Positive) - 47 (?)					1° Timbro a inchiostro verde recante l'iscrizione: "Prefettura di T... div..." e stemma reale sabauda			
Negativo originale						2° Timbro a inchiostro viola recante l'iscrizione: "Regione autonoma Valle d'Aosta - Soprintendenza Antichità e Belle Arti"			
Autore	Vittorio Ecclesia					3° Iscrizione a inchiostro nero interpretabile: "n° 47"			
Soggetto o eventuale titolo	Mure Romane di Aosta - Torre Bramafam Aosta - Veduta dei lati nord e ovest del castello di Bramafam					4° Iscrizione realizzata con mascherina su negativo: "Mure Romane di Aosta - Torre Bramafam - Fotog. V. Ecclesia"			
Fondo	Fondo Vittorio Ecclesia - Archivio fotografico Ufficio beni archeologici - Aosta					5° Iscrizione a inchiostro blu: "124 - Aosta - Torre di Bramafam"			
Epoca	1882 ca.								
Montaggio orig.	Fototipo non montato								
DATI TECNICO-CONOSCITIVI									
IMMAGINE		SUPPORTO I		SUPPORTO II					
Formato (cdv, cabinet, panorama, mignonette, margherita)									
Misure (mm)	306x388		306x388						
Tecnica	stampa all'albumina								
Materiale	emulsione albume AgCl		carta albuminata						
Timbri/Marchi			in alto a dx (1°) in alto a dx (2°)						
Firme/Note		in alto al centro (3°) in basso (4°)		in alto a dx (5°)					
Ritocchi		in alto a dx							
Vernice/altro									
Filigrana									
STATO DI CONSERVAZIONE	buono		mediocre	X	pessimo				
DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA PREGRESSA (RIPRODUZIONI O RISTAMPE)									
Tipologia	analogica negativa		analogica positiva		digitale	Direzione scientifica: Pietro Fioravanti			
Quantità						Esame e compilazione: Valeria Jamonte			
Formato e caratteristiche									

scheda n° 1 / pag 1

PROGETTO DI TUTELA E CONSERVAZIONE DEI BENI FOTOGRAFICI: PARTE II - ANALISI DEL DEGRADO						SCHEDA N°						
Opera conservata presso				Data consegna		Data restituzione						
DESCRIZIONE				STATO CONSERVAZIONE								
				IMMAGINE				SUPPORTO I		SUPPORTO II		
				ALTERAZIONI BIOLOGICHE								
				1. Infezioni								
				2. Infestazioni escrementi insetto		X		X				
				3. Altro								
				4. Altro								
				ALTERAZIONI FISICHE								
				5. Sporczia		X		X				
				6. Grafite								
				7. Polvere		X		X				
				8. Impronte digitali da negativo		X						
				9. Gore								
				10. Pieghe lievi		X		X				
				11. Craquelures		X						
				12. Sollevamenti								
				13. Deformazioni		X		X				
				14. Incurvamento/i		X						
				15. Impressioni lievi		X						
				16. Abrasioni								
				17. Lacerazioni		X		X				
				18. Lacune		X		X				
				19. Rotture		X		X				
				20. Presenza adesivi				X				
				21. Altro								
				22. Altro								
				ALTERAZIONI CHIMICHE								
				23. Macchie								
				24. Sbiadimento		X alte luci						
				25. Ingiallimento								
				26. Specchio d'argento		X lieve						
27. Solfurazione												
28. Foxing		X		X								
29. Altro												
30. Altro												
ANALISI				PRIMA		DOPO		NOTE				
pH oggetto												
pH montaggio												
Test solubilità												
Test fluoroglicina												
Altre												

scheda n° 1 / pag 2

7a.-7b. Le prime due pagine delle schede propedeutiche e progettuali, redatte preventivamente al restauro dei fototipi.

Fotografia e tutela del patrimonio architettonico in Valle d'Aosta nella seconda metà dell'Ottocento

Pierangelo Cavanna*

Scrivendo Alfredo d'Andrade al Prefetto di Torino nel 1888¹⁴ «Avendo bisogno di consultare le fotografie dei monumenti regionali per il servizio del Ministero della Pub[lic] a Istruzione del quale sono delegato [...] regionale per i Mon[ument]i del Piemonte e della Liguria occorremi sovente di dover consultare la raccolta delle fotografie di monumenti piemontesi (in deposito presso questa Prefettura) fatte dai fotografi Berra ed Ecclesia per ordine e conto del Ministero predetto. Sarei quindi a pregare la S.V. Ill.ma a volere impartire gli ordini opportuni perché temporaneamente vengano le predette fotografie depositate presso quest'Ufficio, e ciò a mente della circolare N° 776 del M. Istr. P. in data 6 giugno 1885». Nonostante il puntuale, burocratico richiamo il Prefetto declinò fermamente l'invito poiché, spiegava, «Le fotografie [...] fanno parte dell'inventario di questa R[egi]a Prefettura; ed inoltre ogni qualvolta la Commissione Consultiva Conservatrice dei Monumenti d'Arte e d'Antichità lo crede opportuno ne chiede visione, epperò bisogna che le abbia costantemente a di Lei disposizione. Sono quindi spiacentissimo di non poter corrispondere alla richiesta della S. V. Ill.ma, ma le dichiaro contemporaneamente, che le predette fotografie sono sempre a sua disposizione».¹⁵ Questa schermaglia, che si risolverà in data non meglio precisata a favore di D'Andrade, come conferma la presenza di alcune di queste stampe

negli archivi fotografici dell'Ufficio beni archeologici della Soprintendenza per i beni e le attività culturali di Aosta e della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici di Torino,¹⁶ fornisce indizi ed elementi in merito a due aspetti non secondari della storia della tutela del patrimonio culturale in Valle d'Aosta: il contrasto, neppure troppo velato e a volte aspro, tra la Regia Commissione conservatrice dei monumenti d'arte e di antichità per la Provincia di Torino (insediata nel 1878) e i neonati (1884) Delegati regionali designati dal Ministero e la rilevanza che si attribuiva alla campagna fotografica documentaria promossa nel 1882 dalla Commissione stessa, di cui le fotografie qui presentate costituirono l'esito parziale, testimoniando quale fosse l'idea di "monumento" e quindi di patrimonio da conoscere e tutelare espressa dalla cultura torinese e aostana in quegli anni.

Le vedute, di mano di autori stranieri che per le più diverse ragioni avevano attraversato la Valle richiamando per la prima volta l'attenzione sullo stato dei luoghi (Christian Friederich Müller, 1805 circa; James Pattison Cockburn, 1822-1823),¹⁷ offrivano sporadiche e spesso fantasiose rappresentazioni dei soggetti architettonici, col gusto per il pittoresco a forzare la mano, specialmente nelle tavole dedicate a illustrare le guide, in cui prevaleva l'attrazione tutta romantica per gli elementi naturali, orridi o sublimi. Diverso il caso dell'*album* di Henriette-Ann Fortescue-Hoare,¹⁸ 1817, in cui a una raffigurazione convenzionale e pacata degli elementi naturali corrisponde un'attenzione certo inedita per le architetture anche minori, mentre i castelli - già illustrati da Cockburn in una forma scenograficamente idealizzata - fanno la loro sistematica comparsa;



8. Vittorio Ecclesia, [Por]ta Pretoria di Aosta · Interno del cortile d'armi, lato S ; stampa all'albumina, 308x389 mm, 1882.



9. Vittorio Ecclesia, [Mura] romane di Aosta · Torre Pailleron ·, stampa all'albumina, 306x389 mm, 1882.

prima vera anticipazione di uno dei *topoi* dell'immagine e dell'immaginario valdostano. I monumenti archeologici romani, appena considerati da Müller (*Porta Prætoria*, ponte di Châtillon) vennero per la prima volta descritti dal barone De Malzen (1826), in una più ampia rassegna dedicata agli Stati di terraferma del Regno di Sardegna,¹⁹ illustrati con belle litografie ricavate significativamente dai disegni di un architetto di gusto neoclassico come Giuseppe Talucchi, appena pochi anni prima che prendesse avvio la ricognizione graficamente più approssimativa ma sistematica di Clemente Rovere, che tra 1829 e 1830 percorse la Valle fornendo descrizioni attendibili dello stato dei luoghi, alternando le vedute alpine con quelle di città e paesi (Aosta, Courmayeur, Montjovet, Verrès, Villeneuve, Piccolo e Gran San Bernardo, il Monte Bianco), alcuni resti romani (Arco e Teatro ad Aosta, l'arco a Donnas, Pont d'Aël, il ponte di Châtillon), pochi monumenti aostani (cattedrale, castello di Bramafam, Torre del Lebbroso), il ponte-acquedotto di Porossan, ma soprattutto moltissimi castelli: Aymavilles, Châtillon, Fénis, Montjovet, Introd, Quart, Sarre, Saint-Denis, Saint-Pierre, Verrès, mentre molti altri (tra cui Issogne e Ussel) inspiegabilmente mancano.²⁰ L'iconografia della Valle incominciava ad articolarsi definendo la propria immagine eterogenea e complessa e forse non è un caso che questa fosse dovuta a uno sguardo più topografico che erudito, a un'intenzione esplicitamente documentaria, che per questo si apriva a considerare anche il paesaggio alpino e le montagne, tema che ritroveremo ancora - segnalato sin dal titolo - nella ben nota tavola litografica di Enrico Gonin, *Vues principales de la cité et de la Vallée d'Aoste, des*

eaux minerales et des plus hautes montagnes d'Europe, 1851, con le vedute alpine impaginate quasi a formare una veduta circolare, posta a coronamento del panorama del capoluogo.²¹

È sufficiente scorrere questa breve serie di esempi per rilevare come non compaiano ancora, in quegli anni, autori valdostani a descrivere e rivendicare il patrimonio artistico quale elemento costituente dell'identità valdostana, ancora in bilico tra romanità centrifuga, in qualche modo extraterritoriale, e Medioevo centripeto, tutto e fortemente locale, tutto aostano, questione resa ancor più complessa da un altro, forte conflitto identitario: quello tra natura e cultura, tra montagne e architetture. « *Combien de fois [...] murmurai-je contre les peintres qui, selon moi, perdaient leur temps près des murs délabrés de nos vieilles tours du moyen âge?* »²² scriveva Georges Carrel circa gli stessi anni presentando il suo *Panorama Boréal de la Becca di Nona* (1855), costretto a disegnarlo di propria mano (con l'aiuto della camera oscura) e a fotografarlo dopo il rifiuto opposto da tutti i pittori a cui lo aveva proposto, tra i quali Conrad Zeller²³ di Zurigo. Carrel si risolse a « *prendre le crayon [...] sans avoir aucune notion de dessin, et j'esquissai de mon mieux, à l'aide d'un prisme de forges de 50 centimètres environ et même du daguerréotype, le Panorama de la Becca di Nona, dont je ne publie qu'un tronçon en forme d'essai* ». Questa testimonianza risulta fondamentale anche per quel che riguarda la nascita della fotografia in Valle d'Aosta, sebbene la data in cui Carrel inizia a praticare l'ancora relativamente nuova e sorprendente tecnica del dagherrotipo debba essere anticipata almeno di alcuni anni se nell'edizione del 1853 del romanzo di Xavier de Maistre, *Le Lépreux de la Cité*

d'Aoste, Aosta, Damien Lyboz, curata dallo stesso Carrel, compare una *Tour du Lépreux Daguerrotypée* (siglata G.C.C.A) certamente dovuta al curatore, che già nel 1845 non solo si era fatto acquistare a Torino, dall'amico Louis Jules Ransis, dei composti chimici certamente necessari per il trattamento delle immagini come il cloruro d'oro e l'iposolfito di sodio, ma aveva realizzato un ritratto al dagherrotipo di Émilie Argentier in tenuta da alpinista, poi appartenuto al figlio Anselme Réan e un altro non meglio specificato « *portrait au daguerrotypé* » di un comune amico del prevosto del Gran San Bernardo, Joseph Deléglise.²⁴ La bella veduta della Torre del Lebbroso, che per ora conosciamo solo nella versione incisa, potrebbe allora essere la più antica fotografia di un monumento aostano ed è interessante notare che le motivazioni da cui nacque questo interesse, questa prima eccezionale realizzazione, fossero storico letterarie piuttosto che storico artistiche, a conferma delle posizioni del canonico.

Si dovrà attendere quasi un ventennio perché fosse affidato alla fotografia il compito - quasi sistematico - di illustrare i «principali Monumenti antichi» della Valle, seguendo una direttrice geografica che partendo da Pont-Saint-Martin giungeva sino ad Aosta: *La vallée d'Aoste monumentale : photographiée et annotée historiquement*, che i due avvocati e «*amateur photographes* J. Riva e P. Meuta» (questo l'ordine con cui firmano l'introduzione, mentre al frontespizio è «Meuta e Riva»), pubblicarono ad Ivrea presso la tipografia Garda nel 1869,²⁵ un bell'*album* contenente trentuno stampe all'albumina corredate di brevi testi esplicativi da loro stessi redatti, in francese,²⁶ che potrebbe aver avuto come modello editoriale l'analogo *Turin ancien et moderne*, che Henri Le Lieure aveva pubblicato solo due anni prima in un più lussuoso formato, affiancando alle vedute «variati articoli dettati da distinti scrittori».²⁷

I monumenti romani rappresentati erano numerosi (Pont-Saint-Martin, Donnas, Châtillon, Liverogne, il Pont d'Aël e, per Aosta, Arco di Augusto, mura romane, *Porta Prætoria*, il Teatro), forse risentendo degli studi di Jean-Antoine Gal (*Coup-d'œil sur les antiquités du Duché d'Aoste*) e di Carlo Promis, *Le antichità di Aosta: Augusta Prætoria Salassorum, misurate, disegnate, illustrate da Carlo Promis*, entrambi editi nel 1862, ma le presenze medievali erano in assoluto prevalenti, nonostante alcune clamorose e apparentemente ingiustificabili assenze come Sant'Orso e, ancora, Issogne. Risiede nella natura fotografica dell'opera il valore storico documentario di questa impresa, diverso e più attendibile di quanto non potesse essere quello reso possibile dalla sistematica raccolta iconografica del solo, vero e qualificato antecedente: *La Vallée d'Aoste* che Édouard Aubert aveva pubblicato a Parigi, presso Amyot, nel 1860, dopo quasi un decennio di perlustrazioni e indagini, svolte anche con la collaborazione di Jean-Antoine Gal e specialmente di Georges Carrel.²⁸ Quelle che compongono l'*album* sono fotografie di grande interesse, che mostrano una grande cura compositiva, attenta specialmente a restituire le relazioni spaziali piuttosto che le singole architetture isolate dal contesto, seguendo in questo, e a volte quasi citando proprio le tavole di analogo soggetto pubblicate da Aubert (si confrontino, a puro titolo di esempio, la ripresa di Pont d'Aël o quella dell'Arco di Augusto, con cui condividono la distanza e il punto di vista). Diversamente dalle incisioni, queste fotografie possiedono - come si è detto - anche un più stringente valore documentario, poiché descrivono in modo necessariamente, culturalmente più fedele, lo stato

dei luoghi negli anni immediatamente successivi all'Unità, vale a dire ben prima che l'interesse erudito per il patrimonio archeologico e architettonico valdostano producesse interventi di restauro della più diversa natura e livello qualitativo.

La produzione dei fotografi valdostani (o attivi in Valle) in quel periodo è ancora quasi del tutto sconosciuta, ma risulta difficile credere che la stereoscopia del castello di Verrès realizzata da Julien Vuillier di Courmayeur intorno al 1870 non facesse parte di una serie più ampia di cui oggi si è persa traccia,²⁹ utile anche per comprendere quanto gli studi e le pubblicazioni erudite potessero aver influito su una produzione decisamente commerciale e a basso costo quale era quella delle stereoscopie e, ancor più, delle immagini in formato *carte de visite*.

Erano gli anni in cui il nuovo stato unitario iniziava a prestare una precisa attenzione alla conoscenza (e in parte alla tutela) del patrimonio architettonico. Il 6 maggio 1870 Cesare Correnti, ministro della Pubblica Istruzione, scriveva ai presidenti delle Accademie di Belle Arti affinché gli fornissero «con sollecitudine una nota particolareggiata di tutti gli edifici pubblici (cioè non appartenenti a privati cittadini) di qualsiasi forma, sacri o profani, esistenti nel distretto di codesta Accademia, i quali per arte, antichità o memorie storiche, abbiano tale importanza da farli annoverare tra i monumenti nazionali», precisando in una successiva comunicazione, indirizzata alle Commissioni conservatrici di Belle Arti e ai Prefetti, di essere «mosso dal desiderio di far conoscere al paese nostro, con la maggior possibile esattezza, la dovizia dei monumenti che furono in ogni tempo una delle più splendide glorie della nazione e de' quali il Governo debbe rispondere ad essa».³⁰ A queste lettere di intenti fece seguito il decreto ministeriale del 3 agosto dello stesso anno, a cui il Presidente dell'Accademia Albertina di Torino, conte Marcello Panissera di Veglio rispose dichiarando tutta la disponibilità «ad additare



10. *Vittorio Ecclesia*, [Châtillon, veduta del prospetto sud del ponte romano], stampa all'albumina, 358x315 mm, 1882.

al Governo le opere e gli edifizii più degni di conservazione e di restauro per antichità, per memorie storiche, per interesse artistico che si trovano in Piemonte», dove il richiamo ai concetti di conservazione e restauro introduceva una importantissima variazione nella gerarchia dei parametri di giudizio, ormai non più meramente conoscitivi ed eruditi. La Commissione, presieduta da Panissera e composta da Francesco ed Enrico Gamba, Bartolomeo ed Andrea Gastaldi, Federico Pastoris, Vittorio Avondo, Carlo Ceppi, Edoardo Arborio Mella e Carlo Felice Biscarra, comunicò l'esito delle proprie indagini alla Giunta di Belle Arti istituita presso il Ministero, Sottocommissione per i Monumenti Nazionali, il successivo 27 aprile 1871; per la Valle d'Aosta, nella selezione operata dal «pittore e antiquario» Avondo, erano indicati solamente la chiesa e la «collegiale» di Sant'Orso, il duomo di Aosta, e i castelli di Fénis, Issogne e Verrès, non considerando quindi alcuna testimonianza di architettura romana, lontana dagli interessi del Commissario a cui era stata assegnata la ricognizione di questo territorio.³¹ L'esito di questa campagna nazionale venne pubblicato nel 1875 sotto forma di *Elenco dei monumenti nazionali medievali e moderni*,³² mentre la parte relativa al Piemonte, ovviamente comprensiva della Valle d'Aosta, venne edita nel 1879 da Carlo Felice Biscarra, col titolo, a quella data un poco fuorviante, di *Studio preparatorio per un elenco degli edifici e monumenti nazionali del Piemonte*.³³ Frattanto il Ministero aveva emanato il Decreto di istituzione delle Commissioni conservatrici, su modello fiorentino, modificandone nel contempo la giurisdizione, che passava da scala regionale a provinciale, ciò che portò nel

triennio 1874-1876 a un incremento di ben ventisette nuovi organismi locali, che vennero ad aggiungersi a quelli già attivati nel 1866, legati da un programma unitario ma nei fatti fortemente differenziati a seconda delle specificità locali.

La Regia Commissione conservatrice dei monumenti d'arte e di antichità per la Provincia di Torino venne istituita il 18 maggio 1876 avendo per membri sette soci della Società di Archeologia,³⁴ che divenne «organo della commissione conservatrice dei monumenti di Belle Arti e di Antichità», pubblicando periodicamente nei propri «Atti» i principali argomenti trattati nelle diverse riunioni, presiedute dal Prefetto.

Dal 31 ottobre 1878 al 15 luglio 1879 la Commissione tenne quattro sedute; nel corso della prima, oltre a discutere del progetto di restauro dell'«antico granaio militare di Aosta», decidendo di attendere una specifica relazione di Promis, venne comunicata «la richiesta del Ministero della Pubblica Istruzione di avere le fotografie dei monumenti medievali esistenti in questa provincia, e che con la scorta dell'elenco dei monumenti, approvato dalla Giunta Superiore di Belle Arti, volesse la Commissione indicare per ciascuno dei più importanti monumenti le figure d'insieme e i dettagli che meglio valgano a darne una chiara idea». I membri Biscarra e Fabretti fecero notare come quell'elenco fosse incompleto e opinabile, mancava infatti - come si è detto - ogni riferimento agli edifici romani - e per questo affidarono poi allo stesso Biscarra il compito di «migliorarlo». ³⁵ Il ricorso alla fotografia nelle campagne di documentazione archeologica non era estraneo all'ambito operativo della Società di Archeologia e Belle Arti (poi SPABA), come risulta dai rendiconti di questi



11. Vittorio Ecclesia, Ponte romano a S. Martino · Valle di Aosta, stampa all'albumina, 316x402 mm, 1882.



12. Vittorio Ecclesia, Ponte romano a S. Martino · Valle di Aosta · Veduta parziale ; stampa all'albumina, 412x298 mm, 1882.

anni, che registrano acquisti da Felice Alman e dai fratelli Bruneri,³⁶ ma l'iniziativa ministeriale costituiva, per sistematicità e chiarezza di impianto, un incommensurabile salto di qualità, ben esplicitato dalle indicazioni contenute nel prosieguito della stessa circolare: «Avute queste indicazioni, Ella mi farà cosa graditissima se acquisterà, e al caso farà eseguire in doppia copia le fotografie corrispondenti, cercando di averle di dimensioni il più possibili uniformi e prossime a 0,30x0,40».³⁷ Con questo atto, le cui conseguenze iniziano appena a essere conosciute e studiate, lo stato italiano si poneva sulla scia delle più avanzate iniziative europee, sviluppate a partire dal modello costituito dalla *Mission Héliographique* promossa dal governo francese nel 1851.³⁸ Non sono sinora note le ragioni per cui intercorse un così ampio lasso di tempo tra la formulazione della richiesta ministeriale e la sua attuazione, ma si dovette attendere la seduta del 18 giugno 1881 affinché la Commissione conservatrice deliberasse di «invitare i migliori fotografi ad una specie di concorso. Agli artisti prescelti si assocerebbe [sic] un membro della Commissione per assisterli nelle operazioni di rilievo, e per indicare la parte di maggior importanza artistica da riprodurre»³⁹ e solo nella successiva riunione in data 8 febbraio 1882 la Commissione assegnava a Giovanni Battista Berra e Vittorio Ecclesia «l'incarico di rilevare i monumenti esistenti nella Provincia di Torino», sottoponendo al Ministero le condizioni del contratto già approvato dalla Commissione stessa, «commettendo all'uno [Berra] i rilievi dei monumenti dei circondari di Torino e di Susa, e all'altro [Ecclesia] quelli dei circondari di Aosta e d'Ivrea, assistiti dai signori Biscarra e [Crescentino] Caselli».⁴⁰

Le ricerche archivistiche sinora condotte non ci hanno purtroppo consentito di reperire l'elenco dei «migliori fotografi» piemontesi invitati al concorso, quindi neppure di ricostruire il dibattito che portò alla scelta dei due professionisti incaricati o alle caratteristiche del loro contratto, ma la scelta finale appare più che motivata in relazione al panorama del periodo. Nonostante la rilevanza del suo operato, risultano ancora sconosciute le ragioni che portarono Giovanni Battista Berra (Chivasso, 1811 o 1817 - Torino, 1894) ad abbandonare una pratica pittorica di discreta qualità (si veda il suo *Ritratto di famiglia*, 1856)⁴¹ per dedicarsi compiutamente alla fotografia, così come sono contraddittorie le informazioni relative alle date in cui avrebbe assunto la direzione della Fotografia Subalpina, fondata da Domenico Berra e Leone Mecco nel 1862, studio attivo sin dai primi anni nella documentazione delle opere d'arte, a partire dalle innovative illustrazioni per gli Album della Società Promotrice delle Belle Arti di Torino nel 1868 e oltre, ampiamente celebrate dalla stampa locale: «Il Berra è uno dei più distinti artisti di Torino [...] come fotografo poi egli dà al pubblico dei lavori finiti, eleganti, irreprensibili. Speriamo che la fotografia del quadro del Gamba verrà posta in vendita, e non vi sarà amico dell'artista, ammiratore del quadro che non vorrà farne acquisto. *La tela ce la pigliano gli stranieri, conserviamone noi la fotografia*».⁴² Negli anni successivi la fama del fotografo si consolidava sia per la riconosciuta qualità delle produzioni autonome sia attraverso la realizzazione di importanti commesse, quali alcune riprese per l'*album* che la Città di Torino presentò all'Esposizione di Vienna del 1873 e il grande *album* dedicato ai dipinti e alle sculture esposte alla IV Esposizione Nazionale di Belle Arti, Torino 1880, di cui strategicamente donò due copie a Umberto I e al Municipio di Torino.⁴³

Non meno noto e stimato era Vittorio Ecclesia (Pieve di Scalenghe, 1847 - Asti, 1928), sebbene da alcuni anni, dopo un importante apprendistato e avvio di attività torinesi,⁴⁴ si fosse trasferito ad Asti dove nel 1878 aveva realizzato un bell'*album* contenente sedici vedute della città, premiato a Napoli nello stesso anno, mentre subito dopo «riprodusse, sotto la direzione degli ispettori degli scavi e monumenti antichi di Casale ed Asti, alcuni dei più importanti monumenti dei tempi andati [...] rappresentati nell'assieme e nelle loro parti più importanti [...]». Consta questa raccolta di 39 tavole in dimensioni non comuni (millim. 510 per 400).⁴⁵ L'importante documentazione del patrimonio architettonico monferrino, condotta per incarico dei Commissari astigiani dovette costituire la ragione della scelta dei colleghi torinesi, che proprio ad Ecclesia affidarono la parte più consistente del lavoro. La campagna fotografica, certamente avviata ad agosto⁴⁶ venne conclusa entro l'inverno e nella seduta del 18 dicembre 1882 la Commissione conservatrice dei monumenti prese «cognizione delle fotografie dei monumenti esistenti nei Comuni della Provincia, eseguite dai fotografi cav. Battista Berra e Vittorio Ecclesia, lodandone il lavoro»,⁴⁷ mentre una nota redazionale del periodico «Arte e Storia», nel numero del maggio successivo, descrive la consistenza di questa serie di «grandi fotografie illustrative delle antichità della provincia di Torino che formano una raccolta specialissima di numero 103 grandi tavole [nel formato 30x40 richiesto dal Ministero] splendide per esecuzione e per impostazione di documento storico-artistico. L'egregio Biscarra presentò al Ministero della Pubblica Istruzione tale raccolta che figurerà nella grande esposizione generale italiana di Torino nella sezione di Architettura e desterà certamente vivo interesse negli estimatori delle artistiche antichità».⁴⁸ Ad Ecclesia era stato affidato il compito più impegnativo sia per estensione territoriale dell'area considerata sia per il totale delle riprese commissionate, che per la sola Valle d'Aosta (escludendo quindi Ivrea) assomma a ben sessantatre, relative a diciotto diversi monumenti, prevalentemente aostani (undici)⁴⁹ dei quali in alcuni casi - secondo una consuetudine comune a tutti gli studi fotografici ottocenteschi - sono note anche stampe di dimensioni minori, e quindi più economiche, ricavate da riprese con apparecchi di differente formato poiché la stampa a contatto, allora la sola possibile, non consentiva di ricavare per proiezione, a partire da un unico negativo, quelle stampe di differente grandezza che erano necessarie a soddisfare le diverse esigenze di mercato.⁵⁰ Confrontando la campagna di Ecclesia con quella di Meuta e Riva,⁵¹ e non considerando per ora la qualità delle immagini, su cui torneremo, risulta evidente quanto fossero diversi gli scopi e - di conseguenza - le impostazioni. Mentre l'*Album* del 1869 voleva offrire uno sguardo antologico sulle architetture della Valle, con una scelta ampia e variegata ma dedicando a ciascun monumento una sola immagine, la regia della Commissione conservatrice impose a Ecclesia una selezione più rigida, dalla quale furono esclusi ad esempio i castelli «minori» e l'arco di Donnas, ma una lettura più analitica dei singoli edifici: sei e sette riprese rispettivamente per la cattedrale Santa Maria Assunta⁵² e per Sant'Orso; quattro per la *Porta Prætoriana*; dieci per Verres e addirittura quindici per Issogne, con uno squilibrio certamente dovuto all'influenza sui membri della Commissione di Vittorio Avondo, con cui Ecclesia avrebbe

realizzato due anni dopo uno specifico *album* dedicato al castello.⁵³ Nonostante questi squilibri il repertorio si presentava ben più ampio e articolato di quello compreso nell'Elenco del 1871, in particolare per la rilevante presenza delle più importanti architetture romane, sulle quali aveva recentemente richiamato l'attenzione il canonico Édouard Bérard, segretario dell'Académie Saint-Anselme, pubblicando il proprio, ricchissimo repertorio nella forma di una lunga lettera ad Ariodante Fabretti, anche allo scopo di « *indiquer à S.E. le Ministre de l'Instruction Publique [...] les réparations urgentes qu'exigent les antiquités de la vallée [sic] d'Aoste* ». ⁵⁴

Posto che il programma delle riprese, vale a dire l'elenco dei soggetti e dei loro eventuali dettagli venne certamente stabilito dalla Commissione conservatrice e dal membro incaricato di assistere il fotografo Caselli, il confronto con le immagini comprese nell'*album* di Meuta e Riva, evidenzia sostanziali differenze di impostazione delle riprese, esaltate anche dall'uso di lastre di grande formato (317x419 mm) alla gelatina bromuro d'argento. Ecclesia ha adottato punti di vista sempre ravvicinati, riducendo il contesto ai minimi termini per migliorare la leggibilità dell'edificio di volta in volta considerato o per esaltarne la monumentalità, come accade ad esempio nella ripresa scorciata di una porzione del fronte occidentale dell'Arco di Augusto o nella vista assiale dell'arcata del ponte romano di Pont-Saint-Martin, in cui ha adottato efficacemente i modi delle più innovative riprese di manufatti industriali in ferro, come i ponti ferroviari. Anche quando le

condizioni ambientali imponevano un identico punto di vista, come per i resti del ponte di Châtillon le differenze, sebbene più sottili, risultano fondamentali: la scelta del momento della giornata, e quindi dell'illuminazione, rende perfettamente leggibili i resti altrimenti in ombra. Nella maggior parte delle riprese le luci quasi zenitali, le ombre sempre morbide, evidenziano i volumi senza celare neppure il minimo dettaglio, come nella migliore pratica e nella già allora consolidata tradizione della fotografia di architettura. Poi - su suggerimento dell'architetto - si trovava sempre un angolo verticale cui far aderire la stadia, portata dal giovanissimo assistente di Ecclesia che compare in molte di queste immagini, quasi sempre la sola figura ad animare la scena. Posto perfettamente in chiave all'arco, a misurarne direttamente spessore e altezza della spalletta nella ripresa da valle di Pont-Saint-Martin, o in collocazioni meno evidenti ma sempre appropriate, il riferimento metrico venne utilizzato in quasi tutte le riprese, per consentire una prima sommaria restituzione grafica degli edifici fotografati, alcuni dei quali erano proprio in quegli anni oggetto di particolari attenzioni, come la Tour du Pailleron, minacciata addirittura di distruzione, o la *Porta Prætoria*, di cui la serie documenta indirettamente anche i discussi interventi in corso, su progetto dell'ing. Chabloz e del canonico Bérard, rispetto ai quali il Ministero aveva già chiesto un parere alla Commissione il 29 maggio 1879 e che saranno poi rimossi da Alfredo d'Andrade nell'ottobre del 1892.⁵⁵



13. Vittorio Ecclesia, [A]vanzi di ponte romano a S. Vincenzo · Valle d'Aosta ·, stampa all'albumina, 318x407 mm, 1882.

Abstract

The photographic record of the Archaeological Department preserves a small plot of albumin printings done by the Piedmontese photographer Vittorio Ecclesia. The plot is composed by 15 printings, mainly in 300x400 mm size depicting several monuments of Aosta Valley. The printings are part of a wider phototype record concerning a monument photographic reconnaissance made in the area of Piedmont and Aosta Valley after the unification of Italy. The printings are an interesting starting point for the historical research on the photographic iconography of Aosta Valley and for the protection of the monuments that will be soon restored.

- 1) La stampa all'albumina è un procedimento fotografico storico che appartiene tipologicamente alla categoria dei processi positivi a due strati. Il primo strato è costituito dal supporto primario in carta di grammatura sottile e di elevata qualità. Il secondo strato è costituito dal trattamento a base di albume d'uovo ed è finalizzato a coprire le fibre della carta per renderla più regolare, migliorando considerevolmente le proprietà dell'immagine rispetto al precedente procedimento della carta salata. Le differenze qualitative sono evidenti soprattutto per quanto concerne definizione dei dettagli, contrasto e profondità dei toni. L'immagine finale, ottenuta per annerimento diretto, giace sullo strato di preparazione in albume ed è chimicamente costituita da cloruro d'argento. Questo procedimento è stato inventato nel 1850 da Louis-Désiré Blanquart Evrard ed ha avuto larghissima diffusione sino alla fine dell'Ottocento. Autori come Eugène Atget e pochissimi altri hanno tuttavia continuato ad utilizzarlo sino agli anni '20 del Novecento.
- 2) *L'album*, datato 1878, contiene sedici vedute ed è oggi conservato all'Archivio storico comunale di Asti.
- 3) L'attività di Vittorio Ecclesia è trattata anche in M. MIRAGLIA, *Culture fotografiche e società a Torino, 1839-1911*, Torino 1990.
- 4) Per approfondimenti in merito all'attività di fotografo ritrattista di Vittorio Ecclesia si rimanda a C. CASSIO, *Fotografi ritrattisti piemontesi dell'800*, Aosta 1980.
- 5) La platinotipia e la stampa al carbone, conosciuta a fine Ottocento anche con la denominazione di «fotocromatografia», sono i procedimenti più stabili in assoluto inventati in fotografia. Si tratta inoltre di procedimenti di grande valenza estetica per la ricchezza di sfumature che erano in grado di riprodurre. Questi procedimenti sono nati per ovviare ai problemi di alterazione cromatica e degrado ai quali andavano incontro le stampe all'albumina e gli aristotipi. La platinotipia è stata brevettata nel 1873 da William Willis e dal punto di vista chimico utilizza il platino, uno dei metalli più nobili e preziosi, in combinazione con l'argento. Si tratta di un procedimento positivo ad uno strato, come per la carta salata, la soluzione sensibile veniva infatti direttamente stesa sul supporto primario senza aggiunta di una preparazione. Il procedimento cadrà in disuso dopo la prima guerra mondiale a causa del vertiginoso aumento del costo del metallo nobile. La stampa al carbone è invece un procedimento fotografico non argenteo inventato nel 1855 da Louis-Alphonse Poitevin, sfruttando l'insolubilità del bicromato di potassio esposto alla luce. Il procedimento è abbastanza complesso e l'immagine è ottenuta grazie alla presenza di pigmenti, insieme al nero di carbone, mescolati a gelatina e bicromato di potassio. Si tratta di un procedimento positivo a due strati che consentì a Louis Poitevin di vincere, nel 1862, il premio assegnato dal duca di Luynes per l'invenzione di un procedimento inalterabile.
- 6) Alfredo d'Andrade nel 1885 venne nominato regio delegato per la conservazione dei monumenti del Piemonte e della Liguria. La Delegazione fu poi trasformata nel 1891 in Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti, di fatto la prima Soprintendenza istituita nell'area e, data la struttura amministrativa di quegli anni, responsabile anche del territorio valdostano.
- 7) Vittorio Avondo acquistò il castello di Issogne nel 1872, dedicandosi poi al suo restauro e riarmo.
- 8) Fondamentali elementi sull'attività di Vittorio Ecclesia nei territori di Piemonte e Valle d'Aosta sono contenuti in P. CAVANNA, *Vittorio Avondo e la fotografia*, Torino 2005.
- 9) Per approfondimenti riguardanti le tecniche fotografiche e i formati di lastra adottati nel periodo si rimanda a L. GIOPPI, *La fotografia secondo i procedimenti moderni, compendio teorico-pratico*, edito da Ulrico Hoepli, Milano 1891.

10) Le peculiarità tecniche del procedimento al collodio e la sua storia sono riportate dettagliatamente in H. GERNSEIM, *Storia della fotografia 1850-1880, l'età del collodio*, Milano 1981.

11) Le analisi sono state eseguite presso il Laboratorio Analisi Scientifiche per la conservazione della Direzione ricerca e progetti cofinanziati della Soprintendenza della Valle d'Aosta.

12) Per approfondimenti in merito ai processi di degrado chimico dei procedimenti fotografici si rinvia a L. RESIDORI, *Fotografie. Materiali fotografici, processi e tecniche, degradazione, analisi e diagnosi*, Padova 2009.

13) Si è fatto riferimento all'Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici, sugli standard di funzionamento - ambito VI.

14) Minuta di lettera, datata 14/11/1888, ASTo, Corte, Fondo D'Andrade, m. 77, Carteggio dell'Ufficio, Fotografie.

15) Lettera, s.d., ASTo, Corte, Fondo D'Andrade, m. 77, Carteggio dell'Ufficio, Fotografie, f. 2.

16) Il testo che qui si presenta costituisce l'esito parziale delle ricerche svolte a supporto della campagna di catalogazione dei fototipi storici conservati presso l'Archivio fotografico della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici di Torino, promossa dal Dipartimento soprintendenza per i beni e le attività culturali dell'Assessorato Istruzione e Cultura della Regione Autonoma Valle d'Aosta.

17) Il tema della costruzione iconografica dell'identità della Valle d'Aosta è stato diversamente trattato in: A. AUDISIO (a cura di), *Valle d'Aosta nelle immagini dei viaggiatori dell'Ottocento*, Torino 1986; M. CUAZ, *Valle d'Aosta. Storia di un'immagine*, Bari 1994; D. JORIOZ, *Souvenirs d'Italie. Iconografia del Grand Tour nelle collezioni d'arte della Regione Autonoma Valle d'Aosta*, in A. MAGGI (a cura di), *Memorie del Grand Tour. Viaggio in Italia nelle fotografie degli archivi Alinari e nelle collezioni d'arte della Regione autonoma Valle d'Aosta*, catalogo della mostra (Aosta, MAR, 19 dicembre 2008 - 3 maggio 2009), Firenze 2008, pp. 14-17; P. MALVEZZI, *Viaggiatori inglesi in Valle d'Aosta (1800-1860)*, Milano 1972; A. PEYROT, *La Valle d'Aosta nei secoli, vedute e piante dal IV al XIX secolo*, Torino 1972; A. PEYROT, P. MALVEZZI, E. NOUSSAN, *Immagini della Valle d'Aosta nei secoli, vedute e piante dal XVI al XIX secolo*, Torino 1983. Come ha ricordato Malvezzi a p. 16, «La prima letteratura turistica sulla Valle d'Aosta, è letteratura inglese e non valdostana o piemontese».

18) Si vedano: P. LE FANU-HUGHES, *One of your best pupils, Francis Nicholson and the honorable Henrietta-Ann Fortescue, in memory of Piero Malvezzi*, in "The Old Water-Colour Society Club", v. 63, London 1994, pp. 51-69; P. TUCOO-CHALA, *Les Pyrénées en 1818 : Dessins inédits d'Henrietta-Ann Fortescue-Hoare*, in *Une Anglaise aux Pyrénées : Lady Fortescue*, catalogo della mostra (Musée national du château de Pau, février-mars 1996), Portet-sur-Garonne 1996; G. GARIMOLDI, D.L. JALLÀ (a cura di), *Henrietta Anne Fortescue: viaggio in Valle d'Aosta, settembre - dicembre 1817*, catalogo della mostra (Forte di Bard, 2006), Cinisello Balsamo 2006.

19) DE MALZEN, *Monuments d'antiquité romaine dans les états de Sardaigne en terre-ferme par M. le Baron de Malzen, Chevalier de l'Ordre de Malte, Ciambellan [sic] de S. M. le Roi de Bavière, et son Chargé d'affaires à la Cour de Sardaigne*, Turin, s.n., 1826. I soggetti valdostani comprendevano, tra gli altri, il ponte di Pont-Saint-Martin, l'arco di Donnas, il ponte di Saint-Vincent, il Teatro di Aosta e il Pont d'Aël, anticipando l'attenzione per alcuni degli edifici poi studiati con ben altro rigore da Carlo Promis in *Le antichità di Aosta: Augusta Prætoria Salassorum, misurate, diseguate, illustrate da Carlo Promis*, Torino 1862.

20) C. SERTORIO LOMBARDI (a cura di), *Il Piemonte antico e moderno delineato e descritto da Clemente Rovere*, Torino 1978.

21) Più convenzionalmente risulta, in questo senso, la serie litografica di Margherita Cornagliotto edita dai F.lli Doyen nel 1848: 1. *Ponte acquedotto romano presso Aymavilles*; 2. *Castello di Sarre*; 3. *Castello di Fénis*; 4. *Castello di Quart*; 5. *Castello di Saint-Pierre*; 6. *Castello di Aymavilles*; 7. *Torre di Bramafam*; 8. *Acquedotto di Porossan*; 9. *Veduta generale di Aosta*; 10. *Cattedrale di Aosta*; 11. *Teatro romano di Aosta*; 12. *Ponti di Châtillon*, cfr. M. ROSCI, E. CASTELNUOVO (a cura di), *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna, 1773-1861*, III, scheda n. 1431, Torino 1980.

22) G. CARREL, *Les Alpes Pennines dans un jour, soit, Panorama boréal de la Becca de Nona depuis le Mont-Blanc jusqu'au Mont-Rose*, edito da D. Lyboz, Aoste 1855, p. 7 *passim*. Mentre il frontespizio indica un editore aostano, la copertina dell'esemplare consultato presso la Biblioteca Reale di Torino recita: «*The Pennine Alps viewed in a day's journey. Panorama de la Becca de Nona - Vallée d'Aoste, dess.ne [sic] d'après nature pendant l'été de 1854*», Lt. F.lli Doyen, Turin 1855, a testimonianza di una doppia edizione, tale da soddisfare la maggior

parte dei possibili acquirenti stranieri. Anche il fotografo francese Aimé Civiale avrebbe realizzato un panorama fotografico dalla Becca di Nona circa 10 anni dopo, il 9 luglio 1866, ospite proprio di Carrel, cfr. C. FIOU, D. JORIOZ, *Georges Carrel: Scienza e religione in Valle d'Aosta nell'Ottocento*, Aosta 1999, p. 102.

23) Johann Conrad Zeller (Hirslanden, 1807 - Zurigo, 1856) nato da una famiglia di commercianti, dopo aver preso lezioni di disegno da Konrad Gessner, nel 1832 rinunciò alla sua carriera di imprenditore e si trasferì a Roma, dove venne introdotto da Hans Heinrich Keller nella cerchia di Thorvaldsen, Overbeck, Johann Anton Koch e Wolfensberger, per rimanervi sino al 1847, anno del suo ritorno a Zurigo.

24) FIOU, JORIOZ 1999, in particolare il paragrafo *Fotografia* (alle pp. 100-103) redatto da Jorioz. Secondo A.-M. CAREGGIO, *Le clergé valdôtain de 1900 à 1984. Notices biographiques*, Aoste 1985, p. 45, segnalatomi da Maria Cristina Fazari che qui ringrazio, fu invece un altro religioso, Jean-Pierre Carrel (Valtournenche, 1826 - Aosta, 1908), nipote di George, il primo ad utilizzare il dagherrotipo in Valle, ma credo che tale attribuzione - a mio parere errata, anche per ragioni cronologiche biografiche - possa derivare dal ricorso a fonti piuttosto tarde, forse i soli necrologi del 1908, che verosimilmente riportavano in modo impreciso eventi ormai lontani più di mezzo secolo.

25) Il volume ebbe immediata notorietà, tanto da essere compreso già nella bibliografia a corredo della terza edizione di J. BALL, *A guide to the Western Alps*, edito da Longmans, Green and Co., London 1870. Per una sintetica descrizione dell'*album* si rimanda a P. FIORAVANTI, D. GIORDI, *Il restauro di una copia del volume fotografico La Vallée d'Aoste monumentale, photographiée et commentée par P. Meuta et J. Riva, edito nel 1869 a Ivrea dalla tipografia Garda*, in BSBAC, 5/2008, 2009, pp. 310-315. Un esemplare dell'*album* e una selezione di immagini (in riproduzione) erano già stati esposti alla mostra tenutasi presso il Museo Archeologico Regionale nel 2008-2009 e pubblicati in MAGGI 2008.

26) «Tutti i castelli, i ponti, gli acquedotti sono annotati, con alcuni cenni storici altrettanto esatti quanto concisi, e se un neo volessimo trovare in questo lavoro gli è quello di avere scritto le annotazioni in francese, mentre gli autori sono due buoni italiani; ma questo diffettuccio va spiegato come un tributo che essi vollero rendere ai buoni Valdostani descrivendo il loro paese colla lingua da essi parlata», S. OLIVETTI, *La Vallée d'Aoste monumentale, photographiée et annotée historiquement, par Riva et Meuta*, in "Gazzetta Piemontese", lunedì 30 agosto 1869, n. 241, p. 3.

27) ANONIMO, *Torino antica e moderno*, in "Gazzetta Piemontese", 8 dicembre 1867, n. 301, p. 2. Per una riedizione del volume si rimanda a M. FALZONE DEL BARBARÒ (a cura di), *Henri Le Lieure maestro fotografo dell'Ottocento. Turin ancien et moderne*, Milano 1987.

28) PEYROT 1972; FIOU, JORIOZ 1999, p. 9. Qui si coniugavano per la prima volta paesaggio e storia. Le 90 incisioni pubblicate costituiscono un vero e proprio catalogo illustrato del patrimonio architettonico anche minore (Gressan, Porossan, Gignod, Châtelard, ecc.) oltre a molte vedute di paesi e paesaggi alpini. La presenza di Carrel accanto ad Aubert consentirebbe di formulare ipotesi rispetto al possibile uso della fotografia, del dagherrotipo in particolare, quale fonte intermedia per le incisioni, che il frontespizio dichiara ricavate «d'après les dessins de l'auteur», sul modello delle parigine *Excursions daguerriennes: vues et monuments les plus remarquables du globe* (1841-1843) di Noël-Marie Paymal Lerebours e delle *Vues d'Italie d'après le Daguerrotyp* pubblicate a Milano nel 1840-1847 dalla ditta Ferdinando Artaria e Figlio, ma non è questa l'occasione per condurre i necessari approfondimenti.

29) G. MACCAFERRI, F. SERGI (a cura di), *I fotografi della Valle d'Aosta 1870-1940*, Aosta 1986, p. 48. Di Vuillier è nota anche una veduta della Torre del Lebbroso, 1870 ca, in formato *carte de visite*, ma sono note anche due stereoscopie, dedicate rispettivamente a Fénis e a Ussel, realizzate circa gli stessi anni da uno dei più importanti studi fotografici europei: Adolphe Braun di Dornach.

30) Lettere rispettivamente del 6 maggio e del 12 agosto, Archivio storico Accademia Albertina di Belle Arti di Torino, m. AABA T0599, "Arte in Piemonte". Salvo diversa indicazione, tutti i documenti di seguito citati sono compresi in questo fondo.

31) L'assenza di sistematicità e il prevalere degli interessi dei singoli studiosi connotano tutta la redazione di questo primo elenco di beni.

32) *Elenco dei monumenti nazionali medievali e moderni*, edito da Forzoni e C. Tipografia del Senato, Roma 1875.

33) C.F. BISCARRA, *Studio preparatorio per un elenco degli edifici e monumenti nazionali del Piemonte*, in "Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino", II, 1878, pp. 255-279; lo scarto tra compilazione e pubblicazione è confermato dai dati relativi a Issogne, che nel testo è ancora indicato di proprietà del «barone di Vauthelere» mentre in nota si registra ormai l'acquisto di Avondo «verso il 1872» (p. 264).

34) Cfr. "Gazzetta Piemontese", 10 novembre 1876, n. 311, p. 2. Va quindi corretta l'informazione contenuta in A. FABRETTI, *Atti della Società (1879)*, in "Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino", III, 1879, Torino, 1881, pp. 9-15, che parla di 18 maggio 1878, esito forse di un banale refuso, successivamente accolto dagli studiosi che hanno utilizzato questa fonte. Membri della Commissione erano Nicomede Bianchi, Carlo Felice Biscarra, Gaudenzio Claretta, Ariodante Fabretti, Francesco Gamba, Andrea Gastaldi, Vincenzo Promis ed Ercole Ricotti.

35) FABRETTI 1881, pp. 10-11. I testi pubblicati negli "Atti" e, ancor più, alcuni documenti relativi alle sedute della Società rappresentano fonti imprescindibili anche per la ricostruzione del vivace dibattito intorno ai restauri aostani.

36) Archivio della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, m. 58/4, Rendiconti delle spese 1874-1910. Gli acquisti erano fatti da tale Francesco Pianta, che i documenti indicano come aiutante di un non meglio definito «fotografo», mentre altre fotografie erano realizzate da E. Mancarelli. L'uso però doveva essere piuttosto saltuario e incerto se ancora nel 1879 Enrico Gamba, discutendo di «pitture murali antiche non conosciute ancora» suggeriva di «mettere in pratica il metodo dei lucidi, da eseguirsi con tutta fedeltà sugli originali, da ridursi poi col mezzo della fotografia in una data proporzione a convenirsi per la pubblicazione, incidersi poscia od eseguirsi in litografia a contorni con massima cura per la riproduzione esatta del carattere dell'originale»; proposta sostenuta anche da Pastoris che citava «ad esempio molti studi visti da lui posti in pratica dal D'Andrade anche per quanto riguarda l'arte ornamentale», osservazione che getta nuova luce sulla precocità del ruolo svolto da D'Andrade quale modello di riferimento metodologico per un'intera generazione di studiosi piemontesi, cfr. Archivio storico Accademia Albertina di Belle Arti di Torino, m. AABA T0599, "Arte in Piemonte", Verbali della Commissione Conservatrice.

37) Il testo della comunicazione ministeriale, non reperito negli archivi torinesi, è qui citato dalla copia conservata presso l'Archivio di Stato di Lecce, Prefettura, I serie, I vers., b. 44, f. 413. Va sottolineato l'importante riferimento alla standardizzazione dei formati presente nel documento ministeriale, specificamente orientato alle necessità di catalogazione e archiviazione, quelle stesse che saranno disattese per decenni a venire tanto che ancora nel 1904 Giovanni Santoponte dovrà richiamare esplicitamente la necessità metodologica di dotarsi di materiali altamente normalizzati «allo scopo di ottenere la massima uniformità nei documenti riferentesi a una stessa classe di soggetti e il più alto grado di conservabilità delle immagini fotografiche raccolte (individuando) i formati più indicati (...) le proporzioni della riproduzione rispetto all'originale, i sistemi di stampa inalterabile da adottare (...) i procedimenti per la riproduzione del fototipo più idonei ad assicurarne la conservazione, i modi di custodire, collocare e classificare il materiale negativo e positivo. Tutto ciò dovrebbe fare oggetto di norme internazionali», G. SANTOPONTE, *Per un museo italiano di fotografie documentarie*, in *idem*, *Annuario della fotografia italiana e delle sue applicazioni*, a. VII, 1905, pp. 38-48.

38) A. DE MONDENARD, *La Mission héliographique: cinq photographes parcourent la France en 1851*, Paris 2002.

39) A. FABRETTI, *Atti della Società (1880-1882)*, in "Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino", IV, 1883, p. 13.

40) *Ibidem*.

41) A.-P. QUINSAC (a cura di), *La borghesia allo specchio: il culto dell'immagine dal 1860 al 1920*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Cavour, 26 marzo - 27 giugno 2004), Cinisello Balsamo 2004, p. 171.

42) Red., in "Gazzetta Piemontese", 26 marzo 1870, n. 85, p. 2, corsivo di chi scrive.

43) Per una prima ricostruzione dell'attività di Berra cfr. M. MIRAGLIA, *Culture fotografiche e società a Torino 1839-1911*, Torino 1990, p. 358, pur con imprecisioni dovute «alla non sempre precisa segnalazione delle guide». È infatti probabile che il «pittore» di cui parla la Guida Galvagno del 1872 fosse proprio Giovanni Battista, che morì nel 1894 mentre l'attività dello studio (Fotografia Subalpina) sarà proseguita dalle due figlie Celestina Berra Bussolino e Gustava Berra Favale, cui succederanno prima Baratelli e quindi Vittorio Rogliatti, cfr. P. CAVANNA, *Un'astratta fedeltà. Le campagne di documentazione fotografica 1858-1898*, in P. VENTUROLI (a cura di), *Dal disegno alla fotografia. L'Armeria Reale illustrata 1837-1898*, Torino 2003, pp. 79-98.

Ricordiamo che nel 1880 venne anche esposta una ricca selezione di opere d'arte decorativa, tra cui alcuni oggetti provenienti dal Tesoro della cattedrale di Aosta, da Sant'Orso e dalla chiesa di San Biagio di Villeneuve, poi pubblicata nella cartella di cento splendide tavole in fototopia *L'Arte antica alla IV Esposizione Nazionale di Belle Arti di Torino*

nel 1880, edita dai F.lli Doyen nel 1882, senza indicazione dell'autore delle riprese.

44) Secondo quanto riportato in un foglio pubblicitario molto tardo (1907) Ecclesia avrebbe avuto una prima fase di apprendistato torinese presso Alberto Luigi Vialardi, per divenire quindi, dal 1864, operatore presso l'importante studio di Henri Le Lieure, prima di aprirne uno proprio in società con Rondoni, cfr. MIRAGLIA 1990, p. 379; P. MANZONE, *Un repertorio dei fotografi piemontesi 1839-1915*, in *idem* (a cura di), *Fotografi e fotografia di provincia. Studi e ricerche sulla fotografia nel Cuneese*, Cuneo 2008, ad vocem.

45) G. MINOGLIO, *Monumenti archeologici astigiani e casalesi*, in "Gazzetta Piemontese", 21 gennaio 1880, n. 21, p. 2.

46) Il 24 agosto: Federico Pastoris, ospite a Issogne, scriveva ad Avondo che Ecclesia aveva eseguito otto foto per il Ministero e quattro per conto suo «e fece bene, perché son certo che a quanti le vedranno piaceranno assai e serviranno a dare del tuo castello un'assai buona idea», cfr. S. BARBERI (a cura di), *Il castello di Issogne in Valle d'Aosta. Diciotto secoli di storia e quarant'anni di storicismo*, Torino 1999, p. 93, n. 111. Le ricognizioni di Ecclesia dovettero incrociarsi con quelle di Carlo Nigra, che operava in preparazione del progetto per il Borgo medievale di Torino; così mentre lui fotografava la facciata e lo scalone di Fénis, Nigra riprendeva lo stesso scalone e la cappella adibita a fienile, non considerata dal primo.

47) "Gazzetta Piemontese", 2 gennaio 1883, n. 2, p. 3; cfr. anche FABRETTI 1883, p. 16.

48) Red., *Torino - Antichità torinesi*, in "Arte e Storia", II, maggio 1883, p. 168. Per l'elenco delle opere esposte si rimanda a *Esposizione Generale Italiana, Arte contemporanea, Catalogo*, 1884, p. 123 *passim*. Nella stessa occasione, nella cosiddetta casa di Avigliana del Borgo medievale, fu installato un chiosco per la vendita delle fotografie ricordo dell'esposizione, con gabinetto di camera oscura, gestito proprio da Ecclesia.

49) Si fornisce di seguito l'elenco dei soggetti valdostani realizzati da Ecclesia. Aosta: *Anfiteatro, Arco di Augusto, Cattedrale, Collegiata di Sant'Orso, Mura romane, Ponte romano (pont de pierre), Porta Pretoria, Priorato di Sant'Orso, Teatro, Torre di Bramafan, Torre del Pailleron*. Aymavilles: *Pont d'Aël*. Chatillon: *Ponte romano*. Fénis: *Castello*. Issogne: *Castello*. Pont-Saint-Martin: *Ponte romano*. Saint-Vincent: *Ponte romano, resti*. Verrès: *Castello*.

50) Quale ulteriore indizio della loro circolazione si segnala che anche delle stampe di maggior formato sono note diverse edizioni, a volte distinte da più o meno significative variazioni nel titolo o da altri interventi, verosimilmente realizzate in momenti e per fini diversi. Si vedano a titolo di esempio le due versioni della Tour du Pailleron, di cui quella non virata (e non numerata) presenta una rozza mascheratura in corrispondenza del tetto e dello spigolo nordorientale.

51) Non può essere considerato in questo confronto l'*album* di Vittorio Besso, *La Valle d'Aosta*, 1880 ca, dedicato a Umberto I, conservato presso la Biblioteca Reale di Torino, che contiene solo bellissimi paesaggi prevalentemente alpini (Gressoney, Valtournenche) e tre fotografie di stambecchi e camosci imbalsamati.

52) Da alcune di queste riprese vennero tratte cartoline ancora all'inizio del '900: si veda ad esempio quella relativa al portale della cattedrale, edita da Garlanda di Biella, conservata nel Fondo Valle d'Aosta della Soprintendenza torinese.

53) P. CAVANNA (a cura di), *Vittorio Avondo e la fotografia*, Torino 2005. Anche in questa occasione emerge la grande attenzione di Avondo per i possibili risvolti commerciali delle proprie iniziative culturali: non può essere casuale la scelta di pubblicare l'*album* nello stesso anno dell'Esposizione e in particolare della realizzazione del Borgo medievale, del cui gruppo di progetto lo stesso Avondo faceva parte.

54) É. BÉRARD, *Antiquités romaines et du Moyen-Age dans la Vallée d'Aoste*, in "Atti della Società di Archeologia e Belle Arti della provincia di Torino", III, 1881, pp. 119-120, successivamente aggiornato in *idem*, *Appendice aux antiquités romaines et du Moyen-Age dans la Vallée d'Aoste*, in "Atti della Società di Archeologia e Belle Arti della provincia di Torino", V, 1887, pp. 130-156.

55) Si vedano a questo proposito gli "Atti della Società di Archeologia e Belle Arti della provincia di Torino", II, 1879, p. 14 e il resoconto contenuto in ASTO, Corte, Fondo D'Andrade, m. 67.

*Collaboratore esterno: Pierangelo Cavanna, architetto e storico della fotografia.