

Seguaci americani della Scuola romana di fotografia: Nathan Flint Baker, Leavitt Hunt e Richard Morris Hunt

Abstract

In 1851, before embarking on a journey to Egypt and the Near East, Americans Leavitt Hunt (1831-1907) and Nathan Flint Baker (1820-1891) traveled to Rome to learn photography. There, they encountered members of the Roman School, an international group of practitioners of paper negatives. A year later, Leavitt's brother Richard Morris Hunt (1827-1895) traveled to the same sites and collected photographs. This article explores the networks that connected them to Rome, illuminating a little-known American contribution to paper photography and providing further confirmation of the influence of the Roman School on the medium's development.

Keywords

FLINT BAKER, NATHAN; HUNT, LEAVITT; HUNT, RICHARD MORRIS; CALOTYPE; SALT PAPER; ROME; EGYPT; ROMAN SCHOOL OF PHOTOGRAPHY

Nell'autunno del 1851, lo scultore Nathan Flint Baker, rampollo di un'illustre famiglia di Cincinnati, scriveva a sua sorella delle fiorenti attività fotografiche nelle quali si era imbattuto in Italia: "Those [photographs] which I have seen in Rome are beautiful and exceed any engraving which I have ever seen"¹. Quello stesso anno, Baker e il compagno d'avventura americano Leavitt Hunt si imbarcarono dall'Italia in un *Grand tour* nel Mediterraneo, utilizzando il soggiorno romano per affinare le proprie competenze fotografiche nella speranza di fare ritorno con i *souvenirs* dei monumenti più noti visitati nel corso del viaggio. In occasione di quest'ultimo, terminato nella primavera del 1852, i due realizzarono circa 80 negativi su carta che

documentano i siti dell'Egitto, del Vicino Oriente e della Grecia ⁻². Un anno dopo, il fratello maggiore di Leavitt, Richard Morris Hunt, seguì le sue orme tracciando, anch'egli con la macchina fotografica al seguito, un itinerario che toccò molti degli stessi luoghi. Per questi uomini l'Italia, e specialmente Roma, fu più che una sosta nel loro lungo viaggio; fu un centro artistico in cui un americano poteva ricevere un'educazione basata non solo su un contatto diretto con le tracce dell'antichità ma anche su uno scambio creativo con il gruppo di artisti internazionali lì riuniti.

Dall'introduzione del *medium* fotografico, Roma divenne un centro significativo di sperimentazione, dove il contatto diretto con i fotografi di passaggio e le relazioni con l'estero permettevano a coloro che lavoravano in città di venire a conoscenza dei progressi che avevano luogo nel resto d'Europa. In particolare, la Scuola fotografica romana, conosciuta anche come Circolo del Caffè Greco, dal nome del locale frequentato dai suoi membri, si distinse come un gruppo di fotografi italiani e stranieri che, negli anni Cinquanta dell'Ottocento, divenne noto a livello internazionale per il suo successo con i negativi su carta e per aver trasmesso informazioni sul processo calotipico agli artisti e agli *amateurs* di passaggio per l'Italia ⁻³.

L'archivio di Richard Morris Hunt ⁻⁴, che conserva fotografie del viaggio di Baker e Leavitt Hunt e fotografie realizzate dai membri della Scuola romana, testimonia la posizione centrale che l'Italia deteneva negli scambi fotografici durante questo periodo; è probabile che questa fama abbia spinto Baker e Leavitt a entrare in contatto con la comunità fotografica a Roma prima di iniziare il loro viaggio. Mentre gli studi precedenti su Baker e gli Hunt si sono focalizzati sul loro tour nel Vicino Oriente, questo saggio esplora i rapporti sociali e professionali che li legavano a Roma, mettendo in luce un apporto americano alla fotografia su carta ancora poco conosciuto e fornendo un'ulteriore conferma dell'influenza della Scuola romana nello sviluppo del *medium* a livello internazionale.

Negli ultimi anni, è stata rivolta un'attenzione significativa alla Scuola romana, in particolare in ambito francese e italiano, identificando figure importanti, chiarendo le loro attività e i loro metodi di lavoro e portando alla luce significativi *corpora* di fotografie in collezioni private e pubbliche ⁻⁵. Le personalità, attive dal 1847 al 1853 circa, che il dibattito storiografico ha finora incluso nel gruppo sono il pittore Giacomo Caneva; i francesi Frédéric Flachéron, scultore e medagliata, Eugène Constant, pittore, e Alfred-Nicolas Normand, architetto; gli inglesi James Anderson, pittore, e un tale "Mr. Robinson", che si credeva essere l'architetto Albert Robinson ⁻⁶; il pittore spagnolo Pedro de Alcántara Téllez-Giró, Principe de Anglona. Tutti risiedevano a Roma durante questo periodo fondativo ⁻⁷. Il riconoscimento di tali fotografi come una scuola derivò dal fatto che, in genere, essi utilizzavano le stesse tecniche (anche se con qualche variazione) e che spesso viaggiavano insieme per fotografare monumenti; ma, soprattutto, dal fatto che i loro

contemporanei li identificavano come un gruppo unitario. Ad esempio, dopo aver visitato Roma nel 1851-1852, l'*amateur* britannico Richard W. Thomas li definì "the photographic clique", lodando l'alta qualità del loro lavoro in un momento in cui i diversi processi fotografici erano ancora oscuri e spesso infruttuosi⁻⁸. Sebbene l'attenzione degli studi si sia rivolta anche ai fotografi itineranti e stranieri che sostavano in città e che interagivano con i fotografi locali della Scuola romana, gli americani hanno avuto finora un ruolo marginale in questa ricostruzione.

A fronte di questo quadro storiografico, è il caso di considerare la critica mossa dalla storica della fotografia Abigail Solomon-Godeau all'etichetta di 'scuola' talvolta assegnata a gruppi di fotografi. Citando le origini del termine, l'autrice afferma che, poiché la designazione intende indicare l'adesione a un'estetica condivisa, essa valorizzerebbe anacronisticamente il calotipo come un *medium* artistico al pari della pittura, nel tentativo di aumentarne il valore di mercato⁻⁹. Il termine, tuttavia, potrebbe essere reimpiegato opportunamente per indicare il modo in cui la conoscenza della fotografia veniva condivisa in questo periodo – specialmente in Italia, dove le pubblicazioni fotografiche si diffusero lentamente – vale a dire di prima mano, attraverso il contatto diretto con altri fotografi. Nel caso della Scuola romana, non solo la definizione fu assegnata contestualmente, ma si è anche dimostrata particolarmente utile per identificare una specifica rete di fotografi la cui formazione e la cui sperimentazione con il *medium* fotografico avvennero in maniera collaborativa. Come ha ampiamente dimostrato Maria Francesca Bonetti, porre maggiore attenzione sui contatti tra i fotografi e sulle reti tramite cui le fotografie circolavano fuori dall'Italia, attraverso l'Europa e oltre, consente di cogliere con più accuratezza l'impatto della Scuola romana nell'evoluzione della fotografia come *medium* artistico e commerciale⁻¹⁰. Questo caso di studio sulle interazioni tra Baker, Leavitt Hunt e Richard Morris Hunt con i fotografi italiani incontrati durante i loro viaggi estende tale discorso agli Stati Uniti, contribuendo ulteriormente a rendere transnazionale la storia della fotografia delle origini.

Artisti americani in Italia

I negativi su carta hanno avuto un'importanza marginale nella maggior parte dei resoconti dei primi vent'anni della fotografia negli Stati Uniti, dove l'*unicum* del dagherrotipo superava di gran lunga il processo negativo-positivo in popolarità e successo commerciale⁻¹¹. Keith Davis ha dato una spiegazione a questa mancanza di entusiasmo per il calotipo osservando che non esisteva l'equivalente americano all'*amateur* aristocratico europeo che avesse risorse finanziarie, educazione estetica e tempo libero necessari per dedicarsi alla fotografia. Evidentemente, Baker e gli Hunt rappresentarono delle eccezioni a questa regola⁻¹². Essi rivendicavano un *background* privilegiato, costituendo la prima ondata di artisti americani per i quali la formazione in Italia era considerata necessaria per la loro carriera professionale⁻¹³. Baker e Leavitt

Hunt trascorsero molto tempo a contatto con le comunità artistiche di Roma negli anni Quaranta dell'Ottocento, tanto che quando tornarono in patria diversi anni dopo come fotografi emergenti portarono con sé una consolidata rete di contatti. Tra il 1842 e il 1846, Baker visse e lavorò in Italia formandosi presso lo scultore americano Hiram Powers a Firenze prima di trasferirsi a Roma. Lì, il suo studio era situato al centro dell'attività artistica di Piazza di Spagna, di fronte a quello di un altro scultore americano, Henry Kirke Brown⁻¹⁴. Il fratello maggiore di Hunt, il pittore William Morris, si era formato con Brown durante la lunga permanenza della famiglia in città tra la fine del 1843 e il 1844 ed è probabile che durante questo periodo essi avessero conosciuto Baker. La matriarca della famiglia Hunt, Jane Leavitt, aveva portato i suoi figli in un *Grand tour* in Europa dopo la morte del loro padre e il tempo trascorso a Roma era stato formativo per le loro crescenti aspirazioni artistiche. William proseguì studiando con il pittore Emanuel Leutze a Düsseldorf e nell'*atelier* di Thomas Couture a Parigi, Richard frequentò la scuola di architettura all'École des Beaux-Arts e la sorella Jane divenne un'esperta acquarellista. Nel frattempo, Leavitt si specializzò in legge e lingue orientali all'Università di Heidelberg⁻¹⁵. Nel XIX secolo, città tedesche come Düsseldorf, non meno di Parigi o Roma, erano importanti centri di vita intellettuale per la classe aristocratica americana, di cui Baker e Leavitt facevano parte. Queste nascenti reti artistiche, professionali e sociali di fotografi in Europa costituiscono un contesto fondamentale per comprendere le motivazioni alla base del loro interesse per la fotografia e per i viaggi.

In relazione ai primi sviluppi della fotografia, la centralità della comunità artistica di Roma – in particolare quella che gravitava attorno all'Accademia di Francia – è ben riconosciuta, come sottolinea ulteriormente la connessione di Baker e Leavitt con questo gruppo. Gli artisti affiliati a Villa Medici erano probabilmente a conoscenza della fotografia sin dal 1836, quando il *pensionnaire* Eugène Viollet-le-Duc scrisse a suo padre chiedendo informazioni sugli esperimenti di Louis-Jacques-Mandé Daguerre a Parigi⁻¹⁶. Anche accademici come Paul Delaroche, Horace Vernet e Jean-Auguste-Dominique Ingres, figure importanti nella vita dell'Accademia, parteciparono alle discussioni intorno alla nuova invenzione del dagherrotipo, fungendo quindi da intermediari per la trasmissione di informazioni sulla fotografia tra Francia e Italia. In questo incrocio artistico, i fotografi appresero rapidamente lo sviluppo del calotipo di William Henry Fox Talbot. Il 1846 segnò un momento decisivo in questa storia, in cui sia il *protégé* di Talbot Calvert Jones, sia i coniugi fotografi Jacques-Michel Guillot (1807-1866) e Amélie Saguez (1810-1864) furono presenti in città contribuendo a introdurre all'interno della comunità artistica di Roma sia il processo di Talbot sia una sua variante francese più adatta alla penetrante all'intensa luce del Mediterraneo⁻¹⁷. Durante il suo soggiorno in città, Jones mostrò esempi della sue fotografie ad altri artisti; mentre tra il 1845 e il 1847 Guillot, un medico, e Saguez, una pittrice, viaggiarono verso Napoli e Roma,



01

**Nathan Flint Baker
e Leavitt Hunt,**

Nile Boat, Egypt, 1851.

Stampa su carta salata
da negativo su carta,
17,8 × 23,2 cm.

New York,
The Metropolitan
Museum of Art, Gilman
Collection, Museum
Purchase, 2005
(2005.100.1283)



02

**Nathan Flint Baker
e Leavitt Hunt,**

*Expedition Camp, Petra,
1852.*

Stampa su carta salata
da negativo su carta,
16,4 × 20 cm.

New York,
The Metropolitan
Museum of Art, Gilman
Collection, Museum
Purchase, 2005
(2005.100.1282)

**Nathan Flint Baker
e Leavitt Hunt,**

Villa Medici, Rome,
1851-1852,

stampa 1900-1910.

Stampa alla gelatina

d'argento, 18,3 × 21,8 cm

(pagina dell'album

24,8 × 33,9 cm).

Cincinnati Art Museum;

FotoFocus Art Purchase

Fund and Gift of Frederick

Rock, 2013.251.49



dove avevano contatti con la cerchia di artisti francesi affiliati a Villa Medici ⁻¹⁸. Le prime stampe esistenti di Caneva e Flachéron risalgono al 1847 e suggeriscono che la presenza di operatori stranieri galvanizzasse le attività della Scuola romana, coinvolgendo il gruppo nascente ai progressi della fotografia su carta che avvenivano altrove.

La circolazione di fotografie tra artisti francesi che lavoravano o passavano per Roma ha permesso di tracciare queste reti di scambi fotografici e ciò vale anche nel caso di Baker e Leavitt. Un piccolo gruppo di fotografie appartenenti a un accademico francese non identificato, ora nella collezione del Metropolitan Museum of Art, attesta la diffusione di queste fotografie americane accanto a quelle della Scuola romana nel *milieu* artistico dell'Accademia di Francia. Questo gruppo di dieci stampe, datate tra il 1849 e il 1854, comprende fotografie dei calotipisti francesi Gustave Le Gray e Pierre Emile Joseph Pécarrère, vedute romane di Caneva, un ritratto di due donne realizzato in Egitto dal tedesco Ernest Benecke, nonché fotografie raffiguranti una barca sul Nilo (fig. 1) e un accampamento di tende a Petra (fig. 2) realizzate da Baker e Leavitt Hunt durante il loro viaggio ⁻¹⁹. Questa collezione attesta lo *status* della fotografia sia come apprezzato *souvenir* sia come supporto artistico. La vicinanza sociale e professionale di Baker e Leavitt agli artisti affiliati all'Accademia di Francia è ulteriormente dimostrata da una veduta di Villa Medici realizzata durante il loro soggiorno in Italia prima di intraprendere il viaggio nel Mediterraneo e conservata all'interno di un album di stampe dei primi del Novecento, tratte da negativi originali, oggi

nella collezione del Cincinnati Art Museum (fig. 3). Questa stampa, così come la presenza degli americani tra i contemporanei europei, mette in evidenza la loro partecipazione a una vivace comunità fotografica internazionale che aveva il proprio centro a Roma.

Il soggiorno romano

Anche se Baker aveva conosciuto gli Hunt a Roma già in precedenza, fu durante un secondo incontro nel 1851 che egli e Leavitt progettaronο insieme di intraprendere un viaggio in Egitto e nel Vicino Oriente. Il curatore William Stapp e lo storico della fotografia David R. Hanlon hanno portato alla luce informazioni fondamentali sulle attività fotografiche dei due, fornendo notizie biografiche chiave e tracciando una cronologia dei loro viaggi ⁻²⁰. Concentrandosi sui legami di Baker e Leavitt con la Scuola romana, questo saggio sviluppa e rivede le ricerche precedenti per considerarli non solo tra i primi fotografi americani di spedizione, ma anche come operatori attivamente coinvolti nell'attività fotografica a livello internazionale. I due si erano rincontrati in Italia nell'autunno del 1851 con l'intenzione di apprendere a fotografare prima di partire per l'Egitto, trascorrendo due settimane a Roma tra la fine di ottobre e novembre per affinare le loro competenze con i negativi su carta. Questo dettaglio è un'ulteriore conferma del ruolo di Roma come luogo di formazione per i fotografi stranieri, come documentato dal suddetto racconto di Thomas. Il chimico britannico, un'importante fonte primaria di informazioni sulla Scuola fotografica romana, si era recato a Roma con l'intenzione di utilizzare il processo di Talbot. Tuttavia, dopo una serie di fallimenti con quel metodo, che prevedeva che la carta sensibilizzata venisse fatta asciugare prima di essere inserita all'interno della macchina fotografica, egli trascorse dieci giorni a Tivoli per imparare da Caneva il processo al collodio umido prediletto dalla Scuola romana ⁻²¹. Tale aneddoto è un'importante testimonianza delle difficoltà incontrate dai fotografi in questo primo periodo e della notorietà internazionale che la Scuola romana aveva raggiunto all'interno della comunità fotografica allargata. Come ha notato Thomas, per un nuovo arrivato a Roma era sufficiente mettere piede al Caffè Greco, il famoso ritrovo degli artisti, per incontrare Flachéron e gli altri fotografi. Lo stesso Baker aveva passato parecchio tempo al Caffè negli anni Quaranta dell'Ottocento e probabilmente fu testimone, accanto ai suoi contemporanei, dell'introduzione del negativo su carta in città ⁻²².

Al fine di maturare le competenze necessarie per intraprendere un viaggio fotografico, Baker e Leavitt dovevano essere arrivati in Italia con alcune esperienze pregresse in ambito fotografico. In particolare, nel giugno del 1851, Leavitt aveva accompagnato suo fratello Richard alla Great Exhibition di Londra, dove entrambi erano rimasti colpiti dalle esposizioni dei paesi "orientali" e dove avevano certamente avuto occasione di visitare le mostre internazionali di fotografia al Crystal Palace. Tra queste, nella sezione francese, Flachéron aveva esposto una serie di vedute di Roma, mettendo potenzialmente in contatto gli americani con

04

**Nathan Flint Baker
e Leavitt Hunt,**

*Temple of Vesta,
Rome, 1851.*

Stampa su carta salata
da negativo su carta,
17,3 × 23,7 cm
(supporto 23,3 × 28,4 cm,
rifilato).

Washington DC,
The Library of Congress,
Prints and Photographs
Division, LOT 2388



le opere della Scuola romana ⁻²³. La corrispondenza di Baker mette in luce un'ulteriore prova della sua familiarità con la fotografia, in quanto fa emergere la difficoltà che l'autore aveva dovuto affrontare nel trovare a Roma la carta Whatman Turkey Mill, uno dei materiali preferiti dai calotipisti britannici, mentre i fotografi che lavoravano nella città tendevano a usare la carta francese Canson, più facilmente disponibile. È possibile che Baker e Leavitt avessero appreso il processo calotipico prima di recarsi a Roma, dove intendevano ricevere una formazione supplementare sul procedimento al collodio umido praticato in città. I due erano talmente fiduciosi nelle loro capacità di realizzare fotografie di alta qualità durante il viaggio che, significativamente, progettavano di metterle in vendita al loro ritorno ⁻²⁴. Non essendo a conoscenza delle fotografie prodotte in Egitto da Maxime Du Camp e Felix Teynard – le cui pubblicazioni fotografiche sarebbero apparse entro un anno dal loro viaggio, rispettivamente nel 1852 e nel 1853 – è probabile che i due americani pensassero di realizzare i primi documenti fotografici della regione. Tra l'altro, avevano mancato per poco un incontro con Du Camp a Roma nel 1851, durante il suo viaggio di ritorno dall'Egitto. Il fotografo si era fermato all'Accademia di Francia a Villa Medici, dove Normand, architetto e fotografo in erba, aveva stampato alcuni dei suoi negativi realizzati in Egitto ⁻²⁵. Questa confluenza di fotografi che passavano per Roma offriva ampie opportunità per la trasmissione non solo delle informazioni sui processi fotografici ma anche delle immagini stesse.

Delle fotografie che Baker e Leavitt fecero a Roma ne rimangono solo 14 ⁻²⁶, che attestano come le vedute della città fornissero più che



05

**Nathan Flint Baker
e Leavitt Hunt,**

Capitoline, Rome, 1851.

Stampa su carta salata
da negativo su carta,

17,3 × 21,6 cm

(supporto 37 × 48,6 cm).

Washington DC,

The Library of Congress,

Prints and Photographs

Division, Richard Morris

Hunt Collection,

PR 13 CN 2010:100

(P80.3862)



06

**Nathan Flint Baker
e Leavitt Hunt,**

*View down Via del Corso
towards Piazza del Popolo,*

Rome, 1851, stampa

1900-1910.

Stampa alla gelatina

d'argento, 18,9 × 21,6 cm

(pagina dell'album

24,8 × 33,9 cm).

Cincinnati Art Museum,

FotoFocus Art Purchase

Fund and Gift of Frederick

Rock, 2013.251.22

altro un terreno di prova per testare le loro tecniche fotografiche piuttosto che essere documenti del viaggio stesso. Queste fotografie recano l'influenza delle precedenti immagini della città e hanno come soggetti mete turistiche come il Foro Romano, il Colosseo, Castel Sant'Angelo e l'Arco degli Argentari. La veduta sul Foro Romano accosta la seicentesca Fontana dei Tritoni all'elegante Tempio di Hercules Victor (allora noto come il Tempio di Vesta) del II secolo a.C. proprio dietro di essa, mentre una figura seduta appoggiata sul bordo della fontana guarda verso la macchina fotografica (fig. 4). Qui, come nelle precedenti stampe, la figura definisce un senso di scala e ravviva una scena altrimenti senza tempo in una composizione che riproduce un soggetto e un punto di osservazione già incontrati nelle precedenti vedute a stampa e nelle fotografie di Caneva e Flachéron. I primi fotografi che lavorarono a Roma trovarono inizialmente i modelli per rappresentare la città all'interno di una tradizione iconografica precedentemente consolidatasi nei dipinti e nelle stampe. Questa reiterazione di *topoi* ha stabilito un repertorio di immagini fotografiche della città e ha contribuito allo sviluppo di un modo di vedere che, allo stesso tempo, era eccezionale per il nuovo *medium* e rifletteva i valori estetici e culturali preesistenti⁻²⁷. Non dovrebbe sorprendere che Baker e Leavitt abbiano scelto di fotografare monumenti canonici, poiché la loro esperienza a Roma, e successivamente in Egitto e nel Vicino Oriente, sarebbe stata influenzata dalla loro familiarità con le stampe e i dipinti precedenti. La ripetizione di punti di vista già consolidati rappresentava una prova del loro essere ben istruiti, offrendo testimonianze visive della loro esperienza di prima mano in rapporto al significativo patrimonio architettonico europeo.

La loro fotografia del colle Capitolino ha come soggetto una meta popolare ma si allontana in qualche modo dalle composizioni tradizionali che incorniciano la statua di Marco Aurelio contro la facciata di Palazzo Senatorio o la centrano nello spazio vuoto tra gli edifici (fig. 5). Il loro allontanamento dalla convenzione viene evidenziato dalla mancanza di un chiaro punto focale: i contorni della statua equestre, infatti, si perdono nell'architettura che le sta alle spalle. La fotografia sfida anche gli standard di rappresentazione dell'architettura riprendendo il soggetto da un'angolazione leggermente obliqua ed evitando, così, la più comune visione frontale o prospettica. In altre parole, questa è una fotografia inesperta, che suggerisce lo *status* amatoriale di Baker e Leavitt, ancora esploratori del *medium* fotografico. Un'altra fotografia della serie romana (fig. 6) mostra più esplicitamente questo senso di sperimentazione; la macchina fotografica coglie, da una posizione elevata – probabilmente una finestra o il tetto del loro hotel – una vertiginosa prospettiva di via del Corso che guarda verso piazza del Popolo, una classica 'prima fotografia' per molti viaggiatori. In particolare, le vedute italiane di Baker e Leavitt non erano tra le immagini che i due selezionarono per gli album di presentazione dei loro viaggi e poche stampe sopravvivono, forse a indicare che essi giudicassero le fotografie italiane non alla pari di quelle realizzate in Egitto o come un *corpus* separato di

lavori rispetto a quelli prodotti nel viaggio più lungo. In questo primo periodo, la novità di voler fornire agli occidentali le immagini fotografiche del Vicino Oriente, che sarebbero state meno facilmente reperibili rispetto a quelle dell'Italia, rappresentò, come detto sopra, un fattore stimolante per il progetto di Baker e Leavitt. Per questi americani, l'Italia serviva da 'scuola di perfezionamento' per la loro educazione fotografica, permettendo loro di testare le tecniche entro parametri consolidati prima di intraprendere progetti più imprevedibili.

Viaggio nel Mediterraneo

Baker e Leavitt lasciarono Roma a metà novembre, passando per Napoli e Malta in rotta verso Alessandria. All'arrivo in Egitto, iniziarono subito la loro attività fotografica e, nel primo giorno in città, fotografarono la Colonna di Pompeo ⁻²⁸. I due attraversarono il Nilo all'inizio del 1852, partirono per il Monte Sinai, Petra e la Terra Santa verso la fine di febbraio e raggiunsero Costantinopoli a maggio. Tornarono in Europa passando per la Grecia e, alla fine di giugno, arrivarono a Parigi, dove iniziarono a stampare i loro negativi. È interessante notare che, durante il viaggio, Baker abbia inviato delle stampe alla propria famiglia, il che indica che stavano testando i frutti del loro lavoro mentre erano sul campo ⁻²⁹. Si trattava di una pratica abbastanza rara per i fotografi che lavoravano con i negativi su carta all'estero, poiché, in genere, il negativo era di per sé sufficiente a prevedere il successo della stampa finale. Inoltre, le attrezzature fotografiche e le sostanze chimiche avrebbero potuto scarseggiare durante il viaggio e il tempo era essenziale quando si lavorava *in situ*. Baker e Leavitt fotografarono collaborativamente, una modalità di lavoro che era quasi una necessità considerando l'ingombro degli strumenti e la meticolosità richiesta dal procedimento al collodio, che prevedeva il posizionamento della carta sensibilizzata all'interno della macchina fotografica quando era ancora umida. Nonostante questa difficoltà, i due realizzarono circa 80 fotografie durante i loro viaggi, di cui 69 sono giunte fino a noi come negativi o stampe.

Baker e Leavitt consideravano le loro fotografie il frutto di una *partnership*, come dimostrato dalle iniziali combinate "B•H" presenti su una fotografia delle rovine del Tempio di Karnak (fig. 7). Questa immagine enfatizza lo stato del sito mettendo a contrasto una singola colonna integra con pile di mattoni e pareti fatiscenti che la circondano. Sebbene i due fotografi realizzarono più fotografie di Karnak rispetto a qualsiasi altra destinazione del loro *tour*, Hanlon ha notato che, in generale, essi produssero molte meno vedute dell'Egitto di Du Camp e Teynard, l'opera dei quali si può mettere a confronto con quella degli americani. Entrambi i francesi consideravano i loro progetti fotografici degli accompagnamenti visivi ai testi; per Du Camp, un giornalista, le immagini fornivano una controparte visiva al racconto del suo compagno di viaggio, lo scrittore Gustave Flaubert, e Teynard sperava che le sue serie avrebbero soppiantato in verosimiglianza le vedute incise che accompagnavano la pubblicazione multi-volume dell'epoca napoleonica

**Nathan Flint Baker
e Leavitt Hunt,**

*Ruins of Carnac,
Egypt, 1852.*

Stampa su carta salata
da negativo su carta,
17,8 × 21,7 cm (supporto
37 × 48,6 cm).

Washington DC,
The Library of Congress,
Prints and Photographs
Division, Richard Morris
Hunt Collection, PR 13 CN
2010:100 (P80-3694)



Description de l'Égypte (1809-1829) ⁻³⁰. Questi esempi indicano che, sebbene il *tour* nel Vicino Oriente non fosse ancora di tendenza, esisteva già in Occidente un'iconografia consolidata di siti e monumenti che faceva da guida per la programmazione di itinerari di viaggio e la realizzazione di fotografie. Sebbene gli americani portassero con sé delle guide che conferivano al loro tragitto un significato religioso, evidenziando l'importanza biblica dei siti che visitavano ⁻³¹, le loro fotografie costituiscono una documentazione visuale del viaggio piuttosto che una sua delineazione programmatica. Vale la pena di notare che, proprio come a Roma, Baker e Hunt parteciparono alla creazione di un'iconografia fotografica rappresentativa dell'Egitto e del Vicino Oriente che si basava su modelli rintracciati principalmente in altri *medium*. Benché le loro fotografie furono tra le prime della regione e nonostante una tradizione pittorica significativamente meno rappresentativa di quella italiana, essi scelsero siti e vedute che avrebbero evocato per il loro pubblico un'immagine corrispondente a un insieme codificato di fonti testuali e visive.

Al termine del loro viaggio, Baker e Leavitt realizzarono stampe e album come *souvenir* per distribuirli all'interno delle loro reti personali. Sebbene i due intendessero vendere le loro stampe (60 delle vedute dell'Egitto erano effettivamente disponibili presso un libraio di New York), l'impresa commerciale fu un fallimento e le fotografie videro una distribuzione limitata ⁻³². Tracciare la circolazione delle restanti stampe di Baker e Leavitt è utile per mettere in luce le loro reti sociali e professionali internazionali, nonché per spiegare il modo in cui le loro fotografie fossero state accolte e utilizzate. Hunt presentò un album di

vedute all'egittologo tedesco Karl Richard Lepsius e le immagini furono elogiate sia da Alexander von Humboldt sia dal re di Prussia Friedrich Wilhelm IV⁻³³. Nel 1854, Lepsius diede il suo album all'artista Ernst Weidenbach⁻³⁴ – che, insieme al fratello Maximilian, lo aveva accompagnato nel suo viaggio in Egitto e nel Sudan sponsorizzato dallo stato nel 1842-1845 – e realizzò le illustrazioni della *magnum opus* in più parti *Monuments of Egypt and The Sudan (Denkmäler aus Ägypten und Äthiopien, 1849-1859)*. Significativamente, prima di intraprendere il suo viaggio, Lepsius aveva intrattenuto una corrispondenza con Talbot, che gli aveva inviato due esempi di calotipi e le istruzioni su come preparare la carta⁻³⁵. In seguito, l'egittologo ricevette lezioni direttamente dall'inventore durante un soggiorno in Inghilterra nell'estate del 1842, con l'intenzione di utilizzare il processo per realizzare fotografie di monumenti e geroglifici durante il suo viaggio⁻³⁶. Considerato uno dei primi esempi di uso della fotografia in campo archeologico, il lavoro di Lepsius può essere inteso come un tentativo di comprovare la previsione di François Arago secondo cui la macchina fotografica sarebbe stata in grado di riprodurre geroglifici con maggiore efficienza rispetto al disegno osservativo di prima mano⁻³⁷. Per Lepsius, e per Baker e Leavitt dopo di lui, la fotografia non aveva lo scopo di sostituirsi a questa pratica ma di fornire un risultato concreto delle loro imprese e di costituire un materiale di studio facilmente riproducibile e trasmissibile a colleghi studiosi e artisti per ricerche future. Non sembra che Lepsius abbia sia riuscito a realizzare fotografie durante i suoi viaggi in Egitto, ma il suo interesse per l'uso della fotografia sul campo potrebbe aver ispirato quello di Leavitt. Il rapporto tra i due suggerisce anche che il viaggio in Egitto non sia stato semplicemente un avventuroso *tour* tra monumenti famosi ma, piuttosto, un'attività intellettuale nel quadro dell'interesse americano per le lingue orientali.

Per Leavitt e Baker la posizione sociale di cui godevano aveva reso possibile la loro spedizione fotografica che era stata, però, solo una ricerca tra molte, dato che entrambi rinunciarono al *medium* poco dopo i loro viaggi insieme. Sebbene i due siano stati i primi americani a fotografare l'Italia e il Vicino Oriente, è necessario sottolineare che le loro stampe hanno avuto poco impatto al di fuori della loro stretta cerchia sociale e che non hanno eguagliato le ricche pubblicazioni di Teynard e, in particolare, i negativi di Du Camp. Se, da un parte, questo fatto sembra confermare la relativa mancanza di interesse negli Stati Uniti per la fotografia su carta durante gli anni Cinquanta dell'Ottocento, dall'altro serve a sottolineare l'importanza delle reti di scambio come quelle focalizzate intorno alla Scuola fotografica romana per la circolazione e il successo definitivo del *medium* fotografico.

Richard Morris Hunt come fotografo e collezionista

Sebbene le fotografie di Baker e Leavitt non abbiano riscosso grande successo, esse hanno sicuramente fornito l'ispirazione per i viaggi di Richard Morris Hunt nel Vicino Oriente nel 1852-1853⁻³⁸. Sembra che

i fratelli Hunt siano stati molto vicini; durante i loro primi anni a Roma, oltre a fare giri turistici e a disegnare, seguirono le corse di cavalli e le partite di biliardo e, in seguito, frequentarono lo stesso collegio a Ginevra. Mentre Leavitt andrò all'università in Germania, nel 1845 Richard si iscrisse all'École des Beaux-Arts di Parigi, prendendo lezioni di pittura nello studio di Couture insieme al fratello William ⁻³⁹. Gli Hunt erano fortemente inseriti nell'ambiente artistico della capitale francese, che li univa anche agli artisti che viaggiavano da e per l'Italia come vincitori del Prix de Rome dell'Accademia di Francia. Sebbene sia stato suggerito che Richard abbia imparato la fotografia da Leavitt, è altrettanto probabile che egli sia stato istruito da altri artisti della sua cerchia, che stavano esplorando le possibilità della macchina fotografica come supporto per i loro studi.

Nell'estate del 1852, con attrezzatura fotografica al seguito, Richard intraprese un lungo viaggio in Europa, che si concluse con il ritorno in Italia e l'inizio del suo *tour* nel Mediterraneo. I fratelli, talvolta accompagnati da William, disegnarono i castelli della valle della Loira e viaggiarono in Belgio e Olanda prima di visitare Düsseldorf, Berlino e Vienna. Dopo aver lasciato William in Germania, Richard si unì a Venezia ad altri studenti di architettura dell'Accademia di Francia, passando per la Lombardia e il Piemonte prima di dirigersi a sud verso Firenze e Roma ⁻⁴⁰. Gli appunti presi da Richard nei suoi *sketchbooks* rivelano alcune delle difficoltà incontrate dal fotografo durante i suoi viaggi. Per evitare di pagare le tasse doganali al confine olandese, Richard fingeva di essere un fotografo professionista e, viaggiando tra Genova e Livorno, lamentava:

—
I was charged right and left, by customs house officials of all sorts, and had to pay heavy duties on my photographic apparatus, which they moreover took to pieces to be sure it was not an infernal machine ⁻⁴¹.
—

Nonostante questi inconvenienti, sembra che egli e i suoi compagni di viaggio abbiano ottenuto qualche risultato con la macchina fotografica; essi realizzarono fotografie della chiesa di San Miniato al Monte a Firenze di una tale qualità da essere immediatamente vendute ⁻⁴². Il flusso costante di artisti e viaggiatori stranieri in Italia diede vita a un mercato fotografico e creò opportunità di incontro con altri fotografi.

Richard partì per l'Egitto nel dicembre del 1852 e seguì in gran parte il tragitto del fratello Leavitt, viaggiando lungo il Nilo e partendo dal Cairo per il Vicino Oriente, prima di tornare in Europa attraverso Costantinopoli e la Grecia; il viaggio nel Mediterraneo era diventato un itinerario fisso, molto simile al *Grand tour* in Italia del secolo precedente. Richard viaggiava con una macchina fotografica, facendo fotografie lungo la strada e imbattendosi anche in altri praticanti. Egli annotò di un incontro in Egitto con un tale "Mr. John Green", probabilmente John Beasley Greene, l'archeologo americano residente a Parigi che aveva studiato fotografia con Gustave Le Gray e collaborato come fotografo con un tale "Sturgis", probabilmente Russel Sturgis, un architetto



08

Giacomo Caneva,

*Palazzo Senatorio, Piazza
del Campidoglio, Rome,
1851.*

Stampa su carta salata
da negativo su carta,
20,6 × 26,6 cm
(supporto 31,27 × 47,14
cm).

Washington DC,
The Library of Congress,
Prints and Photographs
Division, Richard Morris
Hunt Collection, PR 13 CN
2010:100 (P80.3907)

americano che aveva incrociato a Karnak ⁻⁴³. Questi incontri con altri fotografi sul campo sottolineano il fatto che la macchina fotografica fosse diventata rapidamente compagna indispensabile per i viaggiatori di una certa classe e di una certa formazione, compresi gli americani, che a quel tempo erano meno propensi a compiere un viaggio in Egitto piuttosto che in Italia. Gli aneddoti di viaggio di Richard forniscono informazioni sul modo in cui le reti e gli scambi transnazionali – di saperi e di immagini – abbiano contribuito allo sviluppo della prima fotografia.

Sebbene gli *sketchbooks* di Richard siano testimonianza del suo impegno con la macchina fotografica, durante i viaggi egli è stato molto più attivo come collezionista che come fotografo, un ruolo che meglio rappresenta la sua dedizione al *medium*. L'archivio fotografico dell'architetto, conservato presso la Library of Congress, comprende oltre 5.000 stampe sciolte e una ventina di album rilegati, databili dai primi anni Cinquanta dell'Ottocento alla fine del XIX secolo e ordinati per soggetto e criterio topografico. Questi materiali rappresentano il maggiore *corpus* di stampe di Baker e Leavitt conservato in un archivio istituzionale. Essi comprendono una serie montata su eleganti cartoni riquadrati da cornici dorate, prodotta dalla coppia per gli album di presentazione, e un gruppo di duplicati di tonalità più neutra, che sembrano essere stati realizzati in un secondo momento e che recano sul supporto le iniziali di Richard (RMH). Il diverso formato potrebbe indicare che l'architetto stesso abbia stampato una serie di negativi di Baker e Leavitt in suo possesso o che li abbia fatti stampare da un terzo. Non è chiaro, comunque, quali delle fotografie dell'Egitto presenti nella collezione siano state realizzate da lui. Come indicato dall'organizzazione dell'archivio,

la professione di architetto ha favorito il suo interesse verso il *medium* fotografico ed è evidente come questa raccolta di immagini di monumenti architettonici gli sia servita da riferimento per i suoi progetti. Sebbene esuli dallo scopo di questo studio, l'archivio offre ampio spazio per ulteriori ricerche su come la circolazione delle immagini fotografiche dell'Italia abbia influenzato l'arte degli Stati Uniti nel XIX secolo.

In mezzo a questa ricchezza di materiale emerge un'ulteriore prova dei legami personali di Richard con i fotografi che lavoravano a Roma: la collezione include un piccolo nucleo di stampe su carta salata di Caneva, come una solenne veduta del Campidoglio, ripreso ai piedi della rampa di scale che porta sulla collina (fig. 8). Da questo punto di osservazione ribassato, i numerosi elementi scultorei del sito creano un ritmo discontinuo che si giustappone agli angoli dell'architettura. È una scena sorprendentemente animata – resa tale ancor più dalla presenza sulla rampa di due figure spettrali (una in piedi e l'altra seduta) – che gioca sulla giustapposizione tra profondità e stratificazione dei dettagli in primo piano. Questa fotografia, come le altre nella collezione di Richard, rivela una doppia funzione, presentandosi come *souvenir* dell'esperienza formativa del viaggio e oggetto di studio in ambito architettonico. Richard acquisì anche numerose vedute dai membri della Scuola romana Anderson e Robert Macpherson, che testimoniano delle sue continue visite in Italia nel corso della sua carriera nonché della crescita di Roma come centro del commercio fotografico dopo l'introduzione dei negativi su vetro e della stampa all'albumina. La collezione dell'architetto costituisce un quadro di riferimento individuale e, allo stesso tempo, un punto di intersezione di una varietà di attività fotografiche durante una fase chiave dello sviluppo del *medium*.

Conclusioni

I legami di Baker e gli Hunt con la Scuola fotografica romana sottolineano la fama internazionale che quest'ultima ebbe tra una certa classe di artisti e *amateurs* che utilizzavano il processo calotipico. Baker e gli Hunt rappresentano i primi contatti tra gli americani e il gruppo di cui si ha notizia, segnando un episodio significativo – e raro – nello sviluppo della fotografia su carta negli Stati Uniti e aggiungendosi a una rete transnazionale collegata a Roma che comprendeva anche fotografi e artisti inglesi, francesi, tedeschi, italiani e scandinavi. Attraverso i loro legami personali e professionali, essi divennero anche veicoli per la diffusione – in Germania, Francia e Stati Uniti – delle fotografie della Scuola romana e delle loro prime immagini di Roma e del Vicino Oriente. Come seguaci americani della Scuola romana, questi autori videro nella fotografia un modello di successo commerciale che cercarono di emulare, appresero un metodo per l'utilizzo della macchina fotografica in condizioni difficili e incontrarono una comunità di artisti che condivideva la loro stessa passione per un nuovo *medium*.

Traduzione di Fabrizio Gitto e Cristiana Sorrentino

- ¹ Cit. in Hanlon 2013, p. 131. Ringraziamo Micah Messenheimer e Mari Nakahara della Library of Congress e Nathaniel Stein del Cincinnati Art Museum per il loro supporto alla ricerca e David Hanlon per aver condiviso le proprie conoscenze sul rapporto tra Baker e Leavitt Hunt e la Scuola fotografica romana.
- ² Hanlon 2007, p. 321. Hanlon fa riferimento a un numero totale di negativi pari a 80, notando che sono pervenuti 62 stampe e 7 negativi che documentano soggetti diversi; un album di 55 stampe più 3 stampe sciolte si trovano nella collezione del Bennington Museum nel Vermont; il Cincinnati Art Museum conserva un album di 53 stampe alla gelatina d'argento da negativi su carta e 7 negativi su carta; 76 stampe si trovano alla Prints and Photographs Division della Library of Congress; 11 sono conservate in un album alla Agfa Collection del Museum Ludwig a Colonia; ulteriori stampe si trovano presso la Harrison Horblit Collection di Harvard, la George Eastman House e il Metropolitan Museum of Art.
- ³ Fu André Jammes a coniare il termine "Roman School of Photography": cfr. Jammes / Cayla / Néagu 1978, p. 3.
- ⁴ La biblioteca e l'archivio di Richard Morris Hunt fanno parte dell'American Institute of Architects / American Architectural Foundation (AIA/AAF) Collection, donata alla Library of Congress nel 2010.
- ⁵ Fra i contributi recenti sulla Scuola fotografica romana cfr. Cartier-Bresson / Margiotta 2003; Ritter 2005; Bonetti / Dall'Olio / Prandi 2008; Pohlmann / Cogeval 2009; Chazal *et al.* 2010.
- ⁶ Bonetti 2015b, p. 243.
- ⁷ Altri fotografi che sono stati genericamente associati al gruppo sono F. Borioni, Domenico Castracane, Alphonse Davanne, Maxime Du Camp, Léon Gérard, Jacques-Michel Guillot e Amélie Saguez, Calvert Jones, Stefano Lecchi, Firmin-Eugène Le Dien, Gustave Le Gray, Robert Macpherson, Henri de la Baume Pluvinel, Luigi Sacchi, Thomas Sutton e Richard W. Thomas.
- ⁸ Thomas 1852, p. 159.
- ⁹ La riflessione di Solomon-Godeau 1991 si presenta come una critica a Jammes / Janis 1983.
- ¹⁰ Prandi 2008; Bonetti 2010, pp. 31-32; Bonetti 2015a.
- ¹¹ Sull'uso dei negativi su carta in America cfr. Davis / Aspinwall / Wilson 2007; Hanlon 2013; Harris 2018.
- ¹² Davis 2007, p. 155.
- ¹³ Stebbins 1992, pp. 19-27.
- ¹⁴ Hanlon 2009, p. 90.
- ¹⁵ Baker 1980, pp. 19-25.
- ¹⁶ Bonetti 2008a, p. 13.
- ¹⁷ Il metodo romano consisteva, in sostanza, in una semplificazione del processo di Talbot che, in quegli stessi anni, era stata sperimentata sia da Guillot e Saguez sia da Louis Désiré Blanquart-Evrard. Il metodo prevedeva di esporre alla luce i negativi su carta ancora umidi di una soluzione di nitrato d'argento. Esso eliminava anche il primo bagno di nitrato d'argento durante la preparazione della carta, aggiungendo bromuro di potassio allo ioduro. Thomas afferma che l'intensità del sole del Mediterraneo richiedeva tale variazione; il bromuro di potassio rendeva la carta meno sensibile alla luce. Dopo l'esposizione, la carta veniva quindi sviluppata con acido gallico, stabilizzata con bromuro di potassio e fissata con iposolfito di sodio. Sui dettagli tecnici del metodo cfr. Cartier-Bresson / Margiotta 2003, p. 23; Cartier-Bresson 2010, pp. 18-20; Le Corre 2010.
- ¹⁸ Calvert Jones a W.H.F. Talbot, Roma, 11 maggio 1846, documento numero: 5647, The Correspondence of William Henry Fox Talbot, <<http://foxtalbot.dmu.ac.uk/>> (21.07.2019). Un album contenente 37 stampe al sale da negativi su carta realizzato da Guillot and Saguez in Italia è riemerso in un'asta parigina di Christie's nel novembre 2016; in precedenza, solo 5 stampe erano state attribuite ai due. L'importanza del processo di Guillot e Saguez per lo sviluppo del cosiddetto "metodo romano" è confermata da fonti d'epoca come il *Manuale Di Fotografia sulla Carta* (1849) di Augusto Castellani. Cfr. Prandi, 2008, pp. 17-19.
- ¹⁹ David Hanlon ha contribuito a identificare queste fotografie precedentemente attribuite a Maxime Du Camp. Esse arrivarono al Met come parte della Gilman Paper Company

- Collection nel 2005.
Tramite lo storico dell'arte Louise d'Argencourt, sappiamo che la loro provenienza può essere fatta risalire alla collezione di uno sconosciuto pittore accademico francese. Cfr. MMA 2005.100.36-37, .46, .190, .318, .855, .1348 e .1371. <<https://www.metmuseum.org/art/collection>> (21.07.2019).
- **20** Hanlon 2007; Hanlon 2013, pp. 129-156.
- **21** Thomas 1852, pp. 159-160.
- **22** Hanlon sottolinea che Baker riceveva la sua corrispondenza al Caffè Greco (cfr. Hanlon 2007, p. 321).
- **23** Baker 1980, p. 46.
- **24** Hanlon 2007, p. 327.
- **25** Le Gall 2003, pp. 57, 62; Pelizzari 2011, p. 24.
- **26** Due stampe al sale nella collezione della Library of Congress e 12 stampe alla gelatina d'argento da negativi su carta presso il Cincinnati Art Museum.
- **27** Sulla reiterazione iconografica nelle fotografie della Scuola romana cfr. Bonetti 2008b, pp. 37-41.
- **28** Hanlon 2007, pp. 321-322.
- **29** *Ibid.*
- **30** Su Teynard e Du Camp cfr. Lyons *et al.* 2005, pp. 38-40.
- **31** Essi viaggiavano con una copia di *Observations in the East* (1845) di John P. Durbin. Cfr. Hanlon 2007, p. 325.
- **32** Ivi, p. 328.
- **33** Ivi, pp. 326-327.
- **34** Questo album è conservato presso l'Agfa Collection del Museum Ludwig di Colonia. Cfr. Von Dewitz 1988, p. 159, and pl. 42, 109; Perez 1988, p. 178.
- **35** Bohrer 2011, p. 43.
- **36** Cfr. le lettere scambiate tra Lepsius e Talbot ed Elisabeth Theresa Fielding, già Fox Strangways, e Talbot il 22, 30 e 31 luglio e il 2, 3 e 5 agosto del 1842 (documenti nn. 4552, 4554, 4555, 4557, 4560, 4564) <<http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/letters.html>>.
- **37** François Arago, *Report of the Commission of the Chamber of Deputies on the Daguerreotype, July 3, 1839*, in Trachtenberg 1980, pp. 15-25.
- **38** Le fotografie di Baker e Hunt provenienti dalla collezione di Richard Morris Hunt sono state esposte insieme ai disegni di viaggio di Richard in occasione della mostra *A Voyage of Discovery: the Nile Journal of Richard Morris Hunt* presso The Octagon, The Museum of the American Architectural Foundation, Washington DC, 1999. Cfr. Stapp 2008.
- **39** Baker 1980, pp. 19-25.
- **40** Ivi, pp. 49-50.
- **41** #Hunt 1895-1909, vol. 1, p. 36.
- **42** Baker 1980, p. 50.
- **43** #Hunt 1895-1909, vol. 1, pp. 50, 63.

Bibliografia

- Angeli 2001 [1930]** Diego Angeli, *Le Cronache del Caffè Greco*, Roma, Bulzoni, 2001 [ed. orig. 1930].
- Aubenas 2001** Sylvie Aubenas, *Les Photographes en Orient, 1850-1880*, in Sylvie Aubenas / Jacques Lacarrière (a cura di), *Voyage en Orient*, Paris, Bibliothèque nationale de France-Hazan, 2001, pp. 18-42.
- Baker 1980** Paul R. Baker, *Richard Morris Hunt*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1980.
- Becchetti / Helsted 1977** Piero Becchetti / Dyveke Helsted (a cura di), *Rome in Early Photographs The Age of Pius IX. Photographs 1846-1878 from Roman and Danish Collections*, catalogo della mostra (Copenhagen, The Thorvaldsen Museum, 1977), Copenhagen, The Thorvaldsen Museum, 1977.

- Becchetti 1978** Piero Becchetti, *Fotografi e Fotografia in Italia 1839-1880*, Roma, Quasar, 1978.
- Becchetti 1983** Piero Becchetti, *La fotografia a Roma dalle origini al 1915*, Roma, Editore Colombo, 1983.
- Becchetti 1989** Piero Becchetti, *Giacomo Caneva e la scuola fotografica romana (1847-1855)*, Firenze, Alinari, 1989.
- Bohrer 2011** Frederick N. Bohrer, *Archaeology, Photography, Sculpture: Correspondences and Mediations in the Nineteenth Century and Beyond*, in Paul Bonaventura / Andrew Jones (a cura di), *Sculpture and Archaeology*, Farnham- Burlington (VT), Ashgate, 2011, pp. 31-44.
- Bonetti 2008a** Maria Francesca Bonetti, *Fotografi e collezionisti: il caso romano*, in Bonetti / Dall'Olio / Prandi 2008, pp. 13-16.
- Bonetti 2008b** Maria Francesca Bonetti, *Indagini*, in Bonetti / Dall'Olio / Prandi 2008, pp. 29-135.
- Bonetti 2010** Maria Francesca Bonetti, *Talbot et l'introduction du calotype en Italie*, in Chazal et al. 2010, pp. 25-35.
- Bonetti 2011** Maria Francesca Bonetti, "...allora non d'altro si consigliava che della fotografia". *Artisti e accademie alla prova della fotografia (1850-1880)*, in Maria Antonella Fusco / Maria Vittoria Marina Clarelli (a cura di), *Arte in Italia dopo la fotografia 1850-2000*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 2011-2012), Milano, Electa, 2011, pp. 96-133.
- Bonetti 2015a** Maria Francesca Bonetti, *L'âge d'or della fotografia a Roma tra studio, arte e mercato delle immagini / The Âge d'Or of Photography in Rome: Research, Art and the Market*, in Mina 2015, pp. 12-37, 38-55.
- Bonetti 2015b** Maria Francesca Bonetti, *Biografie / Biographies*, in Mina 2015, pp. 207-246.
- Bonetti / Dall'Olio / Prandi 2008** Maria Francesca Bonetti / Chiara Dall'Olio / Alberto Prandi (a cura di), *Roma 1840-1870. La fotografia, il collezionista e lo storico*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Centrale per la Grafica / Modena, Fotomuseo Giuseppe Panini, 2008), Roma, Peliti Associati, 2008.
- Bonfait 2003** Olivier Bonfait (a cura di), *Maestà di Roma da Napoleone all'Unità d'Italia. Da Ingres a Degas, artisti francesi a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale – Galleria Nazionale d'Arte Moderna – Accademia di Francia, 2003) Milano, Electa, 2003.
- Cartier-Bresson 2010** Anne Cartier-Bresson, *Le travail du négatif: l'Italie, un champ expérimental pour les pionniers de la photographie*, in Chazal et al. 2010, pp. 17-23.
- Cartier-Bresson / Margiotta 2003** Anne Cartier-Bresson / Anita Margiotta (a cura di), *Roma 1850. Il Circolo dei Pittori Fotografi del Caffè Greco*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini; Paris, Maison Européenne de la Photographie, 2003), Milano, Electa, 2003.
- Cavazzi / Margiotta / Tozzi 2010** Lucia Cavazzi / Anita Margiotta / Simonetta Tozzi, *Pittori Fotografi a Roma 1845-1870. Immagini dalla raccolta fotografica comunale*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, 1987), Roma, Multigrafica, 1987.
- Chazal et al. 2010** Gilles Chazal et al. (a cura di), *Eloge du négatif. Les débuts de la photographie sur papier en Italie (1846-1862)*, catalogo della mostra (Paris, Petit

Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris; Florence, Museo Nazionale Alinari della Fotografia, 2010), Paris, Paris Musées, 2010.

- Daffner 2003** Lee Ann Daffner, "A Transparent Atmosphere": *The Paper Negatives of Frédéric Flachéron in the Harrison D. Horblit Collection*, in "Journal of the American Institute for Conservation", vol. 42, n. 3, Autumn-Winter 2003, pp. 425-439.
- Davis 2007** Keith F. Davis, *The Rise of Paper Photography*, in Davis / Aspinwall / Wilson 2007, pp. 153-171.
- Davis / Aspinwall / Wilson 2007** Keith F. Davis / Jane L. Aspinwall / Marc F. Wilson, *The Origins of Photography 1839-1885. From Daguerreotype to Dry-Plate*, catalogo della mostra (Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art, 2007), Kansas City, Hall Family Foundation-Nelson-Atkins Museum of Art, distributed by Yale University Press, 2007.
- Fotógrafos del Café Greco 2009** *Fotógrafos del Café Greco de Roma en la colección del pintor Bernardino Montañes (1825-1893)*, catalogo d'asta (Barcelona, Soler y Llach, 2009), Barcelona, Soler y Llach, 2009.
- Hanlon 2007** *Pilgrims on Paper: The Calotype Journey of Leavitt Hunt and Nathan Flint Baker*, in "History of Photography", vol. 31, n. 4, Winter 2007, pp. 319-329.
- Hanlon 2009** David R. Hanlon, *Arts and Letters: The Baker Family Papers*, in "Ohio Valley History", vol. 9, n. 2, Summer 2009, pp. 89-93.
- Hanlon 2013** David R. Hanlon, *Illuminating Shadows. The Calotype in Nineteenth Century America*, Nevada City, Mautz, 2013.
- Harris 2018** Mazie M. Harris (a cura di), *Paper Promises. Early American Photography*, catalogo della mostra (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2018), Los Angeles, Getty Publications, 2018.
- Jacobson 2007** Ken Jacobson, *Odalisques & Arabesques: Orientalist Photography 1839-1925*, London, Quaritch, 2007.
- Jammes 1978** André Jammes, *Alfred-Nicholas Normand et l'Art du "Calotype"*, in Jammes / Cayla / Néagu 1978, pp. 2-3.
- Jammes / Janis 1983** André Jammes / Eugenia P. Janis, *The Art of the French Calotype. With a Critical Dictionary of Photographers, 1845-1870*, Princeton, Princeton University Press, 1983.
- Jammes / Cayla / Néagu 1978** André Jammes / Alfred Cayla / Philippe Néagu (a cura di), *Alfred-Nicholas Normand. Architecte. Photographies de 1851-1852*, Paris, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, 1978.
- Le Corre 2010** Florence Le Corre, "Guillot-Saguez", in Chazal *et al.* 2010, pp. 225.
- Le Gall 2003** Guillaume Le Galle, *Photographie d'architecture et autorité académique / Fotografia d'architettura e autorità accademica*, in Cartier-Bresson / Margiotta 2003, pp. 54-58, 59-63.
- Lyons et al. 2005** Claire L. Lyons *et al.* (a cura di), *Antiquity & Photography. Early Views of Ancient Mediterranean Sites*, catalogo della mostra (Malibu, Getty Villa, 2006), Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2005.
- Mina 2015** Gianna A. Mina (a cura di), *Con la luce di Roma / In Rome's Light*, catalogo della mostra (Ligornetto, Museo Vincenzo Vela, 2015-2016), Ligornetto-Milano, Museo Vincenzo Vela-5 Continents, 2015.
- Pelizzari 2011** Maria Antonella Pelizzari, *Photography and Italy*, London, Reaktion Books, 2011.

- Perez 1988** Nissan N. Perez, *Focus East. Early Photography in the Near East 1839-1885*, New York, Abrams – Jerusalem, The Domino Press-The Israel Museum, 1988.
- Pérez Gallardo 2015** Helena Pérez Gallardo, *Le prince Girón de Anglona*, in “Études photographiques”, n. 32, Spring 2015, online in <<https://etudesphotographiques.revues.org/3536>> (21.07.2019).
- Pohlmann / Cogeval 2009** Ulrich Pohlmann / Guy Cogeval (a cura di), *Voir l'Italie et mourir. Photographies et peintures dans l'Italie du XIXe siècle*, catalogo della mostra (Paris, Musée d'Orsay, 2009), Paris, Musée d'Orsay, 2009.
- Prandi 2008** Alberto Prandi, “The Roman Process”. *Con un repertorio della letteratura fotografica 1849-1863 relativa all'esperienza romana*, in Bonetti / Dall'Olio / Prandi 2008, pp. 17-25.
- Promenade méditerranéenne 2007** *Promenade méditerranéenne. Collection photographique de la duchesse de Berry. Les années 1850*, catalogo di vendita, (Paris, Galerie Serge Plantureux), Paris, Choppin de Janvry & Associés, 2007.
- Ritter 2005** Dorothea Ritter (a cura di), *Rom 1846-1870. James Anderson und die Maler-Fotografen*, catalogo della mostra (München, Neue Pinakothek 2005), München, Editions Braus, 2005.
- Solomon-Godeau 1991** Abigail Solomon-Godeau, *Calotypomania: The Gourmet Guide to Nineteenth-Century Photography*, in *Ead., Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, pp. 4-27.
- Stapp 2008** William Stapp, *Hunt, Leavitt (1831-1907) and Baker, Nathan Flint (c. 1822-1891)*, in John Hannavy (a cura di), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, vol. 1, A-H, Index, New York-London, Routledge, 2008, pp. 729-731.
- Stebbins 1992** Theodore E. Stebbins Jr. (a cura di), *The Lure of Italy. American Artists and the Italian Experience 1760-1914*, catalogo della mostra (Boston, Museum of Fine Arts; The Cleveland Museum of Art; Houston, Museum of Fine Arts, 1992-1993), Boston, Museum of Fine Arts – New York, Harry N. Abrams, 1992.
- Sutton 1975 [1867]** Thomas Sutton, *Reminiscences of an Old Photographer*, in Van Deren Coke (a cura di), *One Hundred Years of Photographic History. Essays in Honor of Beaumont Newhall*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1975, pp. 64-67 [ed. orig. in “The British Journal of Photography”, vol. 19, n. 382, August 30, 1867].
- Taylor 2007** Roger Taylor, *Impressed By Light. British Photographs from Paper Negatives, 1840-1860*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2007.
- Thomas 1852** Richard W. Thomas, *Photography in Rome*, in “The Art Journal”, May 1852, pp. 159-160.
- Trachtenberg 1980** Alan Trachtenberg (a cura di), *Classic Essays on Photography*, New Haven, Connecticut, Leete's Island Books, 1980.
- Von Dewitz 1988** Bodo von Dewitz (a cura di), *An Den Süssen Ufern Asiens. Ägypten, Palästina, Osmanisches Reich. Reiseziele des 19 Jahrhunderts in Frühen Photographien*, catalogo della mostra (Köln, Agfa Foto-Historama, 1988), Köln, Agfa Foto-Historama im Wallraf-Richartz-Museum / Museum Ludwig, 1988.

#Hunt 1895-1909 Catherine Clinton Howland Hunt, Unpublished biography of Richard Morris Hunt, vols. 1-4, 1895-1909. American Institute of Architects / American Architectural Foundation Collection at the Library of Congress, Prints & Photographs Division, MS. PR 13 CN 2010:100, <<https://www.loc.gov/item/2013645554/>> (21.07.2019).

American Pupils of the Roman School of Photography: Nathan Flint Baker, Leavitt Hunt and Richard Morris Hunt

Abstract

In 1851, before embarking on a journey to Egypt and the Near East, Americans Leavitt Hunt (1831-1907) and Nathan Flint Baker (1820-1891) traveled to Rome to learn photography. There, they encountered members of the Roman School, an international group of practitioners of paper negatives. A year later, Leavitt's brother Richard Morris Hunt (1827-1895) traveled to the same sites and collected photographs. This article explores the networks that connected them to Rome, illuminating a little-known American contribution to paper photography and providing further confirmation of the influence of the Roman School on the medium's development.

Keywords

FLINT BAKER, NATHAN; HUNT, LEAVITT; HUNT, RICHARD MORRIS; CALOTYPE; SALT PAPER; ROME; EGYPT; ROMAN SCHOOL OF PHOTOGRAPHY

In the autumn of 1851, the sculptor Nathan Flint Baker, scion of a prominent Cincinnati family, wrote to his sister about the flourishing photographic activities he encountered in Italy: “Those [photographs] which I have seen in Rome are beautiful and exceed any engraving which I have ever seen”⁻¹. That year, Baker and fellow American traveler Leavitt Hunt embarked from Italy on a grand tour of the Mediterranean, using their time in Rome to fine-tune their skills with the camera in hopes of returning with souvenirs of the noteworthy monuments explored on their voyage. Their journey lasted through the spring of 1852, and the men produced some eighty paper negatives documenting sites in Egypt, the Near East, and Greece⁻².

A year later, Leavitt's older brother Richard Morris Hunt followed in his footsteps, tracing an itinerary of many of the same locales, again with camera in tow. For these men Italy, and especially Rome, was more than a stopover on their longer journey; it was an artistic center where an American could pursue an education gleaned not only from first-hand exposure to the remnants of antiquity, but also from creative exchange with the international group of artists gathered there.

From the introduction of the medium, Rome became a significant locus of experimentation with photography where one-on-one contact with visiting practitioners and connections abroad exposed those working in the city to advancements to the medium happening elsewhere in Europe. In particular, the Roman School of Photography, also referred to as the Circle of the Caffè Greco after the café its members frequented, was a well-documented group of Italian and foreign photographers that became known internationally in the 1850s for its success with paper negatives and for spreading information about the process to artists and amateurs passing through Italy⁻³. The archive of Richard Morris Hunt⁻⁴, which preserves photographs from Baker and Leavitt Hunt's journey alongside those made by members of the Roman School attests to the central position Italy held in photographic exchanges during this period; it was likely this reputation that drew Baker and Leavitt to engage with the photographic community in Rome before starting their journey. While previous studies of Baker and the Hunts have focused on their travel in the Near East, this article explores the social and professional networks that connected them to Rome, illuminating a little-known American contribution to paper photography and providing further confirmation of the influence of the Roman School on the medium's development at an international level.

Much scholarly attention has been paid to the Roman School in recent years, particularly in French and Italian publications, which have identified major figures, explicated their activities and working methods, and unearthed significant bodies of their photographs in both private and public collections⁻⁵. Active from around 1847 to 1853, the figures typically included in discussions of the group are the Italian painter Giacomo Caneva, the French sculptor and medalist Frédéric Flachéron, the painter Eugène Constant, the architect Alfred-Nicolas Normand, the British painter James Anderson, a "Mr. Robinson" believed to be the British architect Albert Robinson⁻⁶, and the Spanish painter Pedro de Alcántara Téllez-Girón, Principe de Anglona, all of whom resided in Rome during this formative period⁻⁷. The recognition of these photographers as a school has resulted from the fact that they generally used the same photographic techniques (with some variation) and often traveled together to record monuments, but perhaps most importantly because their contemporaries recognized them as a cohesive unit. For example, after visiting Rome in 1851-1852, the British amateur Richard W. Thomas referred to them as "the photographic clique" and praised the high quality of their work at a time when the medium's various

processes remained obscure and often unsuccessful⁻⁸. Although attention has also been paid to the itinerant and foreign photographers who traveled through the city and interacted with resident photographers of the Roman School, Americans have as of yet played little part in this history.

Against the backdrop of this scholarship, it is worthwhile to note photohistorian Abigail Solomon-Godeau's critique of labeling groups of photographers schools. Citing the term's origins, she asserts that because the designation is meant to indicate adherence to a shared aesthetic, it anachronistically valorizes the calotype as an artistic medium on par with painting in an attempt to drive up its market value⁻⁹. The term, however, might also be recuperated productively to point to the way that knowledge of photography was shared in this period — especially in Italy where photographic publications were slow to emerge — that is, first hand, through direct contact with other photographers. In the case of the Roman School, not only was the designation contemporaneously applied, but it has also proven especially helpful for identifying a specific network of photographers whose training and experimentation with the medium occurred collaboratively. As Maria Francesca Bonetti has amply demonstrated, by paying closer attention to contacts among photographers and the networks through which photographs circulated outside of Italy, across Europe, and beyond, a greater sense of the impact of the Roman School on the development of photography as an artistic and commercial medium might be gained⁻¹⁰. This case study of the interactions of Baker and Leavitt and Richard Morris Hunt with the Italian photographers they encountered during their travels extends this narrative to the United States, further contributing to a transnational history of photography's earliest period.

American Artists in Italy

Paper negatives have held minimal importance in most accounts of photography's first two decades within the United States, where the one-of-a-kind daguerreotype far outpaced the binomial process in popularity and commercial success⁻¹¹. Keith Davis has offered one explanation for this lack of enthusiasm for the calotype, observing that there was no American equivalent to the European class of aristocratic gentleman amateur who had the requisite financial resources, aesthetic education, and leisure time to pursue the medium. Notably, Baker and the Hunts represent exceptions to this rule⁻¹². The men claimed privileged backgrounds and were among the first wave of American artists for whom training in Italy was considered necessary for the establishment of their professional careers⁻¹³. Baker and Leavitt Hunt had spent considerable time immersed in the artistic communities of Rome during the 1840s, so that when they returned to the city several years later as nascent photographers it was with an established network of contacts. Between 1842 and 1846, Baker lived and worked in Italy, training with American sculptor Hiram Powers in Florence before relocating to

Rome. There, his studio was situated in the center of artistic activity surrounding the Spanish Steps across from that of another American sculptor, Henry Kirke Brown⁻¹⁴. Hunt's older brother William Morris Hunt trained with Brown during the family's extended stay in the city from late 1843-44 and it was likely during this time that they became acquainted with Baker. The Hunt family matriarch, Jane Leavitt Hunt, had brought her children on a grand tour of Europe following the death of their father, and the shared time in Rome was formative for the burgeoning artistic aspirations of the Hunt siblings. William went on to study with painter Emanuel Leutze in Düsseldorf and in the atelier of Thomas Couture in Paris, Richard attended the architectural school at the *École des Beaux-Arts*, and their sister Jane became an accomplished watercolorist. Meanwhile, Leavitt pursued an education in Law and Oriental languages at the University of Heidelberg⁻¹⁵. In the nineteenth century, German cities like Düsseldorf as much as Paris or Rome were important centers of intellectual life for the patrician class of Americans of which Baker and Leavitt were part. These burgeoning photographers' artistic, professional, and social networks in Europe are crucial context for understanding the motivations underpinning their interest in photography and their travels.

The centrality of Rome's artistic community — especially that surrounding the French Academy — to the early development of photography is well established, as Baker and Leavitt's connection to this group further emphasizes. Artists affiliated with the Villa Medici were aware of photography from as early as 1836, when the *pensionnaire* Eugène Viollet-le-Duc wrote home to his father requesting information from Paris about Louis-Jacques-Mandé Daguerre's experiments⁻¹⁶. Academicians including Paul Delaroche, Horace Vernet, and Jean-Auguste-Dominique Ingres, important figures in the life of the Academy, also participated in discussions around the new invention of the daguerreotype, and thus served as intermediaries transmitting information on photography between France and Italy. Within this artistic crossroads, photographers quickly learned of the development of William Henry Fox Talbot's calotype. The year 1846 marked a decisive moment in this history, in which both Talbot's *protégé* Calvert Jones and the husband and wife photographers Jacques-Michel Guillot (1807-1866) and Amélie Saguez (1810-1864) were present in the city and helped to introduce to the artistic community in Rome both Talbot's process and a French variation of it that was better suited to the harsh Mediterranean sunlight⁻¹⁷. While in the city, Jones showed examples of his photographs to other artists, while between 1845 and 1847 Guillot, a doctor, and Saguez, a painter, traveled to Naples and Rome, where they were connected to the circle of French artists affiliated with the Villa Medici⁻¹⁸. The earliest extant prints by Caneva and Flachéron can be traced to 1847, suggesting that the presence of foreign practitioners galvanized the activities of the Roman School by exposing the nascent group to advancements in paper photography occurring elsewhere.



01

**Nathan Flint Baker
and Leavitt Hunt,**

Nile Boat, Egypt, 1851.

Salted paper print
from paper negative,
17,8 × 23,2 cm.

New York,

The Metropolitan Museum
of Art, Gilman Collection,
Museum Purchase, 2005
(2005.100.1283)



02

**Nathan Flint Baker
and Leavitt Hunt,**

*Expedition Camp, Petra,
1852.*

Salted paper print
from paper negative,
16,4 × 20 cm.

New York,

The Metropolitan Museum
of Art, Gilman Collection,
Museum Purchase, 2005
(2005.100.1282)

**Nathan Flint Baker
and Leavitt Hunt,**

Villa Medici, Rome,
1851-1852, printed
1900-1910.

Gelatin silver print,
18,3 × 21,8 cm (album
page 24,8 × 33,9 cm).

Cincinnati Art Museum;
FotoFocus Art Purchase
Fund and Gift of Frederick
Rock, 2013.251.49



The circulation of photographs among French artists working in or traveling through Rome has provided an important avenue for tracing these networks of photographic exchange and this is no less the case for Baker and Leavitt. A small selection of photographs belonging to an unidentified French Academician, now in the collection of the Metropolitan Museum of Art, attests to the circulation of these Americans' photographs alongside those of the Roman School among the artistic milieu of the French Academy. This group of ten prints dated between 1849 and 1854 includes examples by French calotypists Gustave Le Gray and Pierre Emile Joseph Pécarrère, Roman views by Caneva, a portrait of two women made in Egypt by the German Ernest Benecke, and photographs depicting a Nile boat (fig. 1) and tent encampment in Petra (fig. 2) made by Baker and Leavitt Hunt on their journey¹⁹. Such a collection indicates the photograph's status as both valued souvenir and artistic aid. Baker and Leavitt's social and professional proximity to artists affiliated with the French Academy is further established by a view of the Villa Medici made during their sojourn in Italy before embarking on their Mediterranean travels and preserved in an album of early twentieth-century prints from their original negatives in the collection of the Cincinnati Art Museum (fig. 3). This print, as well as the presence of the Americans' work amidst that of their European contemporaries, indicates their participation in a vibrant international photographic community centered in Rome.

Roman Sojourn

Although Baker met the Hunts during their shared time in Rome, it was during a renewed acquaintance in 1851 that he and Leavitt made plans to travel to Egypt and the Near East together. Curator William Stapp and Photo-historian David R. Hanlon have unearthed critical information on the photographic activities of Baker and Leavitt, providing key biographical information and tracing a chronology of their travels ⁻²⁰. By focusing on their connections to the Roman School, this essay builds upon and reframes their research to situate Leavitt and Baker not only as early American expeditionary photographers, but also as actively engaged with the medium and its practitioners within an international context. The men convened in Italy in the autumn of 1851 with the intention of learning photography before departing for Egypt, spending two weeks in Rome in late October and November honing their skills with paper negatives. This detail is further corroboration of Rome's role as a training ground for foreign photographers, as documented in by Thomas's aforementioned account. The British chemist, an important early source of information on the Roman School of Photography, traveled to Rome intending to use Talbot's process, however, after a series of failures with that method, for which the sensitized paper was dried and placed into the camera, he spent ten days in Tivoli training with Caneva in the wet paper process favored by the Roman School ⁻²¹. Thomas's anecdote is an important reminder of the difficulties facing photographers in this early period, and also of the international notoriety that the Roman School had already achieved within the wider photographic community. As he noted, a new arrival to Rome need only make an appearance at the famed artists' haunt, the Caffé Greco to encounter Flachéron and other photographers. Baker had spent considerable time at the Caffé Greco himself during the 1840s, and likely bore witness to the introduction of paper negatives to Rome alongside his artistic contemporaries ⁻²².

In order to attain the expertise required to embark on a photographic journey, Baker and Leavitt must have arrived in Italy with some previous experience behind the camera. Notably, in June of 1851, Leavitt accompanied his brother Richard to the Great Exhibition in London where both were struck by the presentations of "Oriental" countries, but they could not have failed to encounter the international photography displays also on view at the Crystal Palace. Among them, Flachéron exhibited a series of views of Rome in the French section, thus potentially exposing the Americans to works of the Roman School ⁻²³. Baker's correspondence indicates further evidence of familiarity with photography as it notes the difficulty he faced in finding Whatman's Turkey Mill paper in Rome, a material preferred by British calotypists; photographers working in Rome tended to use the more readily available French Canson paper. It is quite possible that Baker and Leavitt learned the calotype process before traveling to Rome, where they intended to receive additional training in the wet method practiced in the city. Significantly, the pair were confident enough in their capacity to produce high-quality

04

**Nathan Flint Baker
and Leavitt Hunt,**

Temple of Vesta, Rome,
1851.

Salted paper print
from paper negative,
17,3 × 23,7 cm
(mount 23,3 × 28,4 cm,
trimmed).

Washington DC,
The Library of Congress,
Prints and Photographs
Division, LOT 2388



exposures during their journey that they intended to sell their photographs upon their return⁻²⁴. At the time, the two were unaware of the Egyptian photographs produced by Felix Teynard and Maxime Du Camp, whose photographic publications would appear within a year of their voyage, in 1853 and 1852 respectively, and the Americans likely believed they were producing among the first photographic documents of the region. Incidentally, they narrowly missed meeting Du Camp in Rome in 1851 during his return trip from Egypt. The photographer stopped at the French Academy at the Villa Medici and the architect and budding photographer Normand printed some of his Egyptian negatives⁻²⁵. This confluence of photographers traveling through Rome offered ample opportunities for the transmission not only of information on photographic processes, but of images themselves.

Of the photographs Baker and Leavitt made in Rome, only 14 are extant⁻²⁶, attesting to their view of the city as a proving ground for their photographic techniques rather than a part of the journey itself. Baker and Leavitt's photographs of Rome bear the influence of earlier images of the city, and take as their subjects established tourist destinations including monuments in the Roman Forum, the Colosseum, the Castel Sant'Angelo, and the Arch of the Argentari. Their view of the Forum Boarium pairs the seventeenth-century Fontana dei Tritoni with the elegant 2nd Century BC Temple of Hercules Victor (then known as the Temple of Vesta) just behind it, while a seated figure resting on the fountain's edge looks toward the camera (fig. 4). Here, as in earlier prints, the figure provides a sense of scale and enlivens an otherwise



05

**Nathan Flint Baker
and Leavitt Hunt,**

Capitoline, Rome, 1851.

Salted paper print
from paper negative,
17,3 × 21,6 cm

(mount 37 × 48,6 cm).

Washington DC,

The Library of Congress,

Prints and Photographs

Division, Richard Morris

Hunt Collection,

PR 13 CN 2010:100

(P80.3862)



06

**Nathan Flint Baker
and Leavitt Hunt,**

*View down Via del Corso
towards Piazza del Popolo,*

Rome, 1851, printed

1900-1910.

Gelatin silver print,

18,9 × 21,6 cm

(album page

24,8 × 33,9 cm).

Cincinnati Art Museum,

FotoFocus Art Purchase

Fund and Gift of Frederick

Rock, 2013.251.22

timeless scene in a composition that replicates a subject and vantage point found in earlier printed *vedute* as well as in photographs by Caneva and Flachéron. Early photographers working in Rome initially found models for representing the city within an iconographic tradition previously established in paintings and prints. This repetition of *topoi* across bodies of work established a repertoire of photographic images of the city and aided in the development of a way of seeing that was at once particular to the new medium and reflective of the preexisting aesthetic and cultural values of its makers and audience ⁻²⁷. It should be no surprise that Baker and Leavitt chose canonical monuments, since their experience of Rome, and later of Egypt and the Near East, would have been informed by their familiarity with printed and painted precedents. Their repetition of established views marked them as well educated, and offered visual evidence of their privileged first-hand experience of Europe's significant architectural patrimony.

Their photograph of the Capitoline hill similarly takes as its subject a popular destination, but departs somewhat from traditional compositions that frame the statue of Marcus Aurelius against the façade of the Palazzo Senatorio or center it in the empty space between buildings (fig. 5). The result of their slight departure from convention is a lack of a clear focal point; the contours of the equestrian statue become lost amidst the architecture beyond. The photograph also challenges the standards of representation for architecture in the slightly oblique angle from which it approaches the subject, eschewing the more common frontal or perspectival view. In other words, this is an inexperienced photograph, one that reveals Baker and Leavitt's status as beginners to the medium. Another photograph in the Roman series (fig. 6) more overtly conveys this sense of experimentation; the camera captures a vertiginous perspective of the Via Del Corso looking toward the Piazza del Popolo from an elevated position, probably a window or the roof of their hotel, a classic 'first photograph' in a given destination for many travelers. Notably, Baker and Leavitt's Italian views were not among the images they selected for inclusion in the presentation albums of their travels and few prints survive, perhaps indicating that they judged the Italian photographs as lacking the artistry of their efforts in Egypt or as a separate body of work from those made on the longer voyage. Photographic images of Italy would have been more readily available than those of the Near East in this early period, and the novelty of supplying Westerners with those images was, as stated above, a motivating factor for Baker and Leavitt's project. In other words, for these Americans, Italy served as a 'finishing school' for their photographic education, where their techniques could be tried and tested within established parameters before they embarked for more unpredictable environs.

Mediterranean Journey

Baker and Leavitt departed Rome in mid-November, traveling through Naples and Malta *en route* to Alexandria. Upon arrival in Egypt, they

wasted no time commencing their photographic activity, racing off on their first day in the city to capture an image of Pompey's Pillar ⁻²⁸. The two traveled up the Nile in early 1852, departed for Mount Sinai, Petra, and the Holy Land in late February, and had reached Constantinople by May. They returned to Europe through Greece, and arrived in Paris in late June, where they began printing their negatives. Interestingly, Baker sent prints home to his family from the voyage, which indicates that they were testing the fruits of their labor while in the field ⁻²⁹. This was a fairly uncommon practice among photographers working with paper negatives abroad, since typically the negative itself sufficed to predict the success of the final print. Additionally, photographic equipment and chemicals would have been in short supply while traveling, and time was of the essence when working *in situ*. Baker and Leavitt photographed collaboratively, an arrangement which was nearly a necessity considering the bulky equipment and finicky nature of the wet method they employed, which required placement of the sensitized paper into the camera while still damp. Despite these difficulties, the pair made an estimated 80 exposures during their travels, of which 69 survive as negatives or prints.

The men considered their photographs a partnership, as evidenced by the combined initials "B•H" inscribed on one photograph of the Ruins of the Temple at Karnak (fig. 7). This image emphasizes the site's ruined state by contrasting a singular intact column against the piles of brick and crumbling walls that surround it. Although Baker and Hunt made more exposures of Karnak than any other destination on their tour, Hanlon has noted that in general they produced far fewer views of Egypt than did Du Camp or Teynard, whose work provides the most logical comparison to that of the Americans. Both of the Frenchmen intended their projects as visual accompaniments to texts; for Du Camp, a journalist, the images provided a visual counterpart to the account supplied by his traveling companion, the writer Gustave Flaubert, and Teynard hoped his series would supplant in verisimilitude the engraved views that accompanied the multi-volume Napoleonic era publication, *Description de l'Égypte* (1809-1829) ⁻³⁰. These examples indicate that although travel to the Near East was not yet commonplace, there existed already in the West an established iconography of sites and monuments that guided the itineraries and photographs produced by these travelers. Although the Americans carried with them guidebooks that imbued their journey with religious significance by noting the Biblical importance of the sites they visited ⁻³¹, their photographs comprise a visual travel record rather than a programmatic effort. It is worthwhile to note that just as was the case in Rome, Baker and Hunt participated in the creation of a photographic iconography representative of Egypt and the Near East that was reliant upon precedents found primarily in other medium. Although their images were among the earliest photographs of the region and despite a pictorial tradition that was significantly less instantiated than that for depicting Italy, they selected sites

07

**Nathan Flint Baker
and Leavitt Hunt,**

*Ruins of Carnac,
Egypt, 1852.*

Salted paper print
from paper negative,
17,8 × 21,7 cm (mount
37 × 48,6 cm).

Washington DC,
The Library of Congress,
Prints and Photographs
Division, Richard Morris
Hunt Collection, PR 13 CN
2010:100 (P80-3694)



and views that would conjure for their like-minded audience an image that corresponded to a codified set of textual and visual sources.

Upon the conclusion of their journey, Baker and Leavitt produced prints and compiled albums as souvenirs and for distribution among their personal networks. Although the men intended to sell their prints (60 of the Egyptian views were indeed offered through a bookseller in New York), the commercial enterprise was a failure and the photographs saw limited distribution⁻³². Tracing the circulation of the remaining prints by Baker and Leavitt is instructive for illuminating their international social and professional networks, as well as for explicating the way their photographs were understood and used. Hunt presented an album of views to the German Egyptologist Karl Richard Lepsius, and the images were praised by both Alexander von Humboldt and King Friedrich Wilhelm IV of Prussia⁻³³. In 1854, Lepsius gave his album to the artist Ernst Weidenbach⁻³⁴, who along with his brother Maximilian had accompanied Lepsius on his state-sponsored travel to Egypt and the Sudan in 1842-45 and produced the illustrations to the scholar's multi-part *magnum opus*, *Monuments of Egypt and The Sudan (Denkmäler aus Ägypten und Äthiopien, 1849-1859)*. Significantly, before embarking on his voyage, Lepsius had corresponded with Talbot, who sent him two examples of the calotype and instructions on how to prepare the paper⁻³⁵. Lepsius then received lessons directly from the inventor during a stay in England in summer 1842 with the intention of using the process to produce photographs of monuments and hieroglyphics during his journey⁻³⁶. One of the earliest examples

of the use of photography in archeological fieldwork, Lepsius's engagement with the medium can be viewed as an attempt to fulfill François Arago's prediction that the camera would be able to copy hieroglyphics with greater efficiency than firsthand observational drawing ⁻³⁷. For Lepsius, and for Baker and Leavitt after him, photography was not intended to displace this labor, but to provide an analog to their efforts and study material for future research that could be easily reproduced and communicated to fellow scholars and artists. It does not appear that Lepsius made any successful photographs during his travels in Egypt, but his interest in the use of photography in the field may have inspired Leavitt's own. The connection between Leavitt and Lepsius also suggests that the journey to Egypt was more than an adventurous tour of famous monuments, but an intellectual activity framed by the American's interest in Oriental languages.

For Leavitt and Baker their social standing made their photographic excursion possible, but it was but one pursuit among many, and both men gave up the medium shortly after their travels together. Although Baker and Leavitt were the first Americans to photograph Italy and the Near East, it bears emphasis that their prints held little impact beyond their immediate social circle and offered no match for the lavish publications produced from Teynard's, and especially, Du Camp's negatives. This fact seems to confirm the relative lack of interest within the United States for paper photography during the 1850s, but it also serves by comparison to underscore the importance of networks of exchange like that centered around the Roman School to the circulation and ultimate success of the medium.

Richard Morris Hunt as Photographer and Collector

While Baker and Leavitt's photographs did not make much of an impression commercially, they certainly provided inspiration for Richard Morris Hunt's travels to the Near East in 1852-1853 ⁻³⁸. The Hunt siblings appear to have been close; during their early years in Rome they balanced sightseeing and sketching together with visits to horse races and billiards, and later Leavitt and Richard attended the same boarding school in Geneva. While Leavitt went on to university in Germany, in 1845 Richard enrolled in the *École des Beaux-Arts* in Paris, sometimes attending painting lessons in the studio of Couture alongside his brother William ⁻³⁹. The Hunts were heavily enmeshed in the artistic world of the French capital, which also connected them to artists traveling to and from Italy as winners of the French Academy's *Prix de Rome*. Although it has been suggested that Richard learned photography from Leavitt, it is just as likely that he could have been instructed in the medium by fellow artists in his circle who were exploring the possibilities of the camera as an aid to their studies.

In the summer of 1852, Richard began a long period of European travel with photographic equipment in tow that culminated in a return to Italy and the start of his Mediterranean voyage. Sometimes

accompanied by William, the brothers sketched *chateaux* in the Loire valley, and then traveled on to Belgium and The Netherlands before visiting Düsseldorf, Berlin, and Vienna. Leaving William in Germany, Richard connected with fellow architecture students from the French Academy in Venice, and traveled with them through Lombardy and Piedmont before heading south to Florence and Rome ⁻⁴⁰. Anecdotal evidence recorded in Richard's sketchbooks reveals some of the difficulties faced by the photographer during his travels. In order to avoid paying customs taxes at the Dutch border, Richard pretended to be a professional photographer, and when traveling between Genoa and Livorno he lamented:

—
I was charged right and left, by customs house officials of all sorts, and had to pay heavy duties on my photographic apparatus, which they moreover took to pieces to be sure it was not an infernal machine ⁻⁴¹.
—

Despite these inconveniences he and his traveling companions appear to have had some successes with the camera; they made photographs at the church of San Miniato in Florence that were of such quality that they immediately sold them ⁻⁴². The steady stream of foreign artists and travelers in Italy produced a ready market for photographs, and created opportunities for chance encounters with fellow photographers.

Richard departed for Egypt in December 1852, and followed much the same itinerary as his brother Leavitt before him, journeying up the Nile, then leaving from Cairo for the Near East, before returning to Europe via Constantinople and Greece; much like the previous century's grand tour to Italy, travel across the Mediterranean had become an established itinerary. Richard traveled with a camera, making photographs along the way and also encountering other practitioners. He recorded meeting a "Mr. John Green" in Egypt, likely John Beasley Greene, the Paris-based American archeologist who had learned photography from Gustave Le Gray, and he also collaborated on photographs with a "Sturgis", probably Russell Sturgis, an American architect whose path he crossed in Karnak ⁻⁴³. These chance encounters with fellow-photographers in the field underscore the fact that the camera had quickly become the indispensable companion of any serious traveler of a certain class and background, including Americans, who were at this time less likely to make the journey to Egypt than to Italy. Anecdotes from Richard's travels provide insight into the way that informal transnational networks and exchanges — of knowledge and of images — contributed to the development of early photography.

Although Richard's sketchbooks record his efforts with the camera, during his travels he was much more active as a collector than as a photographer, a role which represents his most significant engagement with the medium. The architect's archive of photographs, preserved at the



08

Giacomo Caneva,

*Palazzo Senatorio, Piazza
del Campidoglio, Rome,
1851.*

Salted paper print
from paper negative,
20,6 × 26,6 cm
(mount 31,27 × 47,14 cm).
Washington DC,
The Library of Congress,
Prints and Photographs
Division, Richard Morris
Hunt Collection, PR 13 CN
2010:100 (P80.3907)

Library of Congress, includes over 5,000 loose prints and some twenty bound albums filled with photographs dating from the early 1850s to the end of the nineteenth century ordered by subject and geographic location. Among them are the largest number of surviving prints by Baker and Leavitt in an institutional repository, including a set affixed to the fine gilt-trimmed mounts produced by the pair for presentation albums as well as a group of duplicate prints of a more neutral tonality that appear to have been made at a later date and which bear Richard's initials (RMH) on their unadorned supports. The different format may indicate that Richard either printed his own set of Baker and Leavitt's negatives or directed a third party to do so. It remains unclear which, if any, of the Egyptian photographs in the collection he made. As the archive's organization indicates, his profession as an architect compelled his interest in the medium, and it is easy to see how this storehouse of images of architectural monuments served as references for his Beaux-Arts constructions. Although it is outside the scope of this study, the archive offers a rich field for further research into how the circulation of photographic images of Italy influenced art of the United States in the nineteenth century.

Amidst this wealth of material emerges further evidence of Richard's personal connections to photographers working in Rome: the collection includes a handful of salted paper prints by Caneva, such as a magisterial view of the Campidoglio that places the camera at the foot of the ramp-like stairway leading up the hill (fig. 8). From this low vantage point, the many sculptural elements on the site create a staccato rhythm that juxtaposes the organizing angles of the architecture. It is a

surprisingly lively scene—made more so by the presence of two ghostly figures (one standing, one seated) on the ramp — that plays with depth while layering surface detail. This complex photograph reveals the dual function of photographs in Richard’s collection: an image like this could serve as both souvenir of the formative personal experience of travel as well as a study for the architect’s professional work. Richard also acquired numerous Roman views by members of the Roman School Anderson and Robert Macpherson that speak to his continued visits to Italy over the course of his career as well as to the development of Rome into a center for commercial photography after the introduction of glass negatives and albumen printing. The architect’s collection helps provide an individual point of reference, a node at the intersection of a variety of photographic activities during a key phase of the medium’s development.

Conclusions

Baker and the Hunts’ connections to the Roman School as photographers and as collectors underscore the international renown that the group had garnered among a certain class of artists and educated amateurs who were the primary practitioners of the calotype process. These men represent the earliest known contacts between Americans and the group, marking a significant — and rare — episode in the development of paper photography in the United States, and adding to a transnational network of photographers connected to Rome that also included British, French, German, Italian, and Scandinavian photographers and artists. Through their personal and professional connections, Baker and the Hunts also became conduits for the transmission of photographs by the Roman School and their own early images of Rome and the Near East, to Germany, France, and the United States. As American pupils of the Roman School, these photographers saw a model of commercial success in photography that they sought to emulate, learned a viable process for using the camera in difficult conditions, and encountered a like-minded community of artists engaging with a new medium.

Notes

—
– 1 Quoted in Hanlon 2013, p. 131. The author would like to thank Micah Messenheimer and Mari Nakahara of the Library of Congress and Nathaniel Stein of the Cincinnati Art Museum for their assistance with research and image requests, as well as David Hanlon

for sharing with me his knowledge of Baker and Leavitt Hunt’s connection to the Roman School.

– 2 Hanlon 2007, p. 321. Hanlon estimates the total number of negatives at 80, noting that 62 prints and 7 negatives documenting discrete subjects survive; an album of 55 plus 3

loose prints can be found in the collection of the Bennington Museum, Bennington, VT; the Cincinnati Art Museum holds an album of 53 gelatin silver prints from paper negatives and 7 paper negatives; 76 prints are located at the Library of Congress, Prints and

Photographs Division; 11 are preserved in an album at the Agfa Collection of the Museum Ludwig in Köln; additional prints can be found in the Harrison Horblit Collection, Harvard, the George Eastman House, and the Metropolitan Museum of Art.

– **3** André Jammes coined the term “Roman School of Photography”, see Jammes, 1978, p. 3.

– **4** Hunt’s library and archive is part of the American Institute of Architects / American Architectural Foundation (AIA/AAF) Collection, which was donated to the Library of Congress in 2010.

– **5** On the Roman School of Photography, see for example: Sutton 1975 [1867]; Becchetti / Helsted 1977; Becchetti 1978; Becchetti 1983; Becchetti 1989; Cartier-Bresson / Margiotta 2003; Ritter 2005; Daffner 2007; Promenade méditerranéenne 2007; Bonetti / Dall’Olio / Prandi 2008; Pohlmann / Cogeval 2009; Fotógrafos del Café Greco 2009; Cavazzi / Margiotta / Tozzi 2010; Chazal et al. 2010; Pérez Gallardo 2015

– **6** Bonetti 2015b, p. 243.

– **7** Other photographers that have been loosely associated with the group include F. Borioni, Domenico Castracane, Alphonse Davanne, Maxime Du Camp, Léon Gérard, Jacques-Michel Guilloit and Amélie Saguez, Calvert Jones, Stefano Lecchi, Firmin-Eugène Le Dien, Gustave Le Gray, Robert Macpherson, Henri de la Baume Pluvinel, Luigi Sacchi, Thomas Sutton,

and Richard W. Thomas.

– **8** Thomas 1852, p. 159.

On Thomas, see: Taylor 2007, pp. 381.

– **9** Solomon-Godeau’s argument was a critique of Jammes / Janis 1983; Solomon-Godeau 1991.

– **10** Prandi 2008; Bonetti 2010, pp. 31-32; Bonetti 2011; Bonetti 2015a.

– **11** On the use of paper negatives in America, see: Davis / Aspinwall / Wilson 2007; Hanlon 2013; Harris 2018.

– **12** Davis 2007, p. 155.

– **13** Stebbins 1992, pp. 19-27.

– **14** Hanlon 2009, p. 90.

– **15** Baker 1980, pp. 19-25.

– **16** Bonetti 2008a, p. 13.

On the importance of the Villa Medici as an artistic center, see: Bonfait 2003.

– **17** The Roman process was, in essence, Louis Désiré Blanquart-Evrard’s improvement of Talbot’s process as simplified by the husband and wife photographers Guilloit and Saguez. The method was to expose the paper negatives to light while still wet from an immersion in a solution of acid nitrate of silver. It also eliminated the first bath of silver nitrate in preparation of the paper, and added potassium bromide to the iodide. Thomas says that the strength of the Mediterranean sun required this change; the potassium bromide made the paper less light sensitive. After exposure, the paper was then developed with gallic acid, stabilized with potassium bromide, and fixed with hyposulphite of soda. On the technical details of the method, see: Cartier-Bresson / Margiotta 2003, p. 23; Cartier-Bresson

2010, pp. 18-20; Le Corre 2010.

– **18** Calvert Jones to W.H.F. Talbot, Rome, May 11, 1846, Document number: 5647, The Correspondence of William Henry Fox Talbot, <<http://foxtalbot.dmu.ac.uk/>> (accessed 21 July, 2019). An album containing 37 salt prints from paper negatives made by Guilloit and Saguez in Italy resurfaced at auction at Christie’s Paris in November 2016; previously, only 5 prints had been attributed to the collaborators. The importance of the process of Guilloit and Saguez to the development of the so-called “Roman Method” of photography is confirmed by period sources, such as Augusto Castellani in his 1849 *Manuale Di Fotografia sulla Carta*. See: Prandi, 2008, pp. 17-19.

– **19** David Hanlon assisted in identifying these photographs, which were formerly attributed to Maxime Du Camp. They came to The Met as part of the Gilman Paper Company Collection in 2005. Their provenance can be traced to the collection of an unknown French academic painter through the art historian Louise d’Argencourt. See: MMA 2005.100.36-37, .46, .190, .318, .855, .1348, and .1371. <<https://www.metmuseum.org/art/collection>> (accessed 21 July, 2019).

– **20** Hanlon 2007; Hanlon 2013, pp. 129-156.

– **21** Thomas 1852, pp. 159-160.

– **22** Hanlon 2007, p. 321 notes that Baker received mail at the Caffé Greco. On the importance of the café

- to artists, see: Angeli 2001 [1930].
- ²³ Baker 1980, p. 46.
 - ²⁴ Baker stated this intention in a letter to his sister, reported in Hanlon 2007, p. 327.
 - ²⁵ Le Gall 2003, pp. 57, 62; Pelizzari 2011, p. 24.
 - ²⁶ Two salt prints in the collection of the Library of Congress and 12 gelatin silver prints from paper negatives at the Cincinnati Art Museum.
 - ²⁷ On the repetition of iconography among photographers of the Roman School, see: Bonetti 2008b, pp. 37-41.
 - ²⁸ Hanlon 2007, pp. 321-322.
 - ²⁹ *Ibid.*
 - ³⁰ On Teynard and Du Camp, see: Lyons et al. 2005, pp. 38-40; On photography in Egypt and the Near East, see: Aubenas 1999; Jacobson 2007
 - ³¹ They traveled with a copy of John P. Durbin's *Observations in the East* (1845). Hanlon 2007, p. 325.
 - ³² Ivi, p. 328.
 - ³³ Ivi, pp. 326-327.
 - ³⁴ This album is conserved in the Agfa Collection of the Museum Ludwig in Cologne. See: Von Dewitz 1988, p. 159; Perez 1988, p. 178.
 - ³⁵ Bohrer 2011, p. 43.
 - ³⁶ See letters exchanged between Lepsius and Talbot and Elisabeth Theresa Fielding, *née* Fox Strangways and Talbot on July 22, 30 and 31, and August 2, 3, and 5, 1842 (Document nos. 4552, 4554, 4555, 4557, 4560, 4564) <<http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/letters.html>> (accessed 21 July, 2019).
 - ³⁷ François Arago, Report of the Commission of the Chamber of Deputies on the Daguerreotype, July 3, 1839, in Trachtenberg 1980, pp. 15-25.
 - ³⁸ Photographs by Baker and Hunt from Richard Morris Hunt's collection were exhibited alongside Richard's sketches from his travels in the exhibition *A Voyage of Discovery: the Nile Journal of Richard Morris Hunt* at The Octagon, The Museum of the American Architectural Foundation, Washington DC, 1999. See: Stapp 2008.
 - ³⁹ Baker 1980, pp. 19-25.
 - ⁴⁰ Ivi, pp. 49-50.
 - ⁴¹ #Hunt 1895-1909, vol. 1, p. 36.
 - ⁴² Baker 1980, p. 50.
 - ⁴³ #Hunt 1895-1909, vol. 1, pp. 50 and 63.

Bibliography

- Angeli 2001 [1930]** Diego Angeli, *Le Cronache del Caffè Greco*, Roma, Bulzoni, 2001 [orig. ed. 1930].
- Aubenas 2001** Sylvie Aubenas, *Les Photographes en Orient, 1850-1880*, in Sylvie Aubenas / Jacques Lacarrière (edited by), *Voyage en Orient*, Paris, Bibliothèque nationale de France-Hazan, 2001.
- Baker 1980** Paul R. Baker, *Richard Morris Hunt*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1980.
- Becchetti / Helsted 1977** Piero Becchetti / Dyveke Helsted (edited by), *Rome in Early Photographs The Age of Pius IX. Photographs 1846-1878 from Roman and Danish Collections*, exhibition catalogue (Copenhagen, The Thorvaldsen Museum, 1977), Copenhagen, The Thorvaldsen Museum, 1977.
- Becchetti 1978** Piero Becchetti, *Fotografi e Fotografia in Italia 1839-1880*, Roma, Quasar, 1978.
- Becchetti 1983** Piero Becchetti, *La fotografia a Roma dalle origini al 1915*, Roma, Editore Colombo, 1983.
- Becchetti 1989** Piero Becchetti, *Giacomo Caneva e la scuola fotografica romana (1847-1855)*, Firenze, Alinari, 1989.

- Bohrer 2011** Frederick N. Bohrer, *Archaeology, photography, sculpture: correspondences and mediations in the nineteenth century and beyond*, in Paul Bonaventura / Andrew Jones (edited by), *Sculpture and Archaeology*, Farnham- Burlington (VT), Ashgate, 2011, pp. 31-44.
- Bonetti 2008a** Maria Francesca Bonetti, *Fotografi e collezionisti: il caso romano*, in Bonetti / Dall'Olio / Prandi 2008, pp. 13-16.
- Bonetti 2008b** Maria Francesca Bonetti, *Indagini*, in Bonetti / Dall'Olio / Prandi 2008, pp. 29-135.
- Bonetti 2010** Maria Francesca Bonetti, *Talbot et l'introduction du calotype en Italie*, in Chazal et al. 2010, pp. 25-35.
- Bonetti 2011** Maria Francesca Bonetti, "...allora non d'altro si consigliava che della fotografia". *Artisti e accademie alla prova della fotografia (1850-1880)*, in Maria Antonella Fusco / Maria Vittoria Marina Clarelli (edited by), *Arte in Italia dopo la fotografia 1850-2000*, exhibition catalogue (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 2011-2012), Milano, Electa, 2011, pp. 96-133.
- Bonetti 2015a** Maria Francesca Bonetti, *L'âge d'or della fotografia a Roma tra studio, arte e mercato delle immagini / The Âge d'Or of Photography in Rome: Research, Art and the Market*, in Mina 2015, pp. 12-37, 38-55.
- Bonetti 2015b** Maria Francesca Bonetti, *Biografie / Biographies*, in Mina 2015, pp. 207-246.
- Bonetti / Dall'Olio / Prandi 2008** Maria Francesca Bonetti / Chiara Dall'Olio / Alberto Prandi (edited by), *Roma 1840-1870. La fotografia, il collezionista e lo storico*, exhibition catalogue (Roma, Istituto Centrale per la Grafica / Modena, Fotomuseo Giuseppe Panini, 2008), Roma, Peliti Associati, 2008.
- Bonfait 2003** Olivier Bonfait (edited by), *Maestà di Roma da Napoleone all'Unità d'Italia. D'Ingres à Degas. Les artistes français à Rome*, Milano, Electa, 2003.
- Cartier-Bresson 2010** Anne Cartier-Bresson, *Le travail du négatif: l'Italie, un champ expérimental pour les pionniers de la photographie*, in Chazal et al. 2010, pp. 17-23.
- Cartier-Bresson / Margiotta 2003** Anne Cartier-Bresson / Anita Margiotta (edited by), *Roma 1850. Il Circolo dei Pittori Fotografi del Caffè Greco*, exhibition catalogue (Roma, Musei Capitolini; Paris, Maison Européenne de la Photographie, 2003), Milano, Electa, 2003.
- Cavazzi / Margiotta / Tozzi 2010** Lucia Cavazzi / Anita Margiotta / Simonetta Tozzi, *Pittori Fotografi a Roma 1845-1870. Immagini dalla raccolta fotografica comunale*, exhibition catalogue (Roma, Palazzo Braschi, 1987), Roma, Multigrafica, 1987.
- Chazal et al. 2010** Gilles Chazal et al. (edited by), *Eloge du négatif. Les débuts de la photographie sur papier en Italie (1846-1862)*, exhibition catalogue (Paris, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris; Florence, Museo Nazionale Alinari della Fotografia, 2010), Paris, Paris Musées, 2010.
- Daffner 2003** Lee Ann Daffner, "A Transparent Atmosphere": *The Paper Negatives of Frédéric Flachéron in the Harrison D. Horblit Collection*, in "Journal of the American Institute for Conservation", vol. 42, n. 3, Autumn-Winter 2003, pp. 425-439.
- Davis 2007** Keith F. Davis, *The Rise of Paper Photography*, in Davis / Aspinwall / Wilson 2007, pp. 153-171.

- Davis / Aspinwall / Wilson 2007** Keith F. Davis / Jane L. Aspinwall / Marc F. Wilson,, *The Origins of Photography 1839-1885. From Daguerreotype to Dry-Plate*, exhibition catalogue (Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art, 2007), Kansas City, Hall Family Foundation-Nelson-Atkins Museum of Art, distributed by Yale University Press, 2007.
- Fotógrafos del Café Greco 2009** *Fotógrafos del Café Greco de Roma en la colección del pintor Bernardino Montañes (1825-1893)*, auction catalogue (Barcelona, Soler y Llach, 2009), Barcelona, Soler y Llach, 2009.
- Hanlon 2007** *Pilgrims on Paper: The Calotype Journey of Leavitt Hunt and Nathan Flint Baker*, in "History of Photography", vol. 31, n. 4, Winter 2007, pp. 319-329.
- Hanlon 2009** David R. Hanlon, *Arts and Letters: The Baker Family Papers*, in "Ohio Valley History", vol. 9, n. 2, Summer 2009, pp. 89-93.
- Hanlon 2013** David R. Hanlon, *Illuminating Shadows. The Calotype in Nineteenth Century America*, Nevada City, Mautz, 2013.
- Harris 2018** Mazie M. Harris (edited by), *Paper Promises. Early American Photography*, exhibition catalogue (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2018), Los Angeles, Getty Publications, 2018.
- Jacobson 2007** Ken Jacobson, *Odalisques & Arabesques: Orientalist Photography 1839-1925*, London, Quaritch, 2007.
- Jammes 1978** André Jammes, *Alfred-Nicholas Normand et l'Art du "Calotype"*, in Jammes / Cayla / Néagu 1978, pp. 2-3.
- Jammes / Janis 1983** André Jammes / Eugenia P. Janis, *The Art of the French Calotype. With a Critical Dictionary of Photographers, 1845-1870*, Princeton, Princeton University Press, 1983.
- Jammes / Cayla / Néagu 1978** André Jammes / Alfred Cayla / Philippe Néagu (edited by), *Alfred-Nicolas Normand. Architecte. Photographies de 1851-1852*, Paris, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, 1978.
- Le Corre 2010** Florence Le Corre, "Guillot-Saguez", in Chazal et al. 2010, pp. 225.
- Le Gall 2003** Guillaume Le Galle, *Photographie d'architecture et autorité académique / Fotografia d'architettura e autorità accademica*, in Cartier-Bresson / Margiotta 2003, pp. 54-58, 59-63.
- Lyons et al. 2005** Claire L. Lyons et al. (edited by), *Antiquity & Photography. Early Views of Ancient Mediterranean Sites*, exhibition catalogue (Malibu, Getty Villa, 2006), Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2005.
- Mina 2015** Gianna A. Mina (edited by), *Con la luce di Roma / In Rome's Light*, exhibition catalogue (Ligornetto, Museo Vincenzo Vela, 2015-2016), Ligornetto-Milano, Museo Vincenzo Vela-5 Continents, 2015.
- Pelizzari 2011** Maria Antonella Pelizzari, *Photography and Italy*, London, Reaktion Books, 2011.
- Perez 1988** Nissan N. Perez, *Focus East. Early Photography in the Near East 1839-1885*, New York, Abrams; Jerusalem, The Domino Press-The Israel Museum, 1988.
- Pérez Gallardo 2015** Helena Pérez Gallardo, *Le prince Girón de Anglona*, in "Études photographiques", n. 32, Spring 2015, online in <<https://etudesphotographiques.revues.org/3536>> (accessed 21 July, 2019).
- Pohlmann / Cogeval 2009** Ulrich Pohlmann / Guy Cogeval (edited by), *Voir l'Italie et mourir. Photographies et peintures dans l'Italie du XIXe siècle*, exhibition catalogue (Paris, Musée d'Orsay, 2009), Paris, Musée d'Orsay, 2009.

- Prandi 2008** Alberto Prandi, *"The Roman Process". Con un repertorio della letteratura fotografica 1849-1863 relativa all'esperienza romana*, in Bonetti / Dall'Olio / Prandi 2008, pp. 17-25.
- Promenade méditerranéenne 2007** *Promenade méditerranéenne. Collection photographique de la duchesse de Berry. Les années 1850*, catalogo di vendita, (Paris, Galerie Serge Plantureux), Paris, Choppin de Janvry & Associés, 2007.
- Ritter 2005** Dorothea Ritter (edited by), *Rom 1846-1870. James Anderson und die Maler-Fotografen*, exhibition catalogue (München, Neue Pinakothek 2005), München, Editions Braus, 2005.
- Solomon-Godeau 1991** Abigail Solomon-Godeau, *Calotypomania: The Gourmet Guide to Nineteenth-Century Photography*, in Ead., *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, pp. 4-27.
- Stapp 2008** William Stapp, *Hunt, Leavitt (1831-1907) and Baker, Nathan Flint (c. 1822-1891)*, in John Hannavy (edited by), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, vol. 1, A-H, Index, New York-London, Routledge, 2008, pp. 729-731.
- Stebbins 1992** Theodore E. Stebbins Jr. (edited by), *The Lure of Italy. American Artists and the Italian Experience 1760-1914*, exhibition catalogue (Boston, Museum of Fine Arts; The Cleveland Museum of Art; Houston, Museum of Fine Arts, 1992-1993), Boston, Museum of Fine Arts - New York, Harry N. Abrams, 1992.
- Sutton 1975 [1867]** Thomas Sutton, *Reminiscences of an Old Photographer*, in Van Deren Coke (edited by), *One Hundred Years of Photographic History. Essays in Honor of Beaumont Newhall*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1975, pp. 64-67 (originally published in "The British Journal of Photography", vol. 19, n. 382, August 30, 1867).
- Taylor 2007** Roger Taylor, *Impressed By Light. British Photographs from Paper Negatives, 1840-1860*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2007.
- Thomas 1852** Richard W. Thomas, *Photography in Rome*, in "The Art Journal", May 1852, pp. 159-160.
- Trachtenberg 1980** Alan Trachtenberg (edited by), *Classic Essays on Photography*, New Haven, Conn., Leete's Island Books, 1980.
- Von Dewitz 1988** Bodo von Dewitz (edited by), *An Den Süssen Ufern Asiens. Ägypten, Palästina, Osmanisches Reich. Reiseziele des 19 Jahrhunderts in Frühen Photographien*, exhibition catalogue (Köln, Agfa Foto-Historama, 1988), Köln, Agfa Foto-Historama im Wallraf-Richartz-Museum / Museum Ludwig, 1988.

—
Archival Sources

#Hunt 1895-1909 Catherine Clinton Howland Hunt, Unpublished biography of Richard Morris Hunt, vols. 1-4, 1895-1909. American Institute of Architects / American Architectural Foundation Collection at the Library of Congress, Prints & Photographs Division, MS. PR 13 CN 2010:100, <<https://www.loc.gov/item/2013645554/>> (accessed 21 July, 2019).