

Associação Nacional de História – ANPUH

XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - 2007

**Modos de ver, modos de registrar:  
a fotografia de arquitetura na virada dos séculos XIX e XX**

Cristina Meneguello <sup>1</sup>

**Resumo:** O século XIX estabeleceu a fotografia como um registro científico e um novo padrão de visualidade. No caso específico da fotografia de arquitetura, a tensão entre o registro acurado do real e a invenção das formas plásticas esteve sempre presente, desde as primeiras imagens arquiteturais até os trabalhos dos “fotógrafos-arquitetos” de tradição moderna, nas primeiras décadas do século XX. Este ensaio investiga, no campo da cultura visual, a utilização da fotografia, em fins do XIX, como registro da arquitetura e como complementar aos estudos “clássicos” da arte do desenho na Academia de Belas Artes de Veneza, por Pietro Estense Selvatico, observando em seguida como a “fotografia de arquitetura” desdobra-se para a “reinvenção” proposta pela estética futurista e para a experimentação na obra de difusão de revistas italianas como *Domus* (Giò Ponti) e *Casabella* (Giuseppe Pagano).

**Palavras chave:** cultura visual - história da fotografia – fotografia de arquitetura.

**Abstract:** In the nineteenth century, photography was established as a tool for scientific record and for the definition of new visual patterns. The photography of architecture brought up the tension between the accurate record of reality and the creation of plastic forms, from the first architectural images to the work of the modernist architect-photographers during the first decades of the twentieth-century. Proceeding with our investigations on visual culture, this brief article hypothesizes, by the late XIX century, the employ of photography as an aid to the classical studies of design in the Fine Arts Academy of Venice, by Pietro Estense Selvatico, and proceeds observing the “reinvention” of photography by Futurism and the experiments of “photography of architecture” in the diffusion of Italian magazines such as *Domus* (Giò Ponti) and *Casabella* (Giuseppe Pagano).

**Key-words:** visual culture – history of photography – photography of architecture

---

<sup>1</sup> Professora doutora do Departamento de História da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

A relação entre fotografia e arquitetura se estabelece, quase que imediatamente, com os registros dos primeiros daguerreótipos. No caso da imagem da arquitetura – o construído pelo homem – a perenidade da pedra é eternizada pela imagem que, ao mesmo tempo, retira os edifícios do fluxo do tempo, marcando para a posteridade os resultados do abandono, da destruição ou do restauro. A fotografia é *memento mori*, nas palavras de Susan Sontag (2004).

A arquitetura como “modelo” do registro fotográfico esteve presente já nos primeiros trabalhos de Daguerre, Talbot e Bayard, e posteriormente nas “vistas” obtidas nas grandes viagens, transformadas em álbuns e postais. Ao longo do século XIX, a fotografia passa a ter papel fundamental como auxiliar das atividades científicas e na elaboração da documentação das obras de arte e das obras de restauro. Na Itália, foi utilizada no trabalho pioneiro de Pietro Selvatico e de Camillo Boito que, a seu modo, concretizavam as possibilidades da imagem fotográfica já anunciadas por John Ruskin na Inglaterra e por Viollet-Le-Duc para o caso francês.

A relação fotografia-arquitetura, ainda fundamental para a compreensão e crítica do objeto construído, estendeu-se ao longo dos anos 1920, na profícua obra dos “arquitetos-fotógrafos” que desenvolveram uma nova linguagem desafiadora da perspectiva e dos detalhes: a obra fotográfica da Bauhaus, dos arquitetos modernistas, de Giò Ponti (1891-1979) e de Giuseppe Pagano (1896–1945), entre outros. A difusão de imagens de arquitetura pelas nascentes revistas como *Domus* e *Casabella* (ambas fundadas em 1928) criou uma linguagem visiva, códigos e técnicas específicos para o registro dos edifícios, enquanto, simultaneamente, o mesmo registro era desafiado e “reinventado” pela estética futurista, culminando no Manifesto da Fotografia Futurista (11 de abril de 1930) de F.T. Marinetti e Tato.

Nesse breve ensaio, objetiva-se analisar a relação entre a fotografia como registro acurado das formas - definida dentro de um estatuto de verdade - e a possibilidade da reinvenção do espaço arquitetônico, entendendo a imagem fotográfica na dupla função de meio de estudo e de objeto estético autônomo. A natureza imutável da fotografia anuncia a transformação trazida pelo fluxo do tempo: ela própria é um fragmento do passado. Se a foto é de fato uma emanção de seu referente, conforme Barthes (1994), o registro da imagem da arquitetura sobrevive na tensão entre a imobilidade e a criação de efeitos novos e surpreendentes.

A compreensão de que a fotografia, pela sua acuidade, podia ser uma grande auxiliar nas artes do desenho e da documentação de obras de arte e de arquitetura, acompanhou, a partir da metade do século XIX, uma série de viagens de registro de monumentos antigos e medievais. Um dos pioneiros nessa proposta foi o arquiteto e crítico de arte italiano Pietro Estense Selvatico, que não apenas utilizou a fotografia como registro documental em restauros por ele acompanhados, como escreveu artigos sobre as possibilidades educacionais desse novo meio, a partir da década de 1860.

Um dos aspectos mais fascinantes da fusão fotografia e arquitetura no século XIX é exatamente o reconhecimento e registro fotográfico do monumento histórico, gerando uma série de imagens, elas também objeto de memória, que nos indicam uma forma de ver a cidade, as ruas e edifícios, a escolha dos temas e objetos, e o registro de monumentos, patrocinados por Comissões e por iniciativas oficiais de Ministérios e dos então nascentes órgãos de preservação do patrimônio. Um dos primeiros exemplos deu-se em 1851 quando a Comissão dos Monumentos Históricos Franceses encarregou cinco fotógrafos de realizar uma série de registros fotográficos numa iniciativa mais tarde batizada de Mission Héliographique (Missão Heliográfica). O objetivo era fazer o recenseamento dos monumentos históricos e artísticos mais importantes da França. Cada um dos fotógrafos <sup>2</sup> recebeu um itinerário, fotografando em sua totalidade 120 diferentes locais, cobrindo metade das regiões da França. As imagens jamais foram publicadas de forma organizada e, de todo o esforço original, apenas 300 negativos sobreviveram. Não obstante, por meio da imagem fotográfica, criou-se um “museu vivo ao ar livre” de monumentos nacionais, a base para futuras intervenções e revelava aos olhos dos próprios franceses a riqueza da memória de seu território. Criava-se, enfim, o primeiro *corpus* de fotografias de arquitetura por iniciativa pública. Tanto que, a partir do ano de 1851, a França começou a arquivar um número excepcional de imagens de arquitetura e por meio de um “depósito legal” (*dépot legal*), os fotógrafos eram obrigados a registrar uma cópia de suas fotografias junto ao Gabinete das Estampas da Biblioteca Nacional de Paris, para direito autoral sobre aquela imagem. Logo em seguida, na Inglaterra, a Associação dos Arquitetos, em 1858, já havia registrado 360 imagens de arquitetura com o objetivo de registrar “toda a arquitetura inglesa” (ZANNIER, 1991:30) e, pelo preço de um guinéu, se podia comprar um cartão com quatro imagens.

---

<sup>2</sup> A saber, Edouard-Denis Baldus (1813-1882) Hippolite Bayard (1801-1887), Jean-Louis-Henri Le Secq (1818-1882), Gustave Le Gray (1820-1882), e O. Mestral, aluno de Le Gray e de quem se sabe muito pouco, fez as fotos da Normandia e da Bretanha (e após esse período não se tem mais notícias dele).

A Missão Heliográfica deu origem a uma série de outras incursões pela França, dentro do mesmo “espírito”. Charles Nègre, que fotografou o sul da França em 1852, explicou assim suas razões:

*“Na reprodução dos monumentos antigos e medievais que ofereço ao público, busquei reunir o aspecto pitoresco e o estudo acurado dos particulares tão procurados pelos arqueólogos e pelos artistas arquitetos, escultores e pintores...Assim para a arquitetura produzi uma visão geral de cada monumento colocando a linha do horizonte à meia-altura do edifício como um ponto de vista central. Procurei evitar as deformações da perspectiva (...) Após haver feito o papel do arquiteto, acredito haver feito o papel do escultor, reproduzindo na maior escala possível os detalhes mais interessantes”* (apud CHEVRIER, 1979:16)<sup>3</sup>.

A fotografia é registro fiel: ela cartografa o território e enumera as riquezas artísticas, e compreende a si mesma como dotada de efeitos artísticos. Percebe-se que o ponto de vista da fotografia difere, na representação da arquitetura, do ponto de vista do desenho. A diferença entre as perspectivas, as distorções e a dificuldade em corrigir essas distorções determinam um olhar fotográfico que começa, primeiro, a se distanciar do olhar do desenho, para mais tarde ser seguido e imitado pelo olhar do desenho.

Os viajantes foram os primeiros adotarem a fotografia como registro, muitas vezes a partir das janelas de onde estavam hospedados, criando, com grandes placas de vidro, coleções de imagens ricas e sugestivas. As imagens de arquitetura monumental, em parte pelos temas (monumentos da Antigüidade), diferiam dos retratos com contornos mais suaves e alta velocidade, necessitando de lentes que agudizassem os contornos. Os edifícios eram ótimos para poses demoradas, afinal.

A linguagem da fotografia de arquitetura foi sintetizada em álbuns, como os resultantes do trabalho do estúdio dos Fratelli Alinari em Firenze, vanguarda na fotografia de arquitetura, em um novo mercado de fotografia e de souvenirs. A forma como os irmãos Alinari registraram a arquitetura reforça a ficção de que a foto é registro inquestionável do real, uma reprodução mecânica, uma miniatura fiel da realidade, quase como que pequenas maquetes unidimensionais. A forma sistemática da fotografia dos Alinari faz com que procurem imagens nítidas; tema descontextualizado (como por exemplo a exclusão dos fios da energia elétrica, quando esses existiam); a exclusão dos passantes pela rua, considerados como elementos de distração; a luz sempre difusa, para não gerar nenhum efeito claro-escuro

---

<sup>3</sup> Tradução livre, da autora (neste trecho, como nas em todas as demais citações de textos em língua estrangeira).

e a apreensão do edifício por inteiro. Exatamente por isso, uma certa aura metafísica reveste as fotos. O objeto arquitetural surge como se fosse colocado em um palco, descontextualizado e envolto de uma luz difusa.

Assim, uma câmera verticalmente bem aprumada e os edifícios fotografados a partir do ângulo de visão do fotógrafo pareciam ser o imperativo necessário. Ainda, a escolha de um ponto que possibilitasse ver simultaneamente a fachada e a lateral do edifício foi um princípio que perdurou ao longo de todo o século XIX e parte do XX. Segundo Zannier (2001), o primeiro transgressor da história da fotografia foi John Ruskin, que em sua passagem pela Itália e pela França também levou seu daguerreótipo, gerando imagens sem nenhum respeito a regras do paralelismo conforme rezava a boa foto de arquitetura. Interessado nos detalhes, Ruskin em busca dos relevos decorativos e arquitetônicos fez perspectivas impossíveis: para ele, nada na fotografia era melhor do que a coisa em si.

Por sua vez, Pietro Estense Selvatico (1803-1880) foi um dos primeiros críticos italianos a perceber as capacidades de educação do olhar que a fotografia podia proporcionar. Selvatico definiu as fotografias como “produtos prestigiosos da luz obrigada a fazer-se pintora” (SELVATICO, 1859 In: BERTELLI, 1980: 234). Diferente do que pensava Ruskin, para ele essa “admirável invenção” não “traria nenhum dano à arte verdadeira, mas pelo contrário seria um enorme auxílio” (idem). De fato, sua palestra na Academia de Belas Artes de Veneza sobre o tema, no ano de 1852, já percebia as mesmas possibilidades, expressas pelo progresso científico e tecnológico que, a seus olhos, finalmente chegavam à sociedade italiana, tendo a fotografia, em suas palavras, como a promotora do “melhoramento do gosto do público”. A fotografia, como a pintura histórica, era a que podia mais se avizinhar do realismo desejado pelo gosto do público e, dessa forma, ensiná-lo. O público, ao dar-se conta da verdade dentro da fotografia, aprenderia a valorizar ainda mais a obra de arte, libertando o artista da obrigação de retratar a realidade (SELVATICO, 1852).

Desse modo, a fotografia possuía as possibilidades técnicas necessárias para respeitar as proporções reais dos edifícios e a minúcia de seus detalhes. Além disso, forneceria ao arquiteto uma bagagem de imagens a ser utilizada em suas obras e era um meio fundamental para ensinar o desenho. Selvatico narrou a experiência desse ensino junto ao Liceu de Artes e Ofícios para jovens artesãos de Padova (1867) em um artigo publicado no periódico francês “L’Art” com o título de “La Photographie dans l’enseignement du dessin” (1875), reputadamente um dos primeiros artigos publicados no século XIX a associar fotografia, desenho e arquitetura e a enunciar as possibilidades pedagógicas da imagem fotográfica.

Nas primeiras décadas do século XX, a imobilidade da arquitetura se viu confrontada pelo uso do movimento na fotografia dentro da estética futurista. Se aceitarmos o futurismo italiano como um movimento de vanguarda *per se*, como o faz Argan (2003), cumpre considerar que a imagem fotográfica também sofre aqui sua mutação que a desgarra da arte tradicional. Imperava o movimento, a “beleza da velocidade” de Marinetti, o “tudo se move, corre e se transforma” dos pintores futuristas, estabelecendo a persistência da imagem na retina, a multiplicação dos objetos em movimento, suas deformações e vibrações.

*O Manifesto da Fotografia Futurista* de Marinetti e Tato (Giglielmo Sansoni), datado de 11 de abril de 1930, inicia dizendo exatamente isso: “a fotografia de uma paisagem, de uma pessoa ou grupo de pessoas, obtida com harmonia, minúcia de detalhes e tipicidade que leva a dizer ‘parece um quadro’, é coisa para nós absolutamente superada” (MARINETTI e TATO, 1930). O confronto entre os corpos em movimento e as formas estáticas é explicitado no item 10 do Manifesto, que menciona “a amorosa ou violenta *compenetrazioni* (penetração) de objetos móveis e imóveis”. Ainda, no item 14, propunha-se a composição de paisagens absolutamente extraterrestres, pelo uso da elasticidade, da transparência, e do uso de valores algébricos ou geométricos sem nada de humano, vegetal ou geológico.

É fato que o *Manifesto da Fotografia Futurista* foi bastante tardio em relação a todos os outros manifestos do futurismo (como o literário de 1909 por Marinetti e o do futurismo nas artes de 1910)<sup>4</sup>. Quando os futuristas finalmente sistematizaram suas concepções sobre fotografia naquela publicação, as primeiras experimentações com o movimento e a fotomontagem já haviam se esgotado na voga dadaísta e surrealista.

Entretanto, se considerarmos que o *Manifesto da Fotografia Futurista* inicia fazendo tributo ao trabalho dos irmãos Bragaglia, reencontramos a expressão fotográfica como parte do início do movimento, ainda em 1911, quando da publicação de *Fotodinamismo futurista*. Nesse “primeiro manifesto”, os experimentos dos dois irmãos fotógrafos, Arturo e Carlo Ludovico Bragaglia, eram justificados pelo terceiro irmão, Anton Giulio: “Pesquisamos a essência interior das coisas [...] no movimento, as coisas desmaterializando-se, idealizadas, ainda que possuam, profundamente, um forte esqueleto de verdade (...) Queremos elevar a fotografia às alturas” (BRAGAGLIA, 1970 (1911): 35).

O estudo do movimento e os experimentos de aprofundamento visual dos irmãos Bagaglia, (por exemplo, ao considerar o gesto de uma mão nem como congelado, nem como uma série de imagens distintas, mas como um traço único numa única fotografia), propunham

<sup>4</sup> por Umberto Boccioni (1882-1916), Carlo D. Carrà (1881-1966), Luigi Russolo (1885-1947), Giacomo Balla (1871-1958) e Gino Severini (1883-1966).

a fotografia como oposta à imobilidade. A busca das imagens que estivessem além da mera documentação e pudessem expressar a idéia de movimento, utilizando a fotomontagem, desmontava-se a fixidez anterior da foto arquitetural.

Sintomaticamente, os experimentos e teorizações dos irmãos Bragaglia não foram aceitos pelos pintores futuristas, que recusavam a tese de Anton Giulio de que o trabalho dos fotógrafos tivesse algo a ver com o futurismo. A mecanicidade e o automatismo implicados no ato da fotografia eram vistas com desprezo. Na revista futurista *Lacerba* (1913-1915), os pintores Boccioni, Carrà, Russolo, Soffici e Severini fizeram questão de afirmá-lo claramente: “Tais pesquisas puramente fotográficas não têm absolutamente nada a ver com o Dinamismo Plástico por nós inventado, nem com qualquer pesquisa no campo da pintura, escultura e arquitetura”. (MARRA, 2000:36)

Ao rejeitarem a participação de fotografias em suas mostras, os pintores futuristas italianos alegavam, como o fizera Selvatico décadas antes, que a fotografia era a imitação objetiva que liberava o artista da representação exata do verdadeiro. Para eles, a visão do fotógrafo era limitada, enquanto a do pintor, livre. Assim, o *Manifesto da Fotografia Futurista* de 1930 é uma reação de Tato e Marinetti, declarando a fotografia como um meio específico, em contraste com a lógica do quadro. O *Manifesto* tinha muito mais a dizer de uma época de expansão das máquinas fotográficas e de seus produtos, de sua acessibilidade, que de alterações estéticas no destino da fotografia (MARRA, 2000: 18, 41). Ainda, o *Manifesto* reclamava seu parentesco com a ciência, clamando por pesquisas que avançassem no campo da camuflagem, e, nas palavras finais, do “avanço da ciência fotográfica no campo da física, da química e da guerra” (MARINETTI E TATO, 1930).

A fotografia de arquitetura no futurismo era montagem, era a celebração dos arranha-céus e das visões de uma cidade futurista ainda por ser construída. Os deslocamentos dos passantes, que criavam as manchas indesejáveis nas imagens arquitetônicas dos álbuns Alinari, eram aqui desejados.

Sugerimos que a reconciliação fotografia-arquitetura ocorreu alhures. Sua junção deu-se por meio dos arquitetos fotógrafos da Bauhaus, que admitiam a fotografia como meio de estudo e ao mesmo tempo como produto estético; e por meio dos arquitetos que fotografaram e/ou pensaram sobre a fotografia, tais como Louis Sullivan, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, G. Mendelson, Giò Ponti e Giuseppe Pagano. Na revista *Domus* de 1932, Ponti publicou seu “Discorso sull’arte fotografica”, no qual afirmava de forma apaixonada que “a aberração fotográfica é por muitas razões a nossa única realidade; o nosso

conhecimento e, portanto, a nossa capacidade de julgar. É a grande parcela de nosso aprendizado visivo”.

O fio que realizava essa costura era o movimento moderno. A popularização da arquitetura moderna, e sua difusão por meios impressos como revistas e exposições, estabeleceu novos parâmetros para a fotografia de arquitetura, culminando no estabelecimento de firmas para esse fim, como a de Hedrich-Blessing, iniciada em Chicago em 1929, que elevou, ao longo de todo o século XX, a arte de fotografar edifícios a altíssimos níveis.

A difusão da arquitetura pelas revistas especializadas tem um papel primordial nesse cenário. *Domus* e *Casabella*, ambas lançadas no ano de 1928, construíram essa linguagem. Giuseppe Pagano, que se mudou para Milão para trabalhar na revista de arquitetura que ele então rebatizou de *La Casa Bella* para *Casabella*, foi um dos que mais se deixaram fascinar pela arte fotográfica, documentando com sua Rollei a arquitetura, os sítios arqueológicos e as paisagens. O trabalho de Edoardo Persico, nas páginas da mesma revista, prova que a arquitetura passa a se comunicar definitivamente por meio das imagens. *Casabella* cria uma forma particular de registrar o projeto arquitetônico na década de 1930 que se torna um modelo de excelência para a posteridade. A capacidade narrativa da imagem, o domínio total da paginação da revista, a fotografia concebida pensada para figurar no meio de difusão, realizam o equilíbrio entre a informação arquitetônica e os efeitos inesperados.

Richard Pare (1985) analisou o encontro pedra e tempo sugerido na relação da fotografia de arquitetura. Esse autor observou que a pedra é a estrutura da arquitetura assim como o tempo é o da fotografia. Enquanto a fotografia altera o tempo, paralisa-o, suspende-o, a pedra é na arquitetura o símbolo do transcendente, que ultrapassa o passar do tempo. A fotografia que registra o edifício interrompe, do mesmo modo, a gradual e lentíssima corrosão que o tempo imprime na pedra. Ao observar as fotografias realizadas pelos fotógrafos do XIX, a fotografia pára o fluxo do tempo na imagem, mas a imagem retrocede no tempo, revelando o momento abstrato do fotógrafo. Com o objeto fotografado, o fotógrafo manteve uma relação semelhante a que mantemos com ele, fotógrafo, e, mais distante, com o objeto não mais existente.

Entretanto, ainda, a foto transmite um saber arquitetônico. As possibilidades de compreensão da relação fotografia e arquitetura persistem: a fotografia econômica, ágil, reproduzível, constitui um arquivo de conhecimentos e a cultura visiva dos arquitetos em suas viagens, age como instrumento crítico nas mãos dos que questionam a realidade urbana, funciona como parte do processo de restauro, de projeto e como divulgação e comercialização da própria obra, e nos devolve, enfim, à figura do arquiteto-fotógrafo, ou, como Giuseppe



Pagano definiu a si mesmo, do arquiteto “caçador de imagens”. O encontro entre estrutura e tempo desdobra-se, assim, nas imagens que o representam.

### Referências Bibliográficas

- ARGAN, Giulio C; OLIVA, Achille B. L'arte moderna. 1770-1970. Milano: Sansoni, 2003.
- BARTHES, Roland. A câmara clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BERTELLI, Carlo e BOLLATI, Giulio (orgs) L'immagine fotografica 1845-1945. Storia D'Italia – Annali 2, 1985. Einaudi: Torino, 2 tomi . Appendice di testi e documenti.
- BRAGAGLIA, G. Fotodinamismo futurista, Einaudi: Torino 1970.
- BROTZU, Francesco. Fotografia, arte Media. Tese di laurea, Facoltà Lettere e Filosofia, Università di Pisa, 2003.
- CHEVRIER, François. “Architettura e paesaggio. Dalla Mission Héliographique alla DATAR” Rassegna vol 20: Fotografie di architettura. Anno VI, 20/4, dicembre, 1979.
- CHEVRIER, François. “Il tempo e la Pietra”. Fotologia – Studi di Storia Della Fotografia vol. 10. Autunno/Inverno 1988. Firenze: Fratelli Alinari.
- COSTANTINI, Paolo. “Dall'immagine elusiva all'immagine critica” In Fotologia: studi di storia della fotografia. Vol 3 1985 Firenze: Fratelli Alinari Editrice
- COSTANTINI, Paolo “Pietro Selvatico: Fotografia e Cultura Artistica alla meta del Ottocento. In Fotologia: Studi di storia della fotografia. Vol 4 dic. 1985. Firenze: Fratelli Alinari.
- COVA, Massimo. Fotografia e restauro architettonico. In Fotologia: studi di storia della fotografia. Volume 8 autunno/inverno 1987 Firenze: Fratelli Alinari.
- LISTA G., (a cura di) I futuristi e la fotografia: creazione fotografica e immagine quotidiana. Modena: Edizioni Panini, 1985
- MARINETTI, Filippo Tommaso e TATO. Manifesto della fotografia futurista In: BERTELLI, Carlo e BOLLATI, Giulio (orgs) L'immagine fotografica 1845-1945.
- MARRA, Cláudio. Fotografia e pittura nel Novecento, una storia “senza combattimento”. Milano: Paravia Bruno Mondadori Editori, 2000
- PARE, Richard. LAMBERT, P. Photography and Architecture 1839-1939. Cambridge, Mass: MIT Press, 1985.
- PONTI, Giò. “Discorso sull'arte fotografica”. *Domus*, janeiro 1932, n. 49.
- SELVATICO, Pietro E. L'arte insegnata delle Accademie secondo le norme scientifiche Atti dell'I.R.Accademia di Belle Arti in Venezia, Venezia, 1852.
- SELVATICO, Pietro E. “La Photographie dans l'enseignement du dessin. L'Art, II. tIII Paris-Londo, 1875.
- SELVATICO, Pietro E. “Sui vantaggi che la fotografia può portare all'arte, 1859 In: BERTELLI, Carlo e BOLLATI, Giulio (orgs) L'immagine fotografica 1845-1945.
- SERENA, Tiziana. Note sulla documentazione e conservazione dei “monumenti”, Pietro Selvatico e la Cappella degli Scrovegni 1836-1875, Università degli Studi di Udine, Facoltà di Lettere e Filosofia. Conservazione dei beni Culturali, 1996.
- SERENA, Tiziana. Pietro Selvatico e la musealizzazione della fotografia. Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Estratto. Serie IV vol II, 1, Pisa 1997.
- SONTAG, Susan. Ensaios sobre a Fotografia. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- ZANNIER, Italo; COSTANTINI, P. Cultura Fotografica in Itália. Antologia di testi sulla fotografia 1838-1949. Milano: Angeli, 1985.
- ZANNIER, Italo. Architettura e Fotografia. Bari-Roma: Laterza, 1991.
- ZANNIER, Ítalo. Storia e tecnica della fotografia, Bari-Roma: Laterza, 2001.