

Eugène Piot e *L'Italie monumentale* (1851-1853). La fotografia fra documento ed *égotisme*

Abstract

Eugène Piot's album, *L'Italie monumentale* (1851-1853), was a true novelty in the age of French calotype. This article sets out by exploring the Italian trip Piot undertook with Gautier in 1850 and the parallel ways in which they described the country. In the second part, Piot's own project is reconsidered: focusing on the materiality of an unpublished body of photographs, it is argued that Piot's visual models were often shaped less by the strictures of the document than by the subjective gaze of the *égotiste*.

Keywords

EUGÈNE PIOT, THÉOPHILE GAUTIER, *L'ITALIE MONUMENTALE*, CALOTYPE, SALT PAPER

Visitano l'Italia come "homme(s) du livre" con l'obiettivo di riportare in Francia le loro descrizioni. Arrivano da Parigi, sono due amici, ma viaggiano separati. Le descrizioni che faranno della penisola, l'uno fotografica, l'altro testuale, condividono in gran parte analoghe modalità del guardare legate alla poetica dell'incontro "au hasard" e della cultura dell'*égotisme*. È così che Eugène Piot ⁻¹ e Théophile Gautier ⁻², dopo il periodo rivoluzionario e un utopico progetto di trasferimento assieme in Algeria, nell'estate del 1850 approdano nel paese dove il passato rappresentava ancora un bagno salufico. Gautier ottiene il visto per il passaporto in luglio, Piot in agosto. Piot vi tornava per la quinta volta. Vi era già stato nel 1838, nel 1846, nel 1847 e nel 1849. Gautier, invece, vi arriva per la prima volta ⁻³. Ai loro occhi l'Italia non è più la *mater tellus* rivelatrice cantata da Lucrezio, quanto un'ulteriore tappa della loro scoperta del fascino per l'area del Mediterraneo, lo stesso che aveva incantato autori come Gérard de Nerval, l'amico di Gautier appassionato di dagherrotipia ⁻⁴, e Charles Nodier.

La loro prima tappa era stata la Spagna, visitata assieme con lo sguardo da ventenni nel 1840.

Ora, dopo dieci anni, le loro intenzioni di viaggio sono assai diverse. Entrambi viaggiano per affari. Come scrittore, Gautier è stipendiato da “La Presse” per i suoi *feuilletons*, annunciati il 20 luglio 1850. Come collezionista d’arte, Piot acquista numerose opere etrusche, romane e del primo Rinascimento fiorentino ⁻⁵. Inoltre, è in Italia per realizzare un progetto editoriale del tutto innovativo: lo apprendiamo dalle parole di Gautier nei suoi resoconti fiorentini di fine settembre, rielaborati a Parigi ⁻⁶. Si tratta de *L’Italie monumentale* ⁻⁷, un volume fotografico, primo nel suo genere, la cui concezione ha dei chiari debiti nei confronti dell’occhio da conoscitore d’arte.

Il progetto e la qualità delle sue prime fotografie verranno elogiate con slancio di grande ammirazione dalla penna di Francis Wey su “La Lumière”, quasi un anno più tardi, il 15 giugno 1851. Le fotografie pressoché coeve di Maxime Du Camp, Félix Teynard o John Greene, confluite nei rispettivi album editoriali, realizzate con spirito romantico per l’esotico durante un unico e mitico viaggio nei paesi orientali del Mediterraneo, non sono comparabili a quelle di Piot. Le sue carte salate sono il risultato di un’esperienza del tutto diversa in quanto basata sulla familiarità con lo spazio urbano e i monumenti e con i *topoi* visivi e letterari delle città italiane. Una familiarità decennale acquisita nel corso di numerosi viaggi e lunghi soggiorni, di andate e di ritorni, di sguardi che nel corso del tempo si sedimentavano sugli stessi oggetti, rendendo così la sua esperienza definitivamente estranea a quella del Grand Tour. Lo stesso dicasi per Gautier, che pressoché quarantenne era fuori tempo massimo per il viaggio di formazione di un giovane *savant*. Inoltre, il suo viaggiare risenti del poco tempo a disposizione per la realizzazione dei *feuilletons*. Una disponibilità che imponeva la necessità di stabilire una diversa gerarchia di sguardi sulle città e sulle emergenze monumentali, tramite colpi d’occhio rapidi ed avidi, quasi rapaci per conoscere e capire confrontando il paese reale, che si poneva dinnanzi al suo sguardo, con quell’Italia a lungo solo immaginata ⁻⁸.

Pratiche intertestuali

“Homme(s) du livre” abbiamo detto. Il loro modo di viaggiare e guardare, né puro, né incantato, va considerato come culturalmente e deliberatamente condizionato. Nelle loro descrizioni testuali e figurative, il condizionamento e la contaminazione diventano tratti volutamente distintivi nella *mise en scène* dei luoghi. Così che il loro modo di viaggiare e di guardare si traduce in un continuo confronto con le pratiche dell’intertestualità ⁻⁹, fra i testi appresi, le incisioni e i disegni delle bellezze naturali e artistiche della penisola che, stando al tavolo di lavoro a Parigi, i loro occhi avevano consumato ⁻¹⁰. Si veda nei capitoli di Gautier dedicati a Palazzo Ducale e alle prigioni l’intreccio dei ricordi ispirati a Goya, Piranesi, Rembrandt e Watteau ⁻¹¹. Si vedano nelle fotografie veneziane di Piot i riferimenti alla cultura storico-artistica che

gli permettono di superare la tradizione odeporica con le sue generalizzazioni, per lasciare spazio all'erudizione artistica e alle novità della storiografia architettonica di Pietro Selvatico e John Ruskin. Da un lato, si ispira alle incisioni a puro contorno raccolte nel volume di Leopoldo Cicognara, *Le fabbriche e i monumenti cospicui di Venezia* (1838), come negli esempi di palazzo Ducale. Dall'altro, traduce in un interesse visivo quanto suggerito dalla nuova storiografia di leggere i *topoi* monumentali in un *continuum* storico in grado di collegarli al tessuto urbano minore, come nelle fotografie di Palazzo Cicogna -¹².

Ma cosa raccontano e mostrano di nuovo le descrizioni di Piot e di Gautier sui monumenti quando – per dirla con l'asserzione disarmante, già vent'anni prima – di Nodier “l'on a tout dit” -¹³? L'unica soluzione doveva essere l'invenzione d'autore, la preminenza dello sguardo soggettivo sulle descrizioni oggettive. Ed è proprio sulla rivendicazione dell'importanza di questo ruolo che la loro opera si basa. Piot vanterà il primato dell'ideazione del primo album fotografico sia in terra francese, sia di soggetto italiano -¹⁴. Una serie di immagini, di grande raffinatezza compositiva, rivela una capacità d'invenzione in grado di rinnovare lo sguardo sul monumento raffigurato che rigenera il codice del documento fotografico. Gautier vanterà la messa a punto di un nuovo genere letterario. Nei suoi *récits* sperimenta un linguaggio che affianca la descrizione puntuale con l'immaginazione, lasciando spazio esplicito allo sguardo interiore dell'autore. Questa dualità obiettività/soggettività si riscontra nella metafora fotografica che Gautier utilizza nei suoi testi in riferimento a un certo tipo di immaginazione, costituita da esatte “immagini tracciate nella camera oscura del cervello” -¹⁵ che possono venire successivamente elaborate. La strategia letteraria nei suoi “*récits excentriques*” si giocherebbe, allora, su una particolare capacità d'elaborazione della realtà in immagini vivide, nelle quali la nitidezza dei dettagli si staglia dallo sfondo con forza liberatoria e creatrice. Come nella discussione sul realismo in letteratura e teatro per Champfleury (nel suo capitolo *Carnevale*) il “*fantastique n'est autre que de la réalité la plus réelle*” -¹⁶, sarà proprio il dettaglio – come dimensione che tende all'iperreale attraverso la dimensione soggettiva – a rappresentare la possibilità di costruire una nuova visione per lo scrittore Gautier e, come vedremo, anche il fotografo Piot.

Il primato dello sguardo su Venezia

Partiamo da Venezia, perché la città occupa uno spazio privilegiato nelle opere di Gautier e di Piot, rappresentando rispettivamente un primato della descrizione letteraria e fotografica di questa città in terra francese e non solo. Nel fondo di Piot circa un terzo delle fotografie italiane sono dedicate a Venezia -¹⁷. Analogamente, nel volume *Voyage en Italie* di Gautier, che raccoglie *Italie* (1852) e i *feuilletons* scritti a Venezia, quasi un terzo dei capitoli sono dedicati esclusivamente alla città dei dogi -¹⁸. Città a lungo tempo vagheggiata dallo scrittore francese, almeno dal 1833 quando senza averla mai vista l'aveva descritta nell'album pittoresco *Le*

landscape français. Italie, raffazzonando da testi e illustrazioni da vero *bousingot* irriverente delle convenzioni letterarie. Si può ben capire come Venezia fosse rimasta pura immaginazione ⁻¹⁹, forse con effetti analoghi a quelli che ebbe nella visione crepuscolare con la quale la sua “città intuitiva” ⁻²⁰ si concesse al suo arrivo, finalmente, nel 1850. A dire il vero, a Venezia Gautier aveva pensato di venirci con Balzac nel 1836, ma il suo vero viaggio d’iniziazione venne trasferito alla Spagna, con l’amico Piot che finanziò quella mitica avventura di sei mesi. Com’è noto dal resoconto di viaggio di Gautier del 1845, i due viaggiarono con una macchina per realizzare dagherrotipi, alcuni dei quali sono stati attribuiti solo recentemente ⁻²¹. Non sappiamo se l’interesse di Piot per la fotografia abbia avuto una continuità negli anni successivi, nel periodo della maturità professionale e della direzione della rivista “Le Cabinet de l’amateur et de l’antiquaire” (1842-1846). Probabilmente per Gautier, artista che aveva depresso le armi, ma che rimaneva vicino alle questioni artistiche e uomo partecipe del suo tempo, la passione per la fotografia che ha continuato a sviluppare avrà avuto una qualche continuità anche grazie a questa *liaison*.

Di un certo suo modo di descrivere e di guardare l’Italia nel 1850, che possiamo ricondurre alle modalità culturali e visive scaturite dalla fotografia, possiamo cogliere delle tracce particolari nei suoi testi italiani e nelle parole con cui racconta della propria scrittura. Ne parla, infatti, in termini figurativi riferendosi a descrizioni letterarie realizzate come vedute a mo’ di dagherrotipo, alternate ad acquerelli della vita quotidiana. Se la metafora dell’acquerello allude alla rapidità d’esecuzione, la metafora fotografica sottintende una ripresa diretta, obiettiva, delle città e dei monumenti. Anche se non si possono evitare le mediazioni letterarie e figurative, nel descrivere la sua specifica visione Gautier mette in relazione la capacità analitica e dettagliata del dagherrotipo con la propria esperienza dei luoghi, legata al proprio colpo d’occhio. Sono i punti di vista della visione intellettuale propria dell’*égotiste* e, in quanto tali, corrispondono alla consapevolezza che un nuovo e moderno modo di viaggiare richiede e orchestra un diverso sapere, che è quello del *feuilletoniste*, il quale deve riportare le vive impressioni che il suo occhio, personalissimo, registra.

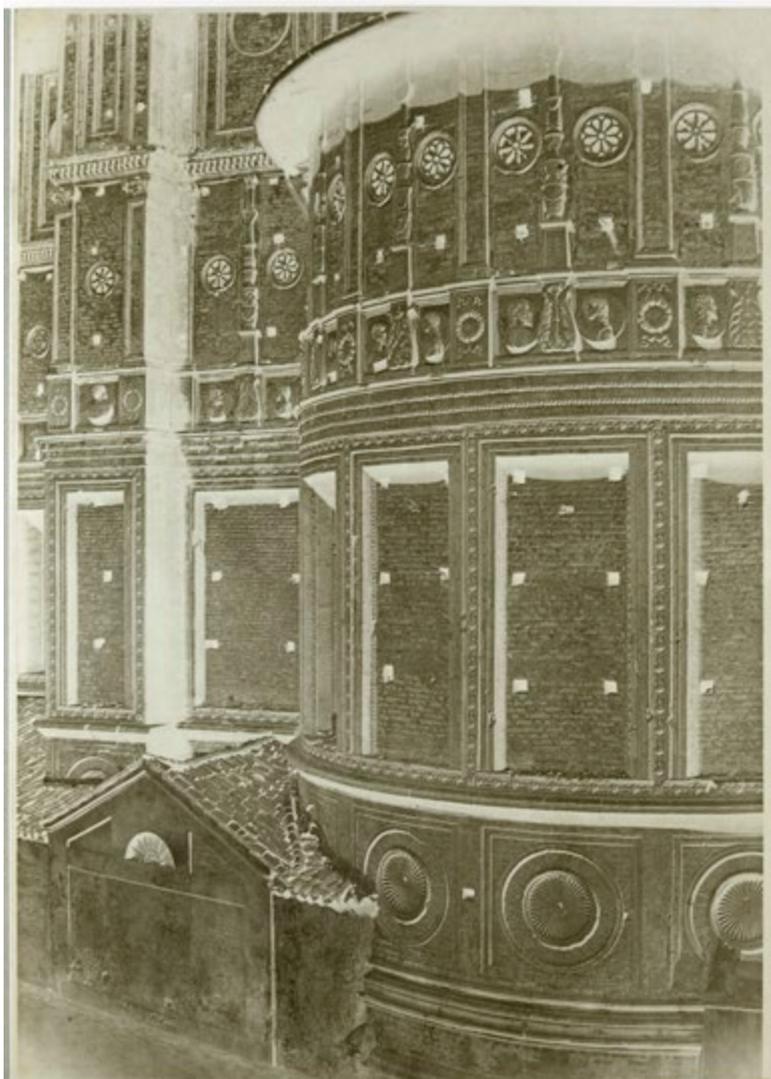
Questo impianto narrativo viene messo a punto proprio nei suoi *feuilletons* a Venezia, città che rappresenta il punto focale sia del suo viaggio italiano, sia del piano fotografico dell’amico Piot, che nella città dei Dogi aveva realizzato le prime fotografie italiane nel 1849, probabilmente concepito il progetto *L’Italie monumentale* e, nell’autunno del 1851, lo aveva messo nuovamente a punto per il suo secondo lancio editoriale ⁻²². Probabilmente si tratta solo di coincidenze, ma ci permettono di parlare di un fatto, che accade da lì a poco e che ci sarà utile per discutere di alcune questioni legate ai modi di guardare, di descrivere e di fotografare, che mi pare colleghino Gautier, scrittore educato all’arte, a Piot, uomo di lettere, amatore d’arte *distingué* e, per un breve periodo, abilissimo fotografo.

Cogliere la città: il gioco dell'incontro "au hasard"

Dopo la metà di settembre del 1850 Gautier è a Firenze. Non ha ancora esplorato la città, quando si imbatte in voci familiari: sono quelle dei pittori Émile Loubon e Franz Adolf von Stürler, di un misterioso "G." e, infine, di un amico del quale non menziona il nome ma ricorda il viaggio in Spagna assieme. Tutta la compagnia si ritira a fare una chiaccherata, intavolando una di quelle discussioni "qui ne peuvent se tenir que [...] entre gens qui, comme artistes, critiques, philosophes, poètes, ont parcouru tout les mondes de l'art" ⁻²³, perché il tema era il modo di ognuno di loro di visitare Firenze. Introducendo il gruppo di amici, Gautier nomina l'opera *L'Italie monumentale*, "superbe publication photographique", e subito dopo passa alla metafora del dagherrotipo per descrivere il suo modo di visitare la città con uno sguardo rapido, lontano da pretese di erudizione letteraria, centrato sul valore dell'esperienza per "prendre, avec notre style, quelques vues au daguerréotype des objet qui frapperaient le plus notre attention, sites, monuments, œuvres d'art, costumes et singularités" ⁻²⁴. Il verbo "prendre" rimanda al gesto dell'appropriazione degli oggetti per mezzo di uno sguardo che rapidamente sa pervenire alla loro essenza (anche se ovviamente la fotografia è ancora ben lontana dall'istantaneità). Ma questa qualità deve essere messa in relazione a come l'osservatore si approssima all'oggetto architettonico e allo spazio urbano, colto da un punto di vista particolare.

Su questa modalità di percorrere lo spazio della città, Gautier aveva già scritto durante la visita a Milano, tappa intermedia del viaggio a Venezia: "Notre méthode, en voyage, est d'errer au hasard à travers rues, comptant sur le bonheur des rencontres" ⁻²⁵. E proprio in questo senso va intesa la metafora del dagherrotipo, ovvero nella sua capacità di selezionare il carattere stesso della città, che non è quello generico proposto dalle guide, ma quello che appare improvvisamente, a lato delle aspettative letterarie e figurative, "au hasard". È un carattere che non può avvalersi del genere della letteratura odeporica, perché emerge per via di sensibilità personali e grazie agli occhiali del viaggiatore e, come tale, può essere sintetizzato in pochi esempi. Per queste ragioni, una visione di un monumento o un dettaglio, poco importa, è trattata come un quadro sintetico in grado d'illuminare d'improvviso l'impianto narrativo generale. Così avviene a Milano, città della quale si era accontentato di collezionare solo alcune impressioni, decisive e sintetiche. Visita il Duomo, *L'ultima cena* di Leonardo a Santa Maria delle Grazie, rinunciando a vedere altri monumenti ampiamente descritti nelle guide, come l'Ospedale Maggiore. E se la sua descrizione de *L'ultima cena* favorì la fortuna critica di Leonardo in Francia, va detto che, per quanto ne sappiamo, Piot fu probabilmente il primo fotografo a interessarsi alla stessa chiesa domenicana, fra il 1851 e il 1852, con ogni probabilità prima dei fotografi milanesi (fra i quali Luigi Sacchi, sicuramente condizionato da *L'Italie monumentale* ⁻²⁶). Fra le fotografie di Piot della zona absidale spicca una fotografia con taglio verticale

Eugene Piot,
 "Milano. Santa Maria
 delle Grazie. Abside",
 1851-1852. Negativo
 di carta salata cerata
 (*recto*), 33,1 × 23,1 cm.
 Paris, INHA, Collection
 J. Doucet, Fond Piot, Fol
 Phot 047, nég. 82.
 Fotografia di
 Giovanni Martellucci



dell'ampia partitura decorativa in terracotta. L'intera zona absidale è trattata come un dettaglio capace di significare per sintesi la storia della chiesa; la fotografia opera un taglio tale che la sua forma riempie tutto il rettangolo del negativo, senza quasi lasciare spazio al cielo (fig. 1). Questa fotografia rivela un gusto estetico e un taglio compositivo inedito e anticipa il motivo che troverà riscontro tardivamente nella stampa all'albumina da negativo in carta salata realizzata, con taglio orizzontale, da Léon Gerard nel 1857 ⁻²⁷, i cui viaggi in Italia restano ancora da studiare ⁻²⁸, e nella serie di immagini realizzate da Pompeo Pozzi ⁻²⁹ a partire dal decennio successivo.

Venezia 1849: prima dell'*Italie Monumentale*

Ma riprendiamo la questione di Venezia e facciamo un passo indietro nel tempo. 23 agosto 1849: la città capitolò sotto i colpi dell'assedio austriaco durato oltre un anno, epilogo della Prima guerra d'indipendenza italiana per la quale la regina del mare è ultima a cadere in mano ai nemici austriaci. A luglio Piot aveva ottenuto il visto per la città, ma probabilmente vi arriva solo a sconfitta avvenuta. In questo clima politico esegue quelle che sono reputate le sue prime fotografie italiane. I viaggi italiani di Piot hanno sovente il sapore del ritorno su luoghi noti, ma Venezia occupa un posto del tutto peculiare. Come per Gautier, anche per lui rappresenta una "patria elettiva".

A testimonianza resta la stampa al sale *Palais Ducal – Escalier des Géants* (fig. 2) nota per lungo tempo come l'unica immagine della sua prima attività fotografica italiana ⁻³⁰. La fotografia, da calotipo, si presenta montata su un cartoncino litografato (nella copia conservata alla Bibliothèque nationale de France) che reca in alto l'indicazione "Venise", mentre in basso riporta le indicazioni sull'autore ("Eug. Piot fecit et excudit"), la data di esecuzione (1849) e la denominazione del monumento. Presente anche nel fondo Piot, senza cartoncino, oggi si può studiare assieme a un altro calotipo delle medesime dimensioni (circa 15 × 23 cm ⁻³¹) che inquadra la piazza e la basilica di San Marco (fig. 3).

Sembrerebbe che l'affinità elettiva con Venezia abbia permesso a Piot di concepire il progetto *L'Italie monumentale*. In fondo, è difficile non pensare che l'unica stampa che possediamo di questo periodo non costituisca per lui un valore particolare. Le statue di Nettuno e Marte, di Jacopo Sansovino, collocate sulla scala dei Giganti nel cortile di Palazzo Ducale, erano considerate dai veneziani i simboli della potenza marittima e terrestre della Serenissima, ai cui fasti si era rifatta la nuova Repubblica di San Marco di Daniele Manin appena sconfitta dagli austriaci. Nella fotografia di Piot, la scala e le statue vengono illuminate lateralmente da una luce pomeridiana, mentre i primi scalini sono lambiti dall'ombra lunga dell'ala ovest del palazzo. Rispetto alla tradizione incisoria della Scala dei Giganti, questa fotografia sottopone a verifica il canone di rappresentazione per mezzo di una composizione più ravvicinata che quasi esclude le ali laterali interne del palazzo e risulta un po' diagonale e giocata sugli effetti di luce. Innalzandosi da una zona d'ombra, che copre lo spazio del cortile e parte della facciata interna sud, le statue dei Giganti si stagliano in piena luce erigendosi vittoriose nelle loro monumentali dimensioni, come a voler significare che la storia vince sulla contingenza dei tempi.

***L'Italie monumentale* (1851-1853):**

precisazioni sulla materialità delle fotografie

Se possiamo solo fermarci all'ipotesi che *L'Italie monumentale* venne concepita a Venezia nel 1849, possiamo invece asserire, con la sicurezza fornita dalle fonti, che nell'ottobre del 1851 Piot ci ritorna per rilanciare il suo progetto. Il 15 giugno "La Lumière" annuncia che la prima

livraison che era stata messa in vendita per comporre il volume *L'Italie monumentale* consisteva in cinque fotografie; tre di Pisa: *Vue générale de la Cathédrale du Campo Santo et du Campanile*, *Vue de la Tour penchée ou campanile*, *Élévation intérieure du Campo Santo*; due di Firenze: *La Première porte latérale de Santa Maria del Fiore* (la prima porta del lato Sud detta del Campanile) e *Deuxième porte latérale de Santa Maria del Fiore* (la seconda porta del lato Sud detta dei Canonici). Tuttavia esistono altre carte salate di questa prima campagna fotografica del 1851, su soggetti pisani e ristampate con ogni probabilità nel 1853, che non compaiono nelle liste delle *livraisons* pubblicate, e sulle quali la ricerca è tuttora in corso. Comunque procediamo con ordine, perché le stampe salate note di questo progetto fotografico sono state spesso descritte con poca precisione, quindi vale la pena soffermarsi su alcune questioni.

Realizzata con i medesimi caratteri a stampa e con didascalie del tutto simili alla prima, la seconda *livraison* (1852) riguardava Venezia, con quattro fotografie: *Palais Cornaro*, *Statue équestre de Barth. Colleoni*, *Le Palais Ducal – Élévation sur la cour*, *Le Palais Ducal – Escalier des Géants* (fotografia con cui Piot letteralmente “ritorna” sul luogo del delitto del 1849). Ma con l'ultima *livraison* (1853), la terza in ordine cronologico, su Firenze (quattro fotografie: *David – Statue colossale de Michel Ange Buonarroti*, *Santa Maria del Fiore – Le Dôme*, *Santa Maria del Fiore – Détails du 1^{er} & du 2^{me} Ordre*, *Santa Maria del Fiore – 2^{me} porte latérale du coté Sud*), il progetto sembra terminare ⁻³².

La prima, la seconda e la terza *livraison* hanno caratteristiche comuni per quanto riguarda le didascalie nel cartoncino stampigliato, che presentano le fotografie in continuità con la tradizione incisoria ⁻³³: in alto, a titolare la serie, è inserita la dicitura “L'Italie monumentale”, poi in basso l'indicazione “Eug. Piot fecit et excudit”, a cui segue la denominazione del monumento e la data di stampa, anche se vi è una variazione, fra la prima e la seconda *livraison*, nella dimensione dei caratteri incisi, a conferma del tempo trascorso nella stampa del cartoncino.

Da un punto di vista tecnico, le fotografie che presentano criteri abbastanza omogenei sono quelle della seconda e terza *livraison*: stesso formato dei negativi, medesime tecniche di mascheramento ottenute con l'uso della carta velina rossa. Questa viene utilizzata per oscurare quasi completamente il passaggio della luce, non solo sul cielo, ma anche su certi dettagli architettonici, a volte assieme ad altre carte veline di colore giallo o bianco sagomate e sovrapposte a strati mobili, solitamente sul *verso* del foglio fotografico, per controllare i toni e la loro resa in bianco e nero produrre una gradazione chiaroscurale al passaggio della luce su certi dettagli, talvolta davvero minuti. Questa perizia del tutto peculiare nella lavorazione del negativo, da miniatore o amanuense ⁻³⁴, si ritrova nella serie veneziana e viene perfezionata nelle fotografie della seconda campagna fiorentina dell'autunno del 1852 (cfr. fig. 5), ma non si riscontra nella prima serie delle città toscane. Inoltre, all'interno di singole serie coincidenti con singole città fotografate, fra l'autunno del



Eugene Piot,
 "Piazza San Marco", 1849.
 Calotipo (recto),
 16,4 × 24 cm.
 Paris, INHA, Collection
 J. Doucet, Fond Piot,
 Fol Phot 047, nég. 199.
 Fotografia di Giovanni
 Martellucci

1851 e il 1852 (soprattutto Venezia, Milano, Pavia, Firenze), si possono distinguere delle sottoserie e individuare dei gruppi cronologici proprio a partire da un'analisi della materialità dei negativi e degli interventi eseguiti su di essi, dei quali la traccia nei positivi (quando presenti) tende a stemperarsi e a non essere più riconoscibile come indizio.

Sempre da un punto di vista tecnico, la prima *livraison*, pubblicata nel 1851, di cui rimangono tre positivi su Pisa e due su Firenze, costituisce un capitolo a sé. Realizzata fra l'estate e l'autunno del 1850 e stampata l'anno successivo, la sua datazione è suffragata dalle parole di Gautier. Le fotografie su Pisa e Firenze della prima *livraison* si differenziano dalle prime immagini del 1849 per dimensioni e per qualità d'esecuzione. La serie dei primi negativi fiorentini, che sono gli unici pervenuti (quelli pisani non sono stati ritrovati nel fondo Piot) è omogenea e credo siano definitivamente sciolti i problemi attribuzionistici, sollevati dalla difformità del formato rispetto alle *livraisons* successive ma anche dalla nota testimonianza, ampiamente smentita, che avrebbe ascrivito la prima attività di Piot all'acquisto di fotografie da Alinari. La serie è costituita da negativi di colore giallo denso, di cui alcuni recano ampie macchie derivanti da un cattivo lavaggio del bagno di sviluppo, e mostra un uso cauto delle tecniche di mascheratura (i tradizionali ritocchi a china sul cielo) rispetto a quelle adottate per le serie successive con le carte veline. Il loro formato è di circa 21 × 28 cm, intermedio, quindi, fra quello di Venezia del 1849 (circa 15 × 23 cm) e quello della seconda serie dell'*Italie monumentale* del 1852 e del 1853 su Venezia e Firenze, con il formato di circa 23 × 33 cm (che si manterrà in tutto il resto della sua produzione). La macchina fotografica utilizzata in questa prima serie fiorentina ha lasciato sui negativi l'impronta dei morsetti metallici utilizzati per fissare il foglio di carta

Eugene Piot,

Venise. Palais Ducal.

Escalier des Géants,

1849. Stampa alla carta salata, 15,5 × 23,6 cm.

Paris, INHA, Collection

J. Doucet, Fond Piot,

Fol Phot 047, pos. 024.

Fotografia di Giovanni

Martellucci



sensibilizzato sul vetro della macchina fotografica (fig. 4). I medesimi segni rimangono visibili anche nelle copie positive rintracciate di Pisa e Firenze e datate “1851” sulla didascalia incisa. È anche per questo motivo che le raggruppiamo assieme e che le dato, relativamente alla realizzazione della ripresa, al 1850.

Questo elemento delle tacche, visibile sui positivi pisani e fiorentini e sui negativi fiorentini, conferma pertanto l’omogeneità del lotto d’immagini realizzate nelle città toscane. Infine, va notato che questi negativi sono spesso cerati. La ceratura a queste date impone alcune precisazioni. Il suo maestro, Gustave Le Gray, in quel periodo sperimentava il negativo cerato secco da preparare prima dell’esposizione, di cui deposita il brevetto nel febbraio del 1851⁻³⁵. Quando Piot torna a Parigi, dopo il soggiorno che probabilmente si conclude verso il dicembre del 1850, porta con sé le fotografie toscane, che saranno pubblicate nella prima *livraison*, assieme ad altre prove. Di queste altre immagini abbiamo solo un indizio letterario, pubblicato nella rivista “La Lumière” il 18 maggio 1851, relativo alla fotografia di una testa bronzea di cavallo conservata agli Uffizi, e che doveva essere allegata al famoso *Album* della Société héliographique⁻³⁶. Poiché non tutti i negativi di Piot sono cerati, significa che la ceratura avveniva successivamente all’esposizione: sebbene Piot compaia come allievo di Le Gray già dal 1849, non sembrerebbe aver seguito il suo metodo. In merito alla loro relazione alcune date possono fornire altri indizi e piste di ricerca o solamente, per ora, alcune coincidenze: il 18 aprile 1851 Le Gray descrive il suo procedimento alla Société héliographique; cinque giorni dopo Piot riceve una lettera di risposta dal Ministère de l’Intérieur, con cui si sottoscrive l’acquisto di venti esemplari dell’opera *L’Italie monumentale*, per una somma totale di diecimila franchi. La proposta di Piot al Ministère sembra essere,



04

Eugene Piot,

Florence. Santa Maria del Fiore, 2^{me} porte latérale du côté sud, arch^{te} Arnolfo di Lapo, 1296, 1850-51.

Negativo di carta salata (recto) con ceratura e riquadratura in cartoncino azzurro (riproduzione senza retroilluminazione), 29 × 20,8 cm.

Paris, INHA, Bibliothèque J. Doucet, Fond Piot, Fol Phot 047, nég. 038.

Il negativo corrisponde alla stampa apparsa nel primo fascicolo de *L'Italie monumentale* (1851).

Fotografia di Giovanni Martellucci

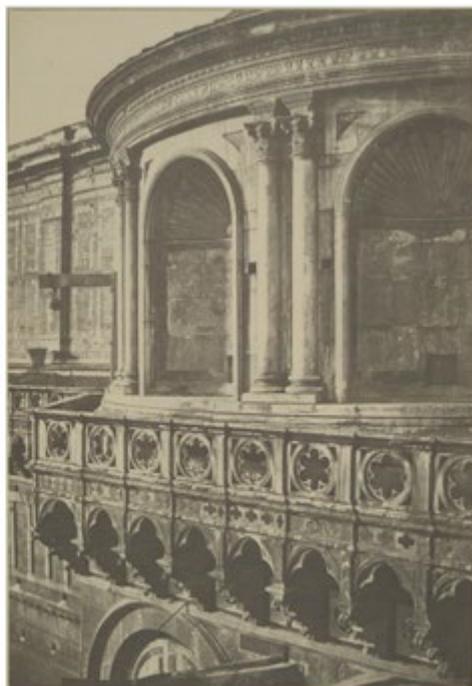
stando al timbro del Conseil d'État, riferibile al 29 febbraio: cioè cinque giorni dopo il deposito del brevetto di Le Gray. Nella lettera del Ministère si fa riferimento al progetto di Piot, che si scrive essere composto da cento fotografie, in venti *livraisons*. Il piano complessivo dell'opera era probabilmente stato concepito prima di mettersi in viaggio per l'Italia, nell'estate del 1850, e forse Piot pensava di realizzare dei semplici calotipi, secondo il metodo inglese o modificato alla francese, ma senza ceratura, simili a quello che rimane di Venezia del 1849. In ogni caso, il suo piano complessivo è stato con ogni probabilità rivisto a seguito della concorrenza di Blanquart-Évrard, che con il suo progetto industriale di produzione a Lille di album fotografici, annunciati il 25 settembre

del 1851 su “La Lumière”, sviluppa l’idea di Piot mostrandosi commercialmente agguerrito. Inoltre, la revisione del progetto di Piot e l’avvio della seconda fase avvengono in concomitanza con la pubblicazione del secondo e terzo *Traité* di Le Gray; corrispondono all’arrivo a fine settembre delle stampe, ottenute con il sistema perfezionato di ceratura secca di Le Gray, al ritorno dalla cosiddetta Mission héliographique nel Sud della Francia e, infine, all’acquisto di una macchina fotografica di medie-grandi dimensioni.

Erano mesi davvero caldi per la storia della fotografia quando su “La Lumière”, il 17 agosto, Francis Wey elogiava l’opera di Piot e il 5 ottobre dichiarava che lo stesso si sarebbe recato nuovamente in Italia, a Venezia, per effettuare delle nuove riprese con una macchina fotografica di grandissimo formato di 100 × 50 cm. Quella del formato evidentemente era un’esagerazione. Certo che Piot aveva sì acquistato una nuova macchina fotografica. Certo che poteva realizzare dei negativi pressoché di area doppia rispetto a quelli del 1849 e comunque di dimensioni maggiori a quelli fiorentini e pisani del 1850. Ma era anche certo che rinunciava all’idea di proseguire con Firenze, città di cui aveva pubblicato nella prima *livraison* solo due fotografie, di cui una particolarmente apprezzata per i dettagli (la Porta del Campanile con la lunetta con la Madonna con bambino di Simone di Francesco Talenti), e sceglieva la sua Venezia, dove pensava di riuscire concretamente a dare nuova vita al progetto. La familiarità con questa città permette a Piot uno sguardo più meditato sugli oggetti da fotografare. In questa serie veneziana, la grande quantità dei negativi conservati ci aiuta: è più chiaro farsi un’idea delle prove scartate rispetto alle scelte che Piot ha stampato previa ceratura del negativo, delle quali abbiamo alcuni riscontri. Un’attenzione alla materialità delle fotografie di Piot, fra negativi e positivi, credo porterà nuove informazioni sul modo di intendere e lavorare l’oggetto-fotografia in questo periodo.

Ritratto del conoscitore nelle vesti di fotografo

Ma è al suo ritorno a Firenze fra l’inverno del 1851 e 1852 (nelle due tappe, primaverile e autunnale), in corrispondenza alla terza *livraison* e alla sua seconda tappa fotografica in questa città, che la maturazione del fotografo pare pienamente raggiunta, mettendo a punto anche gli altri suoi progetti fotografici. I risultati qualitativi devono essere stati condizionati dal fitto scambio con i fotografi a Parigi, legati alla scuola di Le Gray e al suo *entourage*, e anche con quelli italiani legati al gruppo del Caffè Greco oppure operanti in singole città ⁻³⁷. Qui si aprono molte ipotesi, a partire anche solo da alcune coincidenze. Se a metà settembre del 1852 arrivano a Roma Firmin Eugène Le Dien, Alexandre de Vonne e Léon Gérard che realizzeranno importanti fotografie in Italia ⁻³⁸, il 2 ottobre Piot ottiene il visto da Marsiglia per Livorno per proseguire il suo viaggio fotografico più maturo in Italia. In questa occasione, per la prima volta, il passaporto di Piot registra il passaggio dalla professione di benestante a quella di “artiste-photographe” ⁻³⁹, che manterrà solo per tre anni fino al 1854.



05

Eugene Piot,

Santa Maria del Fiore

- Détails du 1^{er} & du

2^{me} Ordre. Negativo

di carta salata (*verso*)

con ceratura, ritocchi a

china e lacerti di carta

velina rossa (1852), 33 ×

23,3 cm; dettaglio della

corrispondente stampa

in carta salata (34,6 ×

24,5 cm) apparsa nel

terzo fascicolo de *L'Italie*

monumentale (1853).

Paris, INHA, Bibliothèque

J. Doucet, Fond Piot,

rispettivamente Fol Phot

047, nég. 032 e pos. 017.

Fotografie di Giovanni

Martellucci

Come arrivò a questo cambio di *status*? Forse il ritratto fotografico di Piot attribuito a Le Gray, ora all'Institut de France ⁻⁴⁰, può davvero essere considerato alla stregua di un'investitura ufficiale del maestro a sostegno dell'importanza dei progetti fotografici dell'allievo. La fotografia venne realizzata alla Barrière de Clichy, n. 7, di cui si riconosce il paramento murario sullo sfondo, e raffigura Piot in piedi con l'attributo del suo nuovo mestiere: la macchina fotografica. Fra i ritratti di Le Gray agli allievi di questi anni, quello di Piot si contraddistingue proprio per questa iconografia. Sappiamo che Piot era alto un metro e settanta e, pertanto, la macchina fotografica al suo fianco sembrerebbe essere di medie-grandi dimensioni. E se così fosse, potrebbe essere quella con la quale realizza le *livraisons* seconda e terza de *L'Italie monumentale*, a partire cioè dall'ottobre del 1851, e i progetti successivi tutti attivi, stando al frontespizio de *L'Acropole d'Athènes*, alla data del 1853 ⁻⁴¹. Il conoscitore d'arte ritratto nelle vesti del fotografo, che ha avuto l'investitura del maestro, ci riporta all'ottima considerazione che Piot ebbe presso i contemporanei sin da quando, ad esempio, per la qualità delle sue fotografie italiane si pensò di inserirlo nella Mission héliographique ⁻⁴². E sebbene le parole di Wey ci siano parse di parte e addirittura eccessive, così come quelle sulla "Revue d'architecture" di César Daly o quelle della recensione dell'amico Gautier, il ritratto fotografico di Le Gray non farebbe che confermarle e definitivamente avvalorarle.

La maturità di Piot e il ruolo del dettaglio

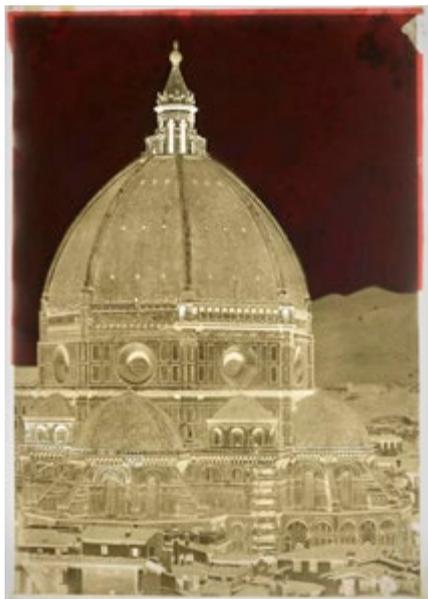
Dopo le prime sperimentazioni del 1850 e dell'inizio del 1851, Piot matura una più consapevole strategia figurativa. Fra la fine dell'inverno 1851 e l'inizio della primavera del 1852 conclude una parte delle fotografie su Venezia cominciate nell'autunno. Fra l'inverno 1851 e la primavera del 1852, oppure più probabilmente fra l'estate e l'autunno del 1852, quando torna ancora in Italia, realizza le fotografie per la terza *livraison* dedicata interamente a Firenze. In queste immagini si fa più acuta la sua capacità di percorrere la città per sperimentare punti di vista 'inattesi' sui monumenti, da tradurre poi nelle fotografie. Piot, in alcuni casi, supera l'idea che il monumento reale coincida esattamente con la sua iconografia tradizionale, considerandolo quasi solo come un espediente che si presta al gioco del pretesto.

Il caso più eclatante è forse quello della fotografia *Santa Maria – Détails du 1^{er} & du 2^{me} Ordre* delle tribune cieche quattrocentesche sotto gli oculi del tamburo d'imposta della cupola del duomo, al livello del ballatoio di coronamento dei fianchi (fig. 5). Piot inserisce questa fotografia nella *livraison* del 1853, assieme ad altre due fotografie dedicate al duomo – che a quel tempo ha ancora la facciata incompiuta – di cui una riguarda la porta dei Canonici, che si ricollega al tema della prima *livraison* delle porte laterali del lato Sud che erano state fotografate nel 1850, ma vengono di nuovo fotografate nel 1852. Sarebbe che Piot non fosse soddisfatto delle sue prime prove, non solo da un punto di vista tecnico, e volesse rifarne da capo le fotografie,

rendendole meno frontali e statiche, più meditate e interessanti. La serie di cinque negativi ci restituisce il suo modo di esplorare il soggetto della porta dei Canonici da diversi punti di vista, condizioni di luce e rapporti di pieni e di vuoti rispetto all'apertura della porta d'ingresso volutamente disposta da Piot per modulare una forma nera.

L'altra fotografia *Santa Maria del Fiore – Le Dôme*, propone una veduta della cupola del Brunelleschi, inserita entro un ampio paesaggio urbano secondo una progressione verticale che esclude la dimensione del corpo longitudinale della chiesa, sottolineando l'imponenza della cupola sui tetti della città (fig. 6). Le due fotografie (*Le Dôme* e *Détails du 1^{er} & du 2^{me} Ordre*) vanno guardate assieme, come pezzi complementari; inoltre, entrambe sono di formato verticale. In *Le Dôme*, la rappresentazione è giocata sull'asimmetria dell'asse verticale della cupola rispetto al rettangolo fotografico. Realizzata da punto di vista innalzato (dal campanile della Badia fiorentina), questa asimmetria crea uno iato rispetto alla tradizione figurativa, in grado di sottoporre a revisione sia un modo consolidato di vedere il monumento, sia di minare le attese visive di chi guarda la sua rappresentazione. In *Détails du 1^{er} & du 2^{me} Ordre* la fotografia sembra raggiungere una sintesi attraverso un processo che quasi tende all'astrazione delle forme. Come si è imbattuto nell'evidenza di questo particolare della chiesa? Come è riuscito a vederlo? Forse Piot ha potuto accedere al cornicione esterno del duomo grazie alle impalcature che si vedono erette sul fianco nella prima fotografia, collocate proprio sotto una tribuna cieca, oppure dai percorsi interni? O forse, più semplicemente, Piot ha colto quel dettaglio architettonico, dopo averlo scorto "au hasard" percorrendo la città? In effetti, bastava seguire lo stretto andamento delle vie del tessuto medievale nella zona Sud della piazza del duomo, zona che non era stata toccata dagli interventi urbanistici di Giuseppe Baccani degli anni Trenta, e percorrere la via dello Studio. Lungo questa strada, provenendo da Piazza della Signoria, le facciate delle alte case inquadrano il fianco della chiesa, di cui si vedono solo le specchiature del colorato paramento marmoreo bianco e verde e dove, solo a un certo punto, spicca il dettaglio architettonico della tribuna cieca catalizzando lo sguardo di chi percorre quella strada. Bastava poi fissare quell'immagine nella camera oscura della mente, e realizzare successivamente la fotografia, proponendo così una visione inedita che resta esclusiva per quasi un ventennio.

Delle tribune cieche, Piot realizza delle prove d'inquadratura di cui restano due negativi: esegue una ripresa di quelle orientate a Sud dell'abside e di quelle orientate a Nord, in cui ripropone, minuziosamente, esattamente la stessa inquadratura, e taglio, ribaltata di 180°: in quest'ultima si intravede una parte delle abitazioni attigue al duomo e del paesaggio collinare retrostante, fra la via Faentina e la via Bolognese. Questa soluzione, che avrebbe collocato in un ambiente costruito e naturale il dettaglio architettonico delle tribune cieche quattrocentesche, ma che avrebbe anche creato meno tensione nella raffigurazione



06

Eugene Piot,

Santa Maria del Fiore - Le

Dôme, 1852. Negativo di

carta salata (*verso*) con

ceratura 34 × 23,7 cm.

Nella seconda ripresa

(non retroilluminata)

sono visibili i ritocchi a

china e la lavorazione

con carta velina rossa

sul cielo e parte della

lanterna, nonché la carta

velina bianca ritagliata in

corrispondenza di undici

particolari architettonici.

Il negativo, assieme ad

un'altra prova, corrisponde

alla carta salata apparsa

nel terzo fascicolo de

L'Italie monumentale

(1853). Paris, INHA,

Bibliothèque J. Doucet,

Fond Piot, nég 030.

Fotografia di Giovanni

Martellucci

geometrizzante, fu abbandonata. Stampò l'altra ripresa, quella delle tribune a Sud, prive del paesaggio e di altri riferimenti spaziali. La fotografia ha un ottimo contrasto di toni e deriva da un negativo cerato che era stato lavorato con carta velina rossa nella zona inferiore dei beccatelli sotto il cornicione del ballatoio, come si evince da lacerti di carta rossa, davvero minuscoli, che sono ancora visibili ai bordi dell'immagine fotografica. La carta velina rossa, quindi, non era impiegata solo per mascherare il cielo, ma anche per aumentare il contrasto in piccole zone del negativo, per gestire il passaggio chiaroscurale fra i pieni e vuoti, conferire un maggiore effetto di profondità alla stampa e ottenere uno spiccato effetto grafico.

Questa fotografia rappresenta però uno scarto rispetto a una volontà di documentare gli edifici storici e di trattarli come oggetti totali nella fotografia. L'artisticità e la maestosità del duomo di Firenze sono declinate nella visione di un dettaglio, il quale, tuttavia, non ne rappresenta una sintesi in chiave storica e neppure in chiave prettamente iconografica, come invece funzionava per l'abside di Santa Maria delle Grazie, che era immediatamente riconoscibile. Il monumento fiorentino è solo evocato, lo è in misura del ruolo giocato dalla presenza della didascalia e dal fatto che *Détails du 1^{er} & du 2^{me} Ordre* si comprende come dettaglio solo se contemporaneamente si guarda l'altra fotografia, *Le Dôme*, senza la quale non potremmo comprendere che siamo di fronte a una parte, solitamente poco nota, di Santa Maria del Fiore.

Più che altro, l'oggetto totale del duomo sembra solamente suggerito dalla fotografia *Détails du 1^{er} & du 2^{me} Ordre*, la quale, più che descrivere l'oggetto, mostra la capacità di Piot di scegliere come strategia figurativa la sorpresa di un punto di vista inusuale. In questa inedita descrizione fotografica il monumento stesso è pressoché avulso. Esso appare non più l'oggetto della fotografia, ma il semplice pretesto, poiché come icona non è riconoscibile e la sua immagine rivendica un valore estetico tutto centrato sulla capacità interpretativa dell'autore. *Détails du 1^{er} & du 2^{me} Ordre* ricorda la cifra dell'*égotisme* che, a partire dai *Souvenirs d'égotisme* di Stendhal (1832), è assunta dalla critica per indicare certe descrizioni di viaggio, nelle quali il racconto si caratterizza per il modo con cui è narrato e non per il suo oggetto; sull'atto dell'enunciazione e non sull'enunciato, inteso come espressione fisica e concreta. *L'égotisme* non sarebbe altro che "la forme d'énonciation [...] qui rejette l'habituelle convention, ou convenance, de modestie, voire d'impersonnalité du scripteur au profit d'une revendication de son moi, de sa subjectivité, non vraiment comme individualité singulière mais comme lieu et source de sensations, d'un témoignage singulier, d'une écriture singulière [...]" ⁻⁴³ o, possiamo aggiungere, di una descrizione fotografica singolare che è testimonianza non dell'oggetto, ma delle modalità della visione con cui è stato esperito.

In ogni caso, negli anni successivi Piot sembra lasciare semplicemente naufragare i suoi numerosi progetti fotografici, tutti frutto del suo incessante e bulimico viaggiare, dei quali *L'Italie monumentale* rimane

quello più emblematico e per noi più problematico. Nonostante i riconoscimenti e i risultati ottenuti, anche tardivamente (come alle esposizioni della Société française de photographie del 1857 e 1859), non fu in grado di rimanere fedele alle sue stesse aspettative. La fine dei suoi quarant'anni corrispose con la fine della sua attività fotografica e al ritorno definitivo a quella di collezionista e amatore d'arte.

—
Note

– ¹ Un'aggiornata biografia di Piot (1812-1890) è proposta da Charlotte Piot (Piot 1998-1999, 2000, 2010). Sulla sua attività fotografica, di cui fino a pochi anni fa si conoscevano solo poche immagini: Jammes / Parry Janis 1983, la tesi di Sainte-Marthe 1992 (che ne portava alla luce di nuove) redatta prima del ritrovamento del *corpus* inedito di fotografie nel Fond Piot (cfr. Serena 2006), il quale viene in parte qui presentato ad anticipazione di un volume di prossima pubblicazione (Serena, *Les voyages photographiques d'Eugène Piot*, Paris, INHA). Il "Fond Piot" fa parte della biblioteca J. Doucet all'Institut National d'Histoire de l'Art (INHA) di Parigi: 341 fotografie, in gran parte negativi su carta, riferibili prevalentemente ai progetti fotografici sull'Italia (*L'Italie Monumentale, Rome et ses environs, Temples grecs de la Sicile et de l'Italie*), oltre che a *L'Acropole d'Athènes ed Élite des monuments français*. Se i progetti sono tutti sono databili fra 1852 e 1853, complessivamente le fotografie, fra negativi

e positivi, coprono l'arco cronologico 1849-1858 ca.

– ² Per Gautier (1811-1872), vista la vastità della bibliografia di riferimento oltre al buon testo di Guégan 2011, mi limito a citare quella relativa ai suoi rapporti con la fotografia: Wilsher 1985 e soprattutto Guégan 2009; Frangne 2010.

– ³ Le notizie relative ai viaggi di Piot provengono dai timbri sui suoi passaporti conservati nel fondo di manoscritti: *Passeport à l'étranger E. Piot 1838-1880, passim*; mentre quelle relative a Gautier da Girard 2010, *passim*.

– ⁴ Roubert 1998.

– ⁵ Sull'attività di collezionista, in gran parte ricostruita a partire dalle sue carte mss. all'Institut de France e ai cataloghi di vendita delle sue collezioni, sulle quali è doveroso ricordare l'elogio di Baudelaire nel 1864, cfr. Piot 1998-99, Baudelaire 2004 [1864].

– ⁶ Gautier 2010c [1857].

– ⁷ Il progetto di Piot, *L'Italie monumentale* ("ouvrage in folio", che poteva essere sottoscritta negli uffici del giornale "La Lumière", di 100 tavole fotografiche, il cui primo

fascicolo uscì nell'estate del 1851), costituisce una pietra miliare nella storiografia fotografica: tanto citato in tutta la manualistica, per via del riferimento alle 255 fotografie inserite nell'inventario postumo della vendita della biblioteca di Piot pubblicato nel 1891, quanto poco conosciuto e mistificato. L'opera doveva essere accompagnata da un testo di 15 o 30 pagine, di cui tuttavia non è stato mai trovato riscontro archivistico.

– ⁸ Girard 2010.

– ⁹ Puleio 2007, n. 22 e pp. 99-116.

– ¹⁰ Sulle relazioni generali fra fotografia, viaggio e testo nell'Ottocento, pur se privo di riferimenti a Piot, cfr. Caraion 2003.

– ¹¹ Gautier 2010b [1857], pp. 117-159.

– ¹² Questi aspetti legati alla città di Venezia sono stati esplorati in Serena 2006.

– ¹³ La frase celebre "Voici des matières sur laquelle il n'y a rien à dire, sinon que l'on a tout dit, et qu'il y aurait une prétention plus que ridicule à vouloir renfermer dans quelques lignes la substances de mille volumes", proviene

dal capitolo *Monuments* in Nodier 1821, p. 49.

– 14 Sul tema del periodo della calotipia, con tagli storiografici nazionali, cfr. la serie di cataloghi di mostre: Taylor 2007, Aubenas / Roubert 2010, *Éloge du négatif* 2010.

– 15 Girard 2010, p. 9.

– 16 Champfleury 1852, p. 228.

– 17 Si tratta in gran parte di negativi su carta (complessivamente 94 fotografie fra negativi e stampe positive, anche in più copie).

– 18 Gautier 2010b [1857].

– 19 Venezia, scriveva ancora nel 1833, “forme un spectacle extraordinaire et magnifique que l’on ne peut rendre avec des paroles et qu’on peut à peine imaginer. Canaletti et Bonnington [sic!], Daguerre et son Diorama, tout admirables qu’ils sont, restent encore bien au-dessous de la réalité”, in Gautier 1833, p. 13.

– 20 Cito dall’edizione del suo *Voyage en Italie* del 1912, p. 66.

– 21 La serie di sette dagherrotipi è conservata al J. Paul Getty Museum di Los Angeles.

– 22 Serena 2006, p. 289.

– 23 Gautier 2010c [1857], p. 118.

– 24 Ivi, p. 120.

– 25 Gautier 2010a [1857].

– 26 Il riferimento è per la sua edizione fotografica *Monumenti, vedute e costumi d’Italia* (1852-55): Miraglia 1996, Cassanelli 1998.

– 27 Pare 1982, cat. n. 46.

– 28 Aubenas 2010, in particolare p. 60.

– 29 Paoli 2010, cat. nn. 117-119.

– 30 Già pubblicata in Costantini / Zannier 1986.

– 31 Le misure sono riferite all’immagine fotografica e non al taglio della carta.

– 32 Jammes / Parry Janis 1983, pp. 234-235.

– 33 Su questo tema Renié 2007.

– 34 Sul fascino esercitato dal lavoro sul negativo cfr. Poivert 1998 e il catalogo *Éloge du négatif* 2010.

– 35 Aubenas 2002.

– 36 Gunther 2011 considera l’Album (che doveva essere realizzato per mostrare i progressi della fotografia a Parigi, ma che non è mai stato ritrovato) una sorta di Eldorado.

– 37 Ho sviluppato questa analisi in Serena 2006.

– 38 *Passeports. Arrivées* 01.01.1852-10.07.1853 (gli arrivi sono così registrati: Le Dien n. 1198, de Vonne n. 1199, Gérard n. 1201).

– 39 *Passeport à l’étranger*, E. Piot 1852.

– 40 Gustave Le Gray (attr.), *Ritratto di Eugène Piot, 1850-51* (attr.), carta salata 15,7 × 10,2 cm, in Mss 2230, MS 2225-2232, Fond Piot, Bibliothèque Inscriptio et belles lettres, Institut de France, Paris. La fotografia è stata pubblicata in Aubenas 2002, cat. n. 18, p. 33.

– 41 *Sainte-Marthe* 1992, pp. 15-33.

– 42 De Mondenard 2002, p. 45.

– 43 Rannaud 2003, in part. pp. 238-239.

- Aubenas 2002** Sylvie Aubenas (a cura di), *Gustave Le Gray, 1820-1884*, catalogo della mostra (Paris, BNF, 2002), Gallimard, Paris, 2002.
- Aubenas 2010** Sylvie Aubenas, *Autour de Frédéric Flachéron: les calotypistes français en Italie*, in *Éloge du négatif 2010*, pp. 56-61.
- Aubenas / Roubert 2010** Sylvie Aubenas / Paul-Louis Roubert (a cura di), *Primitifs de la photographie. Le calotype en France, 1843-1860*, catalogo della mostra (Paris, BNF, 2010), Gallimard-Bibliothèque nationale de France, Paris, 2010.
- Bains 2011** Christopher Bains, *Rencontres vénetiennes: l'héritage esthétique de Gautier*, in "Études littéraires", a. 42, n. 3, 2011, pp. 83-92.
- Baudelaire 2004 [1864]** Charles Baudelaire, *Vendita della collezione d'Eugène Piot* [ed. orig. francese 1864], in Idem, *Scritti d'arte*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 354-355.
- Bonetti 2010** Maria Francesca Bonetti, *Talbot et l'introduction du calotype en Italie*, in *Éloge du négatif 2010*, pp. 24-35.
- Caraion 2003** Marta Caraion, *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIXe siècle*, Genève, Droz, 2003.
- Cassanelli 1998** Roberto Cassanelli (a cura di), *Luigi Sacchi. Un artista dell'Ottocento nell'Europa dei fotografi*, Torino, Provincia di Torino, 1998.
- Champfleury 1852** Champfleury, *Les excentriques*, Paris, Lévy Frères, 1852.
- Costantini / Zannier 1986** Paolo Costantini / Italo Zannier (a cura di), *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Venezia, Fortuny 1986), Venezia, Arsenale-Böhm, 1986.
- De Mondenard 2002** Anne De Mondenard, *La Mission héliographique. Cinq photographes parcourent la France en 1851*, Paris, Centre des monuments nationaux, Paris, Monum-Éditions du patrimoine, 2002.
- Éloge du négatif 2010** *Éloge du négatif. Les débuts de la photographie sur papier en Italie (1846-1862)*, catalogo della mostra (Paris, Petit Palais, 2010), Paris, Paris-Musées e Firenze, Fratelli Alinari Fondazione per la storia della fotografia, 2010.
- Frangne 2010** Pierre-Henry Frangne, *L'image déhiscente. Théophile Gautier et la photographie de montagne des frères Bisson*, in "Études photographiques", n. 25, 2010, pp. 252-253, ora on-line: <<http://etudesphotographiques.revues.org/3062>> (02.02.2015).
- Gautier 1833** Théophile Gautier, *Venise*, in *Le landscape français. Italie*, Paris, Louis Janet, 1833, pp. 12-28.
- Gautier 2010a [1857]** Théophile Gautier, *Viaggio in Italia. Da Ginevra a Venezia*, a cura di Annalisa Bottacin, Milano La vita felice, 2010 [ed. originale francese 1857].
- Gautier 2010b [1857]** Théophile Gautier, *Viaggio in Italia. Venezia*, a cura di Annalisa Bottacin, Milano La vita felice, 2010 [ed. originale francese 1857].
- Gautier 2010c [1857]** Théophile Gautier, *Viaggio in Italia. Da Venezia a Firenze*, a cura di Annalisa Bottacin, Milano La vita felice, 2010 [ed. originale francese 1857].
- Girard 2010** Marie-Hélène Girard, *Prefazione*, in Gautier 2010b, pp. 5-20.
- Guégan 2009** Stéphane Guégan, «Ces bonheurs-là n'arrivent qu'aux habiles». *Gautier et la photographie d'artiste*, in "48/14. La revue du Musée d'Orsay", n. 28, 2009, pp. 6-23.
- Guégan 2011** Stéphan Guégan, *Théophile Gautier*, Paris, Gallimard, 2011.
- Gunthert 2011** André Gunthert, *The Mystery of the Album of the Société héliographique*, in Stephen Bann (a cura di), *Art and the Early Photographic Album*, atti della

conferenza (Washington 2007), Washington D.C., National Gallery of Art, 2011, pp. 69-75.

- Jammes / Parry Janis 1983** André Jammes / Eugenia Parry Janis, *The Art of French Calotype*, Princeton, Princeton University Press, 1983.
- Jammes 1981** Isabelle Jammes, *Blanquart-Evrard et les origines de l'édition photographique française. Catalogue raisonné des albums photographiques édités 1851-1855*, Paris-Genève, Droz, 1981.
- Miraglia 1996** Marina Miraglia (a cura di), *Luigi Sacchi "lucigrafo" a Milano*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 1996), Milano, Motta, 1996.
- Nodier 1821** Charles Nodier, *Promenade De Dieppe aux montagnes d'Ecosse*, Paris, Barba, 1821.
- Paoli 2010** Silvia Paoli (a cura di), *Lo sguardo della fotografia sulla città ottocentesca. Milano, 1839-1899*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 2010), Torino, Allemandi, 2010.
- Pare 1982** Richard Pare (a cura di), *Photography and Architecture, 1839-1939*, Montréal, Canadian Center for Architecture, 1982.
- Piot 1998-1999** Charlotte Piot, *Eugène Piot, amateur d'art et collectionneur*, tesi di DEA, supervisore Jean Guillaume / Daniela Gallo, Paris IV Sorbonne, 1998-1999.
- Piot 2000** Charlotte Piot, *Eugène Piot (1812-1890), publiciste et éditeur*, in "Histoire de l'art", n. 47, novembre 2000, pp. 3-17.
- Piot 2010** Charlotte Piot, *Piot, Eugène, ad vocem*, in Philippe Sénéchal / Claire Barbillion (a cura di), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, pubblicazione on-line <<http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/piot-eugene.html>> (02.02.2015).
- Poivert 1998** Michel Poivert, *L'image inverse: le négatif et le noir et blanc*, in "Études photographiques", n. 5, 1998, pp. 50-71, anche online: <<https://etudesphotographiques.revues.org/165>> (02.02.2015).
- Puleio 2007** Maria Teresa Puleio, *Des voyageurs «excentriques»: les Français en Italie à l'époque romantique*, in Giovanni Dotoli (a cura di), *Le voyage français en Italie*, atti del convegno, Fasano, Schena, 2007, pp. 99-116.
- Rannaud 2003** Gérald Rannaud, *Du pittoresque à l'égotisme: une poétique de l'ironie dans le récit de voyage*, in Alain Guyot / Chantal Massol (a cura di), *Voyager en France au temps du romantisme: poétique, esthétique, idéologie*, Grenoble, Ellug, 2003, pp. 215-240.
- René 2007** Pierre-Lin René, *De l'imprimerie photographique à la photographie imprimée*, in "Études photographiques", n. 20, 2007, pp. 18-33, anche online: <<https://etudesphotographiques.revues.org/925>> (02.02.2015).
- Roubert 1998** Paul-Louis Roubert, *Nerval et l'expérience du daguerréotype*, in "Études photographiques", n. 4, 1998, ora anche online: <<http://etudesphotographiques.revues.org/index155.html>> (02.02.2015).
- Sainte-Marthe 1992** Bertrand Sainte-Marthe, *Les publications photographiques d'Eugène Piot*, tesi di laurea, Université de Paris IV (Sorbonne), supervisori Bruno Foucart / Michel Frizot, Paris 1992.
- Serena 2006** Tiziana Serena, *La Venise de Piot*, in Claire Barbillion / Gennaro Toscano (a cura di), *Venise en France: du romantisme au symbolisme*, atti del convegno (Paris 2004), Paris, École du Louvre, 2006, pp. 289-305.

Taylor 2007 Rodger Taylor (a cura di), *Impressed by Light. British Photographs from Paper Negatives, 1840-1860*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 2007; Washington D.C., National Gallery of Art, 2008), New Haven e London, Yale University Press, 2007.

Wilsher 1985 Ann Wilsher, *Gautier, Piot and the Susse Frères Camera*, in "History of Photography", a. IX, n. 4, 1985, pp. 275-278.

—
Fonti archivistiche

Passeport à l'étranger, E. Piot 1838-1880: MSS 2228, MS 2225-2232, Fond Piot, Bibliothèque Inscriptio et belles lettres, Institut de France, Paris.

Passeport à l'étranger, E. Piot 1852: n. 307, MSS 2228, MS 2225-2232, Fond Piot, Bibliothèque Inscriptio et belles lettres, Institut de France, Paris.

Passeports. Arrivées 01.01.1852-10.07.1853: Registro 576PO/1, Archives nationales, Nantes.