

Jean Paul Milliet (1844-1918) Pittore, viaggiatore e collezionista di fotografie nell'Italia dell'Ottocento

Chiara Naldi

Jean Paul Milliet, giovane allievo dell'École des Beaux Arts di Parigi, arriva a Firenze per la prima volta nell'estate del 1866: unica tappa di un soggiorno di formazione che lo porterà a misurarsi con i grandi maestri del Quattrocento fiorentino.¹ Due anni dopo, il pittore intraprende in solitaria una sorta di Grand tour del Bel Paese esplorando quella 'geografia' di capolavori desunta dalle *Vite* del Vasari: gli affreschi di Giotto a Padova, le opere di Bernardino Luini a Milano, gli affreschi di Signorelli a Orvieto e quelli di Raffaello a Roma. Milliet, farà ritorno nella Città eterna nel 1872, in veste di copista su commissione del Musée des copies di Charles Blanc: è qui che scoprendo di essere stato arrestato in contumacia per aver partecipato alla Comune di Parigi, tramuta il soggiorno romano in esilio volontario, fino all'armistizio del 1879 (Fig. 1).² Allievo dell'École, pittore decoratore, viaggiatore, repubblicano e comunardo, esule e precoce collezionista di fotografie, Jean Paul Milliet si presenta come un personaggio complesso, talvolta emblematico dell'epoca (l'artista in cerca di ispirazione al cospetto dei grandi maestri), talvolta innovativo per il suo precoce interesse nei confronti delle riproduzioni fotografiche delle opere d'arte e il loro acquisto, quasi compulsivo, che lo porta ad esclamare: 'J'ai déjà un bon nombre des croquis et des photographies mais je n'ai jamais assez, je voudrais emporter l'Italie

¹ Jean Paul Milliet (Le Mans 1844 - Parigi 1918), pittore decoratore francese. Non vi è a tutt'oggi uno studio a lui dedicato che implichi la collezione fotografica, ma alcune notizie si trovano sparse nella storiografia sull'arte francese dell'Ottocento. Fu autore di dipinti di storia, pittore decoratore, archeologo e scrittore. Oltre all'autobiografia di cui tratteremo in seguito, Milliet pubblicò alcuni testi sulla ceramica antica, in collaborazione con l'editore parigino Giraudon: J. P. Milliet, *Catalogue des photographies des vases peintes de la collection du Cabinet de médailles de la Bibliothèque Nationale*, Giraudon, Paris, 1894; Idem, *Vases antiques des collections de la ville de Genève, publiés par la section des beaux-arts de l'Institut national genevois*, Paris, A. Giraudon, 1892; Idem, *Études sur les premières périodes de la céramique grecque*, Paris, Giraudon, 1891. Tra le sue opere decorative, la più degna di nota, è un'allegoria dell'Opera nel plafond del foyer del Grand Théâtre de Genève, realizzò inoltre numerose decorazioni per edifici pubblici francesi (Paris, Reims, Rouen).

Notizie riguardo alla sua vita si trovano in <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F22530.php> (20 luglio 2019), sul sito dedicato al patrimonio artistico dell'École des Beaux Arts di Parigi, dove sono conservati due disegni di studio e tre dipinti, tra cui la copia eseguita dal vero dell'affresco di Melozzo da Forlì, *Sisto IV dona udienza a Platina*, in Vaticano, cfr. <http://www.ensba.fr/ow2/catzarts/index.xsp> (20 luglio 2019), e una tesi di laurea svolta all'università di Ginevra: N. Doublier, *Jean Paul Milliet (1844-1918)*, mémoire, Faculté de Lettres, Genève, 2000.

² 'J'ai à t'annoncer une chose qui va beaucoup te surprendre et t'affliger: tu es condamné par contumace à la déportation dans une enceinte fortifiée et à la perte des droits civiques.' Scrive la madre a Milliet il primo ottobre del 1872, in J. P. Milliet, *Les Milliet. Une famille des républicains fouriéristes*, Paris, M. Giard et E. Brière, 1916, vol. II, p. 139.

dans ma valise'.³ La sua vicenda è ancora oggi inedita, così come lo è il cospicuo fondo iconografico conservato nella Fototeca Jacques Doucet all'Institut National d'Histoire de l'Art di Parigi: Milliet aveva lasciato la sua collezione fotografica al Collège de France per legato testamentario ma il Collège ha ritenuto opportuno donare la collezione all'INHA nel 2010 poiché più affine ai patrimoni e alle attività culturali dell'istituto.⁴



Fig. 1 - Camille Langlade, *Ritratto fotografico di Jean Paul Milliet*, riproduzione fotomeccanica, 8,5x5,5 cm, *Les Milliet*, 1915, t. I, p. 110

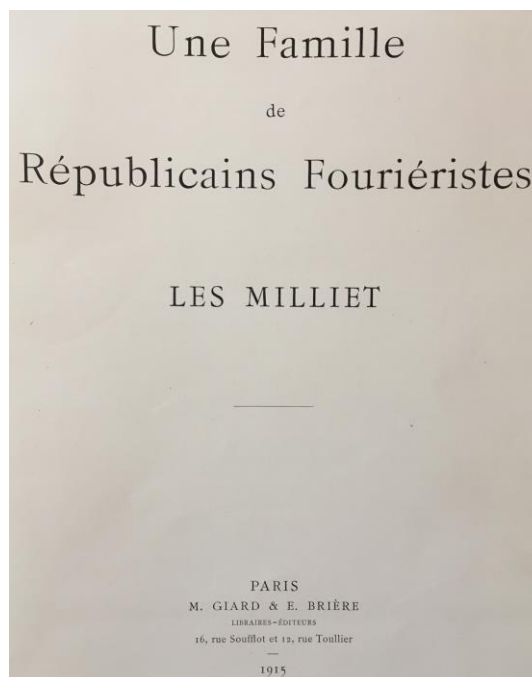


Fig. 2 - Frontespizio de J. P. Milliet, *Les Milliet, une famille des républicains fourieristes*, Paris, M. Giard & E. Brière, 1915, t. I.

³ Milliet scrive le sue memorie al principio del Novecento: il testo fu pubblicato prima in *livraisons* su *Les Cahiers de la Quinzaine* di Charles Péguy (dal 1909 al 1912), poi in due volumi del 1915 e 1916 mantenendo la suddivisione in libri e all'interno dei libri in capitoli: J. P. Milliet, *Les Milliet. Une famille des républicains fourieristes*, Paris, M. Giard et E. Brière, 1915-1916. 2 voll. Il pittore ricostruisce la storia della sua famiglia a partire dagli antenati, impiegando la corrispondenza come parte integrante dell'impianto narrativo, così che, i viaggi in Italia sono descritti tessendo le lettere che Milliet ha scambiato con i suoi familiari, in particolare con la madre e le due sorelle minori, anch'esse dilettanti d'arte a Parigi. Non ultimo, il testo è illustrato con 268 immagini (183 nel primo volume e 85 nel secondo), un esempio del fatto che ai primi del Novecento, la fotografia fosse ormai entrata a far parte dei contenuti editoriali. La cronaca testuale ricostruita da Milliet si alterna quindi in una ricca *suite* di riproduzioni fotomeccaniche di vario genere: fotografie di famiglia, di architettura, scultura, pittura e vedute, dei propri disegni, schizzi, dipinti, vignette satiriche di stampo giornalistico, immagini di lettere manoscritte, fotoincisioni. I due volumi sono consultabili in digitale su www.gallica.bnf.fr.

⁴ Ho avuto modo di lavorare su una sezione del fondo durante un tirocinio post laurea nel 2012, successivamente, le fotografie e la vicenda di Milliet sono diventate il soggetto della mia tesi di dottorato all'Università di Udine (2017). Il Fondo Paul Milliet (inv. Phot 476) arricchisce dunque l'importante patrimonio fotografico della biblioteca fondata dal collezionista Jacques Doucet nel 1908, le cui collezioni fotografiche constano di circa 750.000 documenti originali datati dal 1850 al 1970, dai negativi su vetro alle stampe, con soggetti d'archeologia, architettura, scultura, pittura, cfr. s. a., *Le fonds photographique. La photothèque de Jacques Doucet: passé, présent, avenir*, in: *Les Nouvelles de l'INHA*, n. 15, (2003), pp. 2-5.

A un secolo dalla sua scomparsa, la figura di Milliet, sebbene rimanga laterale nella Storia della pittura francese, è un'opportunità per affrontare il tema dello scambio culturale tra Italia e Francia, che si manifesta nella sua vicenda personale e in buona parte privata ed è restituito alla Storia e al patrimonio pubblico attraverso il fondo di fotografie e all'autobiografia illustrata. Grazie, infatti, al supporto dei racconti editi nella sua autobiografia, è possibile ripercorrere i suoi viaggi e la sua formazione artistica in cui s'intersecano l'accademia con il gusto francese per i grandi maestri italiani del Quattro e Cinquecento, e la sua esperienza attraverso viaggi di formazione; una formazione che, nel secondo Ottocento, assume una dimensione trasversale grazie all'accumulo di fotografie di riproduzioni di opere d'arte che il giovane pittore porta avanti per tutta la sua esistenza, tanto da lasciare un patrimonio di 6.000 fotografie, su un totale di 9.400 immagini, tra cui incisioni, immagini fotomeccaniche tratte da periodici d'arte (Fig. 2).⁵ A rendere Milliet un esempio concreto del *mélange* culturale tra Italia e Francia, di cui la fotografia è stata un terreno comune di condivisione e circolazione della cultura visuale, è il patrimonio iconografico e letterario a nostra disposizione, la cui analisi fa emergere almeno tre modalità di scambio culturale transnazionale nella sua vicenda. Una modalità prettamente intellettuale, l'approccio dilettantesco all'arte in giovinezza, una empirica, durante i viaggi in Italia, e una materiale, costituita dalla circolazione delle fotografie d'arte italiana in Francia.

Il 'vocabolario visivo' dell'artista francese dell'Ottocento

Come sosteneva Ernst Gombrich nel testo *Arte e Illusione*: 'L'artista, al pari dello scrittore, ha bisogno di un vocabolario prima di accingersi a copiare la realtà'.⁶ È seguendo l'assunto dello storico austriaco, che identificheremo come 'vocabolario visivo' l'insieme dei modelli di riferimento e dei canali d'influenza che segnarono la formazione di Milliet. Prima di arrivare in Italia, Milliet aveva trascorso quasi dieci anni a Ginevra con la famiglia esiliata per via delle attività del padre nel movimento fourierista.⁷ Milliet si era accostato all'arte, in particolare al disegno, per spontanea attitudine e curiosità: nel 1859, mentre i genitori tentavano di farlo entrare all'École Centrale di Ginevra, aveva iniziato a prendere lezioni di disegno dal pittore ginevrino Leonard Lugardon,⁸ studiando l'arte della grande tradizione italiana attraverso le

⁵ Il Fonds Paul Milliet consta di 9.400 immagini, di cui 6.000 fotografie, ed è suddiviso in sessanta scatole di due formati (piccolo: 50x45x10 cm; grande 50x72x10,5 cm), dove si conservano stampe all'albumina, al carbone, alla gelatina al bromuro d'argento, ma anche incisioni della Regia calcografia di Roma, disegni di oggetti, stampe fotomeccaniche ed estratti di periodici d'arte dell'epoca, quali: *Gazette des Beaux-Arts*, *Le Monde illustré*, la *Gazette archéologique*. I soggetti rappresentati nelle fotografie riguardano l'arte antica, medievale e moderna, con immagini sia di architettura, di scultura, di pittura che di ceramica. La produzione fotografica degli anni 1860-1870 è ben rappresentata e tra i fotografi italiani o attivi in Italia presenti nel fondo citiamo: John Brampton Philpot, Vincenzo Paganori, Pompeo Pozzi, Luigi Sacchi, Robert Rive, Giorgio Sommer, i fratelli D'Alessandri, Paolo Lombardi, Carlo Naya. Numerose sono le fotografie di produzione francese: Baldus, Auguste-Hippolyte Collard, Charles Marville, e molte fotografie acquistate presso l'editore Giraudon con cui Milliet collaborava per le pubblicazioni sulla ceramica antica. Queste informazioni sono desunte dai materiali messi a disposizione dalla fototeca durante il tirocinio.

⁶ E. Gombrich, *Arte e illusione*, Torino, Einaudi, 1972, p. 106.

⁷ Il filosofo francese Charles Fourier (1772-1837), fu l'ideologo del socialismo utopistico, cui Jean-Joseph Félix Milliet (1811-?) aderì, giocando un certo ruolo a Le Mans, dove fu capitano nell'artiglieria della guardia nazionale. Scrisse delle canzoni di propaganda socialista che gli costarono l'esilio nel dicembre del 1850 e riparò con la famiglia a Ginevra. La vicenda del padre è narrata da Paul nella biografia. Cfr. Milliet, *Les Milliet*, vol. 1, cit., pp. 11-54.

⁸ Jean-Léonard Lugardon (Genève 1801-1884), era stato allievo di Antoine-Jean Gros, subendo dunque l'influenza di Jacques Louis David, e allievo di Auguste Dominique Ingres durante i suoi soggiorni di formazione italiani. Il pittore ginevrino, iscritto all'École des Beaux Arts di Parigi nel 1820, incontrò Ingres durante un soggiorno a Firenze nel 1824 e fu, di fatto, il fondatore della pittura di storia nazionale della Svizzera, che solo nel 1815 si era affrancata dalla dipendenza francese. Cfr.

incisioni degli antichi maestri.⁹ In special modo, Lugardon trasmise a Milliet e agli altri allievi che frequentavano il suo atelier, il metodo del confronto visivo attraverso le stampe da incisione: pratica conoscitiva diffusasi fin dal Settecento e che, a Ottocento inoltrato, faceva ormai parte degli strumenti dei *connoisseurs*. Milliet racconta delle celebri incisioni di Marcantonio Raimondi di cui nell'autobiografia pubblica *Les Grimpeurs d'après Michelangelo*.¹⁰

I metodi di Lugardon esercitarono 'une influence décisive sur l'évolution de ma pensée',¹¹ afferma Milliet. Il pittore ginevrino gli trasmise tutto il suo trasporto per i maestri del Rinascimento, insegnandogli l'arte del disegno attraverso la copia delle stampe ma non delle riproduzioni fotografiche, le quali, non solo non lo affascinavano, ma neanche lo persuadevano della loro utilità in ambito didattico.¹² A tal proposito scrive Milliet ormai agli inizi del Novecento: 'La photographie à ses débuts semblait prétendre à remplacer l'art ému des maitres par des procédés mécaniques et sans âme. Aujourd'hui certains photographes sont devenus de véritables artistes, manifestant leur goût par le choix des motifs et des effets de lumière'.¹³

Dopo l'esperienza ginevrina, Milliet fece ritorno a Parigi, e nel 1863 frequentò l'atelier di Charles Gleyre, dove il rinomato pittore formava 'i nuovi greci'.¹⁴ Come ha recentemente chiarito nei suoi studi Alain Bonnet, la funzione degli *ateliers* privati era quella di completare la formazione pratica di scultura e pittura che non era impartita all'École, risolvendo la questione terminologica degli opposti termini di formazione e apprendimento (*apprentissage*): 'Les jeunes artistes, dans les ateliers privés, étaient des apprentis ou des rapins lorsqu'ils apprenaient les techniques de leur art: ils devenaient des élèves lorsqu'ils entraient à l'École des Beaux Arts pour former leur goût'.¹⁵ Nello stesso anno in cui seguì gli insegnamenti di Gleyre, Milliet entrò nella riformata École des Beaux Arts, i cui obiettivi formativi erano lo studio del disegno praticando la copia dei modelli viventi (*école du nu*) e del modellato *d'après la bosse*.¹⁶ È su questa seconda modalità che conviene soffermarsi per conoscere i riferimenti che segnarono il gusto per l'arte del giovane allievo.

D. Buysens, *Jean-Léonard Lugardon (1801-1884) et la fabrique européenne des histoires nationales*, in E. Brugerolles (a cura di), *Ingres et ses élève*, actes du colloque international (Montauban 1999), Montauban, Bulletin Spécial Association Les Amis du Musées Ingres, 1999, pp. 27-36.

⁹ Milliet, *Les Milliet*, vol. 1, cit., pp. 223-229.

¹⁰ È opportuno ricordare che già da qualche anno circolavano riproduzioni fotografiche delle incisioni di Marcantonio Raimondi tratte dai disegni degli antichi maestri, grazie alla pubblicazione delle fotografie di Benjamin Delessert da parte dell'editore Goupil di Parigi, nel 1853, cfr. Benjamin Delessert, *Notice sur la vie de Marc Antoine Raimondi, graveur bolonais: accompagné de reproductions photographiques de quelques unes de ses estampes*, Paris, Goupil & Cie., 1853. Per quanto riguarda invece la fortuna e circolazione delle opere di Michelangelo anche in fotografia, si rimanda ai fondamentali contributi contenuti nel catalogo curato da Alida Moltedo Mapelli: cfr. A. Moltedo Mapelli (a cura di), *La Sistina riprodotta. Gli affreschi di Michelangelo dalle stampe del 500 alle campagne fotografiche Anderson*, catalogo della mostra (Calcografia, Roma 1991), Roma, Fratelli Palombi, 1991.

¹¹ Milliet, *Les Milliet*, vol. 1, cit., p. 228.

¹² 'Je hais la photographie, ajoutait-il, parce qu'elle est inepte et stupide. Elle passe sur les hommes et sur les choses le même niveau, la nature semble laide, parce qu'elle supprime tout ce qui fait la véritable gloire de l'homme et son légitime orgueil.' Cfr. Milliet, *Les Milliet*, vol. 1, cit., p. 229.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Sull'opera completa di Charles Gleyre il Musée d'Orsay ha allestito una mostra monografica nel 2016: cfr. C. Fabre et al. (a cura di), *Charles Gleyre (1806-1874) le romantique repent*, catalogue de l'exposition (Musée d'Orsay Paris, 2016), London, V&A Publishing, 2016.

¹⁵ A. Bonnet, *La formation pratique dans les ateliers d'artistes au XIX^e siècle*, in F. Nerlich & A. Bonnet, (a cura di), *Apprendre à peindre. Les ateliers privés à Paris 1780-1863*, Tours, Presses universitaire François-Rabelais, 2013, pp. 59-69.

¹⁶ Ibidem.

Le regole di apprendimento del disegno stilate da Roger de Piles nel 1708,¹⁷ rimasero in vigore fino alla fine del XIX secolo: si basavano, in sostanza, sullo studio dell'antico attraverso la mediazione di modelli a due dimensioni.¹⁸ Fino alla riforma del 1863, il disegno era stato l'unico insegnamento impartito dalla scuola parigina per tutti gli allievi che si sarebbero dedicati a pittura, scultura e architettura.¹⁹ Nello specifico, *l'école de bosse*, metteva a disposizione degli allievi un importante fondo di gessi: il Musée des études, le cui collezioni si dividevano tra modelli in calco e in *liège* di monumenti antichi, e i calchi in gesso dei basso rilievi o delle statue antiche, oltre alle stampe incisorie e copie di quadri.²⁰ Il primo conservatore di questo museo, fondato nel 1834 dal Ministère de l'Instruction Publique, fu Louis Peisse, che assunse un'opinione critica rispetto al funzionamento tradizionale dell'insegnamento accademico, proponendo di introdurre tra i modelli di studio, fino ad allora limitati all'arte antica, i capolavori dell'arte moderna del Quattro e Cinquecento, e suggerendo inoltre, di restaurare e completare le collezioni d'arte per esporle nella galleria del Palais des Beaux Arts.²¹

La sensibilità di Peisse per l'arte rinascimentale era stata stimolata dal suo soggiorno in Italia nel 1837, dove era stato inviato dal Ministero dell'Interno per seguire una campagna di calchi: Peisse desiderava realizzare un museo che offrisse un panorama il più completo possibile dell'arte italiana attraverso copie di opere dal XIII al XVI secolo. Una prima parte dell'impresa era stata condotta tra il 1834 e il 1836, con la realizzazione di trenta copie di sculture antiche da parte di Clemente Papi e Antonio Banchelli.²² Tutte le altre copie riguardavano sculture 'moderne', nella concezione di Peisse: dieci opere di Michelangelo, tra cui le statue delle tombe dei Medici, tre bassorilievi di Andrea Orcagna in Orsanmichele, il San Giovanni di Lorenzo Ghiberti e le sue porte del Battistero, alcune opere di Donatello, di Luca della Robbia e cinque bassorilievi di Benedetto da Maiano in Santa Croce.²³ Tra il 1837 e il 1838 ebbe luogo la campagna più importante costituendo un considerevole corpus di *moulages* di opere d'importanti maestri dal XIV al XVI secolo, grazie all'insistenza di Peisse nel convincere l'amministrazione che lo scopo del museo fosse la comparazione tra arte antica e moderna.²⁴ Il Musée des études fu poi arricchito,

¹⁷ R. de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, Jacques Estienne, 1708.

¹⁸ F. Nerlich, *Ateliers privés: enjeux et problématiques pour l'histoire de l'art du XIX^e siècle*, in Nerlich & Bonnet, *Apprendre à peindre*, cit., pp. 15-19.

¹⁹ C. Barbillon, *Introduction à la Grammaire des arts du dessin*, Paris, ENSBA, 2000, p. 15.

²⁰ Aveva ereditato anche alcuni pezzi della collezione dei musei dei monumenti francesi fondato nel 1791 da Alexandre Lenoir. Cfr. A. Bonnet, *Ingres et la réforme de l'École des Beaux Arts de 1863*, in C. Barbillon et. al (a cura di), *Ingres un homme à part*, actes du colloque (Paris 2006), Paris, École du Louvre, 2006, pp. 56-57.

²¹ Ibidem. L'idea di Peisse era di esporre le copie in gesso senza più limitarsi più solo all'antico, ma di comprendere anche il vasto campo della scultura e dell'architettura moderne: diede così una funzione storicistica al Musée des études: il museo aprì al pubblico e continuò ad arricchirsi non solo con le copie inviate dai *pensionnaires* del Prix de Rome, ma anche con copie di dipinti commissionate sia dall'École che dal Ministère de l'Instruction Publique. Il museo aveva all'epoca una grande importanza sia per i professori sia per gli studenti tanto che nel 1881 fu pubblicato il catalogo, cfr. École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts, *Catalogue des moulages provenant des monuments, musées, collections*, Paris, Imprimerie Nationale, 1881.

²² N. Laneyrie-Dagen, *Louis Peisse et le Musées de modèles à l'École des Beaux Arts*, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, (1985), pp. 217-241.

²³ Ibidem.

²⁴ In calce all'articolo di Laneyrie-Dagen, si trova anche il catalogo dei moulages a cui vengono aggiunte le copie dei dipinti fatte eseguire da Blanc successivamente, per il Musée des copies. Cfr. Ivi, pp. 234-241.

tra gli anni Sessanta e Settanta, dalle copie di dipinti di antichi maestri, commissionate da Charles Blanc per il Musée des copies.²⁵

Erano questi, alcuni dei modelli visivi su cui Milliet aveva plasmato il proprio sguardo culturale: traduzioni e copie di opere antiche e moderne, cui si somma l'osservazione dal vero delle collezioni del Musée du Louvre, dove si recava costantemente, e ovviamente, le fotografie, che da parigino di metà Ottocento conosceva e consumava ben prima dei suoi viaggi in Italia.

L'artista viaggiatore dell'Ottocento

Il tema del viaggio per gli artisti si era affermato già dalla metà del XVIII secolo, con il Grand Tour, quando negli anni Quaranta dell'Ottocento, emerse l'immagine dell'artista bohémien, diventando il simbolo dell'artista indipendente nei successivi anni Sessanta, prima di essere ufficializzata negli anni Ottanta fino a diventare un cliché culturale: anche nella pubblicistica illustrata l'artista era rappresentato come un nomade, con gli strumenti del mestiere sulle spalle e non più chiuso nell'atelier o intento nella comune pratica della copia nelle sale di un museo.²⁶

Milliet si pose a cavallo tra queste due figure: dopo aver sperimentato l'*atelier* ed essere entrato all'Accademia, i viaggi di formazione gli permisero di porsi a tu per tu con la tradizione italiana dei grandi maestri del Quattro e Cinquecento e di costruire la sua personalità di *connoisseur* anche in virtù delle immagini collezionate nel corso dei viaggi e della sua vita intera.

Potremmo dunque descrivere la personalità di Milliet in tre diverse sfaccettature: quella dell'artista viaggiatore *tout court*, che lo rende esemplare di una pratica comune nel panorama del viaggio d'artista nel XIX secolo, mentre un aspetto più stringente rispetto al contesto storico degli anni Settanta lo identifica come artista repubblicano.²⁷ Difatti, come già detto in precedenza, in Milliet l'appartenenza politica è un aspetto di primo piano: il padre, cantante fourierista, fu costretto all'esilio dopo i moti del 1851 (l'appellativo di fourieristi si ritrova in bella mostra già dal titolo della biografia *Une famille des républicains fouriéristes*). Repubblicano di 'nascita' dunque, Milliet fu un rivoluzionario che partecipò alla Comune di Parigi nel 1871, scopri di essere stato arrestato in contumacia l'anno seguente, mentre già si trovava a Roma per il suo terzo soggiorno italiano, Milliet, spaventato dalla deportazione (i comunardi furono arrestati e deportati in Nuova

²⁵ Del progetto di Blanc tratteremo in seguito poiché Milliet realizzò per Musée des copies, la copia di un affresco in Vaticano.

²⁶ A. Bonnet, *L'atelier sur la route, incitation au voyage dans le cadre de la formation des artistes*, in A. Bonnet (a cura di), *Art et transmission*, Rennes, Université Presse de Rennes, 2014, pp. 19-27. Sul tema del viaggio degli artisti e conoscitori nell'Ottocento, data la corposità della letteratura in merito, citiamo solo alcuni rilevanti e recenti contributi tra i più prossimi al nostro ambito di studio: Gilles Bertrand, *Europei in viaggio nell'Italia dei musei dopo l'Unità, il caso dei francesi, da Hébert ai lettori dei Baedeker*, in Sandra Costa, Paolo Callegari, Marco Pizzo (a cura di), *L'Italia dei musei 1860-1960*, Bononia university press, Bologna, 2018, pp. 181-191; Alessandra Tiddia e Virginia Bertone (a cura di), *Viaggio in Italia, i paesaggi dell'Ottocento dai Macchiaioli ai Simbolisti*, Milano, Electa, 2018; Tiphaine Larroque & Claire Le Thomas (a cura di), *Voyages d'artistes entre tradition & modernité*, Strasbourg, Presse Universitaire de Strasbourg, 2016; Giovanna Calvenzi, *Voyage en Italie, protagonistes et héritiers*, in Paul Di Felice et al. (a cura di), *Café-Crème 1984-2014, visual culture*, Luxembourg, Café Crème, 2014, pp.98-103; Véronique Meyer & Marie-Luce Pujalte-Fraysse (a cura di), *Voyage d'artistes en Italie du Nord (XVIe - XIXe siècle)*, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2010.

²⁷ 'définir l'artiste sous un régime républicain', scrive Alain Bonnet, descrivendo quella figura che si affermò proprio in quei decenni soprattutto dopo l'istituzione, nel 1874, del Prix de Salon e poi delle borse di viaggio messe a disposizione dallo Stato francese: questa formula d'incoraggiamento nei confronti degli allievi d'arte rappresentò un cambiamento importante rispetto all'artista accademico, facente parte d'istituzioni gerarchiche in cui tutti condividevano gli stessi valori e gli stessi modelli estetici e formali, cfr. Bonnet, *L'atelier sur la route*, cit., p. 20.

Caledonia), decise di restare nella Città Eterna convertendo la sua permanenza in esilio volontario, fino all'armistizio del 1879.

Una terza caratteristica, a noi più cara in questo testo, lo denota quale precoce collezionista di fotografie. Precoce non tanto rispetto ad altri artisti collezionisti di fotografie, tra i quali in ambito francese è bene citare Gustave Moreau e August Rodin,²⁸ ma piuttosto rispetto al mercato fotografico nazionale e internazionale delle fotografie e nello specifico delle riproduzioni fotografiche di opere d'arte. Certo, Milliet acquistò le fotografie che oggi compongono il fondo conservato nella fototeca Doucet nel corso della sua intera vita, ma il focus della nostra ricerca mira ad individuare fotografie acquistate durante i viaggi in Italia e in special modo alle fotografie di pittura, in un periodo (la seconda metà degli anni Sessanta e i primi Settanta) in cui i fotografi incontrarono non poche difficoltà nel fotografare le opere pittoriche, fossero queste dipinti o affreschi, sia per motivi prettamente tecnici,²⁹ sia per motivi burocratici e diplomatici legati alle restrizioni imposte dagli organi di tutela del patrimonio artistico.³⁰

Riguardo al mercato fotografico italiano, quando Milliet all'inizio del Novecento ripensa al periodo in cui attraversò il Bel Paese, scrive: 'Les photographies des chefs-d'œuvres n'étaient pas alors répandues partout',³¹ cogliendo uno dei nodi centrali di quel periodo in cui la fotografia non era ancora stata in grado di soddisfare interamente l'esigenza dei conoscitori di dotarsi d'immagini fotografiche delle opere d'arte. Nello stretto giro di anni in cui Milliet compie i primi due soggiorni in Italia, 1866-1869, sebbene le grandi città avessero in attività ateliers importanti, le fotografie di opere d'arte non erano presenti sul mercato in maniera sistematica come avvenne dagli anni Settanta in poi, e sempre più, grazie all'evoluzione delle tecniche fotografiche ed in particolare con l'introduzione della gelatina al bromuro

²⁸ Nella casa museo Gustave Moreau (1826-1898) a Parigi, è stato inaugurato nel 2015 le cabinet d'arts graphiques, dov'è possibile consultare il patrimonio iconografico dell'artista: disegni, incisioni fotografie e una parte della biblioteca, cfr. M. Tanaka, *Estampe et photographie dans la collection de Gustave Moreau*, in: *Revue de l'art*, 182 (2013), pp. 53-60. Un altro esempio celebre di collezione fotografica d'artista francese vissuto tra Ottocento e Novecento è senza dubbio quella dello scultore Auguste Rodin (1840-1917), oggi conservata presso l'omonimo museo, che conserva circa 25.000 fotografie, di cui 7.000 sono state raccolte dall'artista, cfr. H. Pinet, *Rodin et la photographie*, catalogo della mostra, (Musée Rodin, Parigi, 2007), Parigi, Gallimard, 2007.

²⁹ I limiti imposti dal negativo al collodio nella riproduzione di soggetti a colori erano ancora predominanti negli anni Sessanta, poiché in stampa si verificava un'inversione dei colori: il blu diventava bianco e il rosso diventava nero. Scrive a tal proposito Dorothea: 'Early photography not only reduced colour to black and white, but inversed the appearance of the different tones: the human eye is accustomed to see yellow as light tone which can appearance to a light grey, blue and red as dark tones to nearly black. In early photography, blue came out white, red and yellow appeared black. That was the reason why most photographers concentrated on the reproduction of (monochromatic) drawings and graphics', cfr. D. Peters, *From Prince Albert's Raphael Collection to Giovanni Morelli: Photography and the Scientific Debates on Raphael in the Nineteenth Century*, in C. Caraffa, *Photo Archive and the Photographic Memory of Art History*, Berlin, München, Deutscher Kunstverlag, 2011, p.131.

³⁰ Il dibattito sulla legittimità o meno della camera oscura come *medium* per la riproduzione delle opere d'arte, investì tutta Europa, creando opposti schieramenti tra chi la riteneva un'invenzione che avrebbe rotto i confini spazio temporali tra gli oggetti facendo circolare la loro immagine riprodotta (l'immagine veridica della luna fu il primo pensiero per François Arago, mentre presentava l'invenzione di Daguerre a l'Académie des Sciences di Parigi) e chi la considerava un affronto alle arti, per la sua intrinseca meccanicità. Su questo ampio tema si rimanda ad alcuni fondamentali testi di riferimento: P. Grenier, *La résistance à la photographie en France au XIXème siècle: les publications d'histoire de l'art* in C. Caraffa, *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2009, pp. 27-43 (in particolare anche la nota 5 p. 28 presenta un regesto bibliografico sul tema); M. Miraglia, *Specchio che l'oculto rivela. Ideologie e schemi rappresentativi della fotografia fra Ottocento e Novecento*, Milano, Franco Angeli, 2011; A. Hamber, *A higher branch of the art: photographing the fine arts in England 1839-1880*, Amsterdam, Gordon and Breach, 1996.

³¹ Milliet, *Les Milliet*, vol. 1, cit., p. 261.

d'argento dal 1880.³² Uno dei motivi principali del 'ritardo' del censimento fotografico del patrimonio artistico nazionale, oltre all'aspetto prettamente tecnico, fu dovuto alla difficoltà di intraprendere delle campagne fotografiche nelle collezioni museali pubbliche perché tale attività richiedeva permessi ad hoc, finché non fu regolamentata a livello nazionale con il decreto regio del 1867.³³ Un esempio concreto di ciò è dato dall'esperienza dei fratelli Alinari, il cui catalogo passò dai 2.794 soggetti nel 1873 a 4.060 soggetti nel 1887.³⁴ Tuttavia, dobbiamo tenere presente che, nonostante lo sviluppo della produzione delle fotografie d'arte abbia avuto maggior impulso dagli anni Settanta in poi, il mercato fotografico e in esso gli scambi tra Italia e Francia, erano già in essere dai primi anni Cinquanta, stimolati anche dalla partecipazione dei primi fotografi alle Esposizioni Nazionali di Londra e Parigi, nel 1851 e 1855: i Fratelli Alinari intrattennero rapporti commerciali coi fratelli Bisson già nel 1855, così come con il Daziario, sempre a Parigi.³⁵ Ancor più, questo interscambio maturò con l'iniziativa commerciale di Adolphe Giraudon che aprendo la sua biblioteca fotografica a Parigi nel 1877, divenne uno dei maggiori mercanti di fotografie dell'epoca, creando una rete di corrispondenti in tutta Europa e mettendo a disposizione del pubblico una proposta sempre più esaustiva di riproduzioni fotografiche di opere d'arte.³⁶

La 'geografia degli artisti'

Le rotte d'interesse tracciate da Milliet e di cui ha lasciato testimonianza sia testuale sia visiva, consentono oggi di ricostruire la formazione di una personalità con un comportamento peculiare nei riguardi della fotografia, o meglio delle fotografie. Non si tratta soltanto della pratica dell'accumulo e dell'impiego delle riproduzioni fotografiche come modello per lo studio dell'arte italiana, ma si tratta anche del percorso intrapreso dalle fotografie una volta approdate nelle mani di Milliet. Difatti, durante i suoi spostamenti in Italia, egli era solito alleggerirsi dalle fotografie, spedendole a sua madre e alle sue due sorelle a Parigi.

Paul Milliet arriva in Italia per la seconda volta nel settembre del 1868, dopo aver trascorso l'estate a Parigi lavorando al suo primo dipinto, l'*Hamadryade*; il paese che si è momentaneamente lasciato alle spalle attraversa una fase di quiete prima della tempesta: il regime bonapartista ostenta il mantenimento della pace per conservare il controllo del parlamento e non mettere in agitazione gli ambienti degli affari, ma di fatto, la minaccia dell'esercito tedesco che ha appena schiacciato quello austriaco (3 luglio), mostra tutta la sua potenza che sfocerà nella guerra franco-prussiana del 1870. Il conflitto porterà al crollo dell'Impero e alla nascita della III Repubblica francese (Fig. 3).³⁷

³² Cfr. L. Tomassini, *L'Italia nei cataloghi Alinari dell'Ottocento. Gerarchie della rappresentazione del 'bel paese' fra cultura e mercato*, in C. A. Quintavalle & M. Maffioli, (a cura di), *I fratelli Alinari fotografi a Firenze, 150 anni che illustrano il mondo, 1852-1920*, Firenze, Alinari, 2003, pp. 147-215.

³³ La notizia del regio decreto è stata pubblicata da Chiara Migliorini in un articolo specificatamente dedicato alle attività fotografiche all'Accademia di Belle Arti di Firenze: cfr. C. Migliorini, *La fotografia come modello. L'Accademia di Belle Arti di Firenze* in: *AFT - Archivio Fotografico Toscano*, n. 10, (1994), 19, pp. 43-51.

³⁴ Tomassini, *L'Italia nei cataloghi*, cit., p. 199-203.

³⁵ W. Settimelli, *'Caro Mazzoni, porta quelle foto ai Bisson...'* Un gruppo di straordinarie lettere sui rapporti tra i fotografi francesi e gli Alinari, in: *Fotologia*, n. 18-19, (1997), pp. 19-25.

³⁶ M. Le Pelley Fonteny, *Adolphe et George Giraudon, une bibliothèque photographique*, Paris, Somogy édition d'art, 2005; M. Le Pelley Fonteny, *Alinari e Giraudon: una storia parallela*, in A. C. Quintavalle & M. Maffioli, cit., pp. 71-85.

³⁷ D. Barjot et al. (a cura di), *Storia della Francia dell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 2003, pp. 329-337.



Fig. 3 - J. P. Milliet, dipinto di *Hamadryade*, riproduzione fotomeccanica, 23,5x13,5 cm, *Les Milliet*, 1915, t. I, pl. XXVII.

Quando giunge nella penisola ha con sé un'unica guida: 'c'est le gros volume de Vasari, *Vite de' Pittori*, c'est mon bréviaire'.³⁸ Milliet scrive alla madre: 'En Italie, chaque ville a son peintre. C'est à Milan et à Saronno qu'il faut étudier Luini'.³⁹ È così che la storia della pittura conosciuta da Milliet e filtrata dalla sua esperienza formativa e dalla lettura del Vasari, si trasforma da storia biografica dei pittori a storia geografica, intessendo una mappa del suo personale *Grand Tour*, dove ogni sosta si svolge alla ricerca del grande maestro più celebre. La necessità di una testimonianza visiva però, lo spinge a cercare materiali iconografici, *in primis* le fotografie, che acquista e spedisce a casa a Parigi in un continuo accumulo

³⁸ Lettre de Paul à sa mère, Milan septembre 1868, in Milliet, *Les Milliet*, vol. 1, cit., p. 351.

Il fatto che un pittore nel suo viaggio di formazione portasse con sé le *Vite* non stupisce, dato che la riflessione sull'opera del Vasari costituiva un nodo cruciale della cultura del tempo, quando «le *Vite* venivano lette alla luce di problemi contemporanei» e consigliate da William Blundell Spence come 'lettura serale per familiarizzare con quegli *Old Masters*, la cui ricezione poteva essere ancora ostica per il suo pubblico di viaggiatori un po' sprovveduti, ma danarosi', cfr. D. Levi, *Mercanti, conoscitori 'amateurs' nella Firenze di metà Ottocento: Spence, Cavalcaselle e Ruskin*, in: *Ricerche di Storia dell'Arte*, 38 (1989), pp. 105-116; la citazione è tratta da William Blundell Spence, *The Lions of Florence and its environs*, Firenze, Le Monnier, 1852, p. 21. Per un approfondimento si veda D. Levi, *William Blundell Spence a Firenze*, in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia, Firenze 1820-1920*, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 1985, pp. 85-149.

Milliet non indica di quale edizione delle *Vite* si tratti, anche se il fatto che riporti il titolo in italiano, fa pensare che avesse con sé un'edizione italiana. Tuttavia la prima traduzione integrale era già uscita in Francia tra il 1839 e il 1842, a cura di Leopold Leclanché, cfr. L. Leclanché & P. A. Jeanron, *Vies des peintres, sculpteurs et architectes, par Giorgio Vasari*, Paris, Tessier, 10 voll., 1841-1842.

³⁹ Lettre de Paul à sa mère, Milan septembre 1868, in Milliet, *Les Milliet*, vol. 1, cit., p. 351.

d'immagini che riproducono, documentano, ricordano i suoi viaggi e costruiscono un immaginario visuale, codificato sul gusto soggettivo del pittore ma anche su ciò che la produzione fotografica italiana, a quel tempo, aveva da offrire: quando, infatti, Paul si reca a Saronno per ammirare gli affreschi di Bernardino Luini nella chiesa di Santa Maria dei Miracoli, si stupisce che ancora non esistessero riproduzioni fotografiche di questi capolavori.⁴⁰

L'itinerario del secondo viaggio comprende Milano, dove Milliet rivolge un'attenzione particolare agli affreschi di Luini in San Maurizio Maggiore, Padova e la visita alla cappella degli Scrovegni di Giotto, di nuovo Firenze dove si concentra sui cicli d'affreschi nelle chiese, in particolare quelli tardogotici del Cappellone degli Spagnoli di Santa Maria Novella come testimoniano anche alcune fotografie del fondo.⁴¹ Si reca poi a Roma dove finalmente affronta i capolavori di Raffaello e Michelangelo e infine Orvieto, nel gennaio del 1869, dove visita la cappella di San Brizio nel Duomo affrescata da Luca Signorelli e di cui acquista quaranta fotografie di piccolo formato dal fotografo locale Luigi Armoni.⁴²

Le fotografie che riproducono opere pittoriche nel Fonds Milliet sono all'incirca milleduecento e presentano un panorama a tutto tondo della Storia della pittura italiana da Giotto a Tiepolo, anche se maggiormente riferite al Quattro e Cinquecento. La corrispondenza tra i racconti di viaggio e le fotografie presenti nella collezione è stretta poiché i maggiori quantitativi, riguardano opere collocate nelle città che Milliet ha visitato anche più volte nel corso dei suoi viaggi: quarantacinque soggetti milanesi, quaranta veneziani, duecentosedici fiorentini, centosessanta romani, e così via. Questi numeri quantificano e qualificano gli acquisti di Milliet assecondati dal suo gusto personale, oltre che dalla disponibilità di riproduzioni fotografiche di opere d'arte sul mercato.

Il collezionista di fotografie: gli affreschi di Giotto a Padova e le fotografie di Carlo Naya

Lo scambio culturale tra Italia e Francia si concretizza materialmente nell'esperienza di Milliet attraverso la sua collezione fotografica che, se analizzata in parti o casi specifici, restituisce una sorta di percorso circolare intrapreso dagli oggetti fotografici: come nel caso che andremo ad illustrare di seguito, sono presenti nella sua collezione delle fotografie acquistate durante i viaggi in Italia, e spedite alle sorelle a Parigi come modello di studio e materiale iconografico e che, infine, sono

⁴⁰ Dal racconto di Milliet non è chiaro se per la mancanza di documentazione fotografica si riferisca specificatamente agli affreschi di Luini o a quelli della cupola eseguiti da Gaudenzio Ferrari che cita successivamente nella stessa lettera. Cfr. Lettre de Paul à sa mère, septembre 1868, in Milliet, *Les Milliet*, vol. 1, cit., pp. 353-354.

Sulla scarsità di repertori fotografici del patrimonio artistico del nord Italia in questi anni, Donata Levi scrive a riguardo della sollecitata ricerca di fotografie da parte di Cavalcaselle, che il numero di fotografie relative al patrimonio pittorico in Nord Italia doveva essere ancora limitato alla fine degli anni Sessanta, quando egli stava lavorando al suo *History of Painting in North Italy*, in D. Levi, *Da Cavalcaselle a Venturi. La documentazione fotografica della pittura tra connoisseurship e tutela*, in A. M. Spiazzi & E. Bertaglia (a cura di), *Gli archivi fotografici delle soprintendenze*, atti della giornata di studi (Venezia 2008), Vicenza, Terra Ferma, 2010, pp. 23-33.

⁴¹ Un'attenzione particolare, argomento che riprenderemo anche in seguito, è riferita alla pittura medievale: sono infatti descritti nei racconti e testimoniati ancor più dalle fotografie, le opere di Spinello Aretino, Andrea di Bonaiuto, Buffalmacco, Cimabue, Gentile da Fabriano, Giotto con quarantanove fotografie, Taddeo Gaddi, Ambrogio Lorenzetti, Andrea Orcagna, Pisanello, fino a Beato Angelico presente in quarantacinque fotografie.

⁴² Il secondo viaggio italiano è descritto da Milliet nel terzo libro del primo volume, Milliet, *Les Milliet*, vol. 1, cit. pp. 349-367. Per un'analisi più approfondita degli itinerari di Milliet e della collezione fotografica si rimanda alla mia tesi di dottorato, cfr. C. Naldi, *Fotografare les grand maîtres. Spunti dalla collezione fotografica del pittore francese Jean Paul Milliet (1844-1918)*, tesi di dottorato Università di Udine, ottobre 2017.

confluite nella sua collezione; queste fotografie ‘viaggiate’ accelerano un percorso di conoscenza da parte dei fruitori (Milliet e le sorelle, giovani dilettanti d’arte, soprattutto Louise). Della ricca vicenda di Milliet, l’episodio della visita alla cappella degli Scrovegni a Padova e l’acquisto delle fotografie di Carlo Naya, di cui diamo conto di seguito, è ben rappresentativo dello schema di comportamento affermatosi tra i conoscitori d’arte grazie alla produzione e circolazione delle fotografie. Nel febbraio del 1868, Guglielmo Botti presentò il suo progetto di restauro della Cappella giottesca che sarebbe stato eseguito tra il 1869 e il 1871: di fatto Milliet, arrivando a Padova alla fine di settembre del 1868, ebbe modo di vedere gli affreschi subito prima dell’intervento conservativo e dunque nello stato in cui erano stati fotografati dall’obiettivo di Carlo Naya (Fig. 4).⁴³ Scrive Milliet a proposito della tappa padovana:

Je reste là pendant des heures dans une sorte d’extase, et il me semble que Giotto vient s’asseoir près des moi, en silence, et qu’il me prend par la main. Mais je suis bientôt dérangé de mes rêves par quelque visiteur imbécile, curieux et pressé, qui veut avoir tout vu en un quart d’heure et qui s’en va sans avoir rien compris. Les anglais admirent de confiance : leur guide leur dit d’admirer. Les Français sont plus sots, ils blaguent Giotto: ‘Voyez donc ces Chinois-là. Quelles grimaces! Ils ont l’air de rire au lieu de pleurer. Sont-ils laids! Sont-ils laids’ – Et moi de répliquer tout bas : Sont-ils bêtes!⁴⁴



Fig. 4 - J. P. Milliet, *croquis d’après Giotto*, riproduzione fotomeccanica, 8x6 cm, *Les Milliet*, 1915, t. I, p. 559.

A parte il riferimento alla rapidità della visita (che molto ricorda quelle odierne), il commento di Milliet descrive degli avventori non necessariamente colti, un sentire

⁴³ Carlo Naya (Vercelli 1816-Venezia 1882), iniziò l’attività di fotografo a Venezia nel 1857 e presto divenne noto a Parigi e a Londra partecipando alle Esposizioni Universali del 1851 e 1855, le fotografie degli affreschi di Giotto della cappella degli Scrovegni furono, infatti, presentate all’Esposizione di Parigi del 1867. Sulla vicenda della campagna fotografica nella cappella padovana si rimanda ai testi di S. Filippin, *Carlo Naya e la Cappella degli Scrovegni di Padova*, in C. Caramanna et al (a cura di), *Citazioni, modelli e tipologie della produzione dell’opera d’arte*, atti delle giornate di studio (Padova 2008), Padova, Cleup, 2011, pp. 225-236.; S. Filippin, *Carlo Naya e gli affreschi di Giotto a Padova, la prima campagna fotografica tra mercato e conservazione* in: *AFT - Archivio Fotografico Toscano*, 25 (2009), pp. 18-30.

⁴⁴ Lettre de Paul à sa mère, Milan septembre 1868, in Milliet, *Les Milliet*, vol. 1, cit., p. 351.

nei confronti dei pittori medievali ben concorde con lo stato della critica d'arte dell'epoca, in cui si denota lo scarto di gusto tra gli inglesi, tra i primi a riportare in auge la pittura del Trecento, e i francesi appunto, così allibiti di fronte ai volti della cappella dell'Arena da burlarsi del grande maestro. Milliet è così convinto della grandezza della pittura giottesca, soprattutto nell'espressione dei sentimenti, che fantastica di suggerire al conte de Nieuwerkerke (direttore des Beaux Arts) di acquistare la cappella allora in vendita: 'La chapelle de l'Arena est à vendre. Toujours naïf' – scrive ancora alla sorella –, alla quale racconta che il municipio di Padova offre centomila franchi, ma che ce ne vorrebbero dieci volte di più e aggiunge che 'notre pauvre Louvre' si farà scappare l'occasione ma 'Je voyais déjà la chapelle de Giotto transportée dans la grand cour du Louvre. L'opération ne serait pas facile, mais je ne la crois pas impossible. Et dire qu'il ne se trouvera pas un amateur intelligent pour m'envoyer deux cents mille francs!'⁴⁵

E così fece: il giorno stesso scrisse a Nieuwerkerke informandolo della rara occasione di acquistare la piccola chiesa affrescata da Giotto, pittore che avrebbe molto desiderato veder rappresentato così splendidamente al Louvre. Per legittimare il suo entusiasmo, Milliet lascia parlare una voce autorevole, citando il contributo di Augustin Joseph du Pays: 'Cette chapelle est un des monuments les plus précieux de l'art de la peinture. C'est ici, ainsi qu'à l'Église Saint-François d'Assise, qu'il faut étudier le grand initiateur de l'art moderne'.⁴⁶ Non seguì risposta da parte del futuro direttore del Louvre, ma è comunque interessante rilevare il pensiero del pittore nel figurarsi i cicli di affreschi padovani come adatti ad arricchire le collezioni del Louvre: d'altra parte, la pittura ad affresco era proprio il genere di opera che mancava nel grande museo, centro nevralgico della didattica dell'arte in Europa.⁴⁷

Tra i materiali fotografici di Milliet, vi sono le fotografie di Carlo Naya del ciclo di affreschi di Giotto nella Cappella degli Scrovegni a Padova: si tratta di materiali che sollecitano possibili speculazioni non solo per il loro numero,⁴⁸ ma anche per come oggi si presentano questi oggetti. Molte delle stampe fotografiche, infatti, riportano appunti manoscritti intorno al cartone originale montato dal fotografo come supporto secondario, su cui il pittore ha annotato informazioni inerenti soprattutto i dettagli cromatici delle composizioni giottesche. Quest'azione sugli oggetti fotografici da parte dell'artista, denota sia la volontà di prolungare la restituzione di conoscenza di queste immagini sul lungo periodo, sia il fatto che, questa precoce riproduzione fotografica degli affreschi di Padova è un esempio

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ La citazione di du Pays è tratta dal suo *Itinéraire descriptif*, cfr. A. J. Pays, *Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Italie et de la Sicile*, Paris, Hachette, 1855, p. 164, in Lettre de Paul à M. le Directeur des Beaux Arts, 30 septembre 1868, in Milliet, *Les Milliet*, vol. 1, cit., p. 358.

In una lettera a Paul, del dicembre dello stesso anno, la madre lo informa di aver trascorso assieme alla sorella Louise, una serata in compagnia di Monsieur Gleyre e di averlo messo al corrente della vicenda della cappella padovana e di avergli anche parlato delle fotografie ricevute, cfr. Lettre de Madame Milliet à son fils, Paris décembre 1868, in Milliet, *Les Milliet*, vol. 1, cit., p. 383.

⁴⁷ Prosegue Milliet nella lettera: «Pillées par Overbeck, ces fresques ont été religieusement étudiées par Ingres et par Flandrin qui n'ont pas dédaigné d'y faire de larges emprunts», Ibidem.

La questione dello studio, 'il faut étudier' come ha scritto anche du Pays, è un'espressione ricorrente in Milliet: non descrive per lettera i capolavori di Donatello e Mantegna visti sempre a Padova perché 'j'ai préfère les étudier le crayon à la main', cfr. Lettre de Paul à sa mère, Padoue septembre-octobre 1868, in Milliet, *Les Milliet*, vol. 1, cit., p. 357-358. Affronteremo in seguito la problematica dell'affresco come lacuna da colmare nel *parterre* universale della pittura, parlando del progetto di Charles Blanc del Musée des copies, già attivo dal 1863.

⁴⁸ Si tratta, infatti, di trentasette soggetti sui cinquantanove ripresi dal fotografo: sono stampe all'albumina (27x31 cm) montate su un supporto secondario (40x47.5 cm), datate come da didascalia al 1865; le fotografie non hanno un numero di catalogo perché al momento delle mie ricerche il fondo era in via di inventariazione.

probante di quel *deficit* della diversa attinicità dei colori, tipico della fotografia al collodio, come si è già accennato in precedenza.⁴⁹

In una lettera inviata da Padova alla sorella Louise, Milliet descrive così il personale slancio nei confronti di Giotto:

Si je t'ai donné l'envie de connaître Luini, combien je désire plus encore que nous revenions ensemble étudier Giotto. C'est un génie d'une bien autre portée, comme élévation morale et comme profondeur d'expression. Peut-être est-il plus difficile à comprendre sans étude préalable, parce qu'il est plus loin de nous. Il a des faiblesses et des ignorances, mais comme on oublie facilement tout cela, quand on est arrivé à l'entendre. Giotto me fait penser au petit Jésus endormi de la *Vierge au Voile* de Raphaël: il a toute la grâce e l'enfance, avec une gravité sereine, et je ne sais quoi de divin.⁵⁰

In questa fase del viaggio, Milliet è frequentemente in contatto con la sorella Louise, che seguendo il suo consiglio si reca al Louvre per copiare la figura di Gesù dell'*Adorazione dei magi* del Luini. Scrive la giovane a proposito delle impressioni che le sono arrivate da Padova:

Tu nous fais bien envie avec tes descriptions des fresques de Giotto, il me semble les voir, ce doit être bien beau...Ton enthousiasme n'est pas partagé par Fernand. Il prétend que ton imagination te fait voir des tas de choses auxquelles le peintre n'a jamais pensé. Il ne comprend pas le plaisir qu'on peut trouver à contempler de pareils griffonnages.⁵¹

E continua nella lettera successiva:

Nous avons reçu la fameuse caisse. Tu dois t'être ruiné en photographies. Tant mieux! Tu nous reviendras plus vite. Tout cela m'a paru bien beau, mais ce que j'aime le mieux ce sont tes dessins. Je crois que M. Perrin en sera joliment content. Les allégories de Giotto m'ont beaucoup plu, quoique elles ne soient pas toutes très claires: la Prudence est assise à un comptoir et regarde sa montre? Je ne vois pas ce qu'elle a de prudent. L'Imprudence est un sauvage ventru tenant une masse, je ne vois pas ce qu'il a d'imprudent.⁵²

Louise ha sotto gli occhi le fotografie degli Scrovegni di Carlo Naya che Paul le ha inviato,⁵³ il suo incontro con Giotto avviene, dunque, attraverso le riproduzioni fotografiche e non tramite la contemplazione dal vero degli affreschi sui quali avanza delle riserve per alcune scelte iconografiche nella rappresentazione delle allegorie. Anche il fratello Fernand manifesta la sua incomprensione per la passione di Paul e per il piacere che prova nel contemplare 'dei simili scarabocchi'. Chissà che la resa delle immagini non abbia influito sull'impressione scaturita. Ad ogni modo, riteniamo l'esempio di questa vicenda privata sintomatico dello scenario dell'epoca segnato da continue intersezioni e rimandi tra la cultura italiana e quella francese, dove le fotografie s'impongono come veicolo privilegiato di una conoscenza visiva. Milliet viaggiando legge Vasari, e unisce la contemplazione dal vero delle opere all'osservazione di fotografie prodotte dai fotografi italiani o attivi in Italia: la

⁴⁹ Ciò nonostante, le fotografie di Naya erano state ben recensite, in occasione dell'Esposizione Universale di Parigi, dallo scienziato Luigi Borlinetto, che l'anno successivo avrebbe pubblicato il suo *Trattato generale di fotografia*, cfr. L. Borlinetto, *Trattato generale di fotografia*, Padova, Stabilimento Nazionale di Prosperini, 1868.

⁵⁰ Lettre de Paul à Louise, 30 Septembre 1868, in Milliet, *Les Milliet*, vol. 1, cit., p. 357.

⁵¹ Lettre de Louise à son frère, Paris, 7 octobre 1868, in Milliet, *Les Milliet*, vol. 1, cit., p. 359.

⁵² Lettre de Louise à son frère, Paris octobre 1868, in Milliet, *Les Milliet*, vol. 1, cit., p. 359.

⁵³ Come conferma la risposta di Paul: 'Tu me demandes des explications sur les Allégories de Giotto dont je t'ai envoyé les photographie', e prosegue con una lunga descrizione iconografica della Prudenza, Follia, Giustizia e Ingiustizia.

circolazione di queste fotografie, per sua stessa volontà, innesca un cortocircuito di conoscenza nelle giovani sorelle che, come lui e tutta quella generazione di artisti e conoscitori, frequentano il Louvre quale spazio didattico per eccellenza dell'arte in genere e, nello specifico, dell'arte italiana. La portata culturale di questa vicenda si offre, attraverso l'autobiografia di Milliet e il suo fondo fotografico conservato nella Fototeca Doucet, come caso di studio degli scambi culturali tra Italia e Francia nel secondo Ottocento, in cui la storia dei patrimoni, dell'arte e del gusto, si esplicano in continui rimandi e corrispondenze.

Difficile stabilire il tipo d'influenza esercitato dalle fotografie sull'arte di Milliet, poiché servirebbe uno studio approfondito della sua attività artistica congiuntamente all'analisi del fondo fotografico, piuttosto, possiamo evidenziare il ruolo che i viaggi e le fotografie hanno avuto sulla sua conoscenza dell'arte e della Storia dell'Arte. Il suo personale Grand tour unito all'acquisto incessante di fotografie, gli ha, infatti, permesso di sviluppare la passione per 'mes amis les Primitifs':⁵⁴ una passione che nell'Ottocento era più nelle corde degli inglesi che dei francesi. Certo, la pittura medievale era ben conosciuta in Francia già all'inizio del XIX secolo grazie alle acquisizioni di Dominique Vivant Denon durante le spoliazioni napoleoniche nel 1802,⁵⁵ ma le linee di gusto dettate dall'ambito accademico e in particolare dal celebre Prix de Rome, erano molto ferree sui programmi e i modelli artistici da seguire, prevedendo lo studio dei soli grandi maestri del Quattro e Cinquecento.⁵⁶ Il percorso di formazione individuale invece, permise a Milliet di misurarsi senza limitazioni con l'arte italiana e stabilire delle gerarchie di gusto assecondando il suo sguardo culturale: le molteplici fotografie di soggetti pittorici medievali in suo possesso, ne sono la riprova.

Da un'attenta analisi quantitativa e qualitativa delle consistenze delle fotografie e dei soggetti pittorici nel Fonds Milliet (circa 1200 immagini), risulta che le scelte critiche e di gusto negli acquisti, oltre che alle opere dei Primitivi, sono in gran parte rivolte all'arte italiana Quattro e Cinquecentesca e i tre quarti del corpus è composto da opere conservate in Italia e per la maggior parte distribuite in Toscana e nel Lazio; su tutte primeggiano le opere fiorentine. Raggruppando i soggetti artistici rappresentati nelle fotografie per singola città di ubicazione, si evince che i maggiori quantitativi insistono su quei centri che Milliet ha visitato anche più volte nel corso dei suoi soggiorni italiani: Milano (45 soggetti), Venezia (40), Firenze (216), Roma (160), Napoli (7). Una porzione è stata acquistata presso l'editore fotografico Giraudon: sono in tutto 118 le fotografie che riportano il timbro dell'editore parigino.

⁵⁴ Milliet si recò nuovamente a Firenze nell'autunno del 1868: 'au milieu des mes amis les Primitifs', scrisse alla sorella Louise, cfr. Lettre de Paul à Louise, Florence octobre 1868, in Milliet, Les Milliet, vol. 1, cit., p. 367.

⁵⁵ Sulla vicenda specifica si rimanda a P. Rosenberg e M. A. Dupuy, *Dominique Vivant Denon, l'oeil de Napoléon*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée du Louvre 1999-2000), Paris, éd. Musée National, 1999. Come ha scritto Castelnuovo, i Primitivi italiani vissero una seconda riscoperta in Francia all'inizio del ventesimo secolo: si veda a tal proposito E. Castelnuovo, *La seconde découverte des Primitifs italiens à l'aube du XXe siècle* in P. Costamagna, O. Bonfait, M. Preti-Hamard (a cura di), *Le gout pour la peinture italienne autour de 1800, prédécesseurs, modèles et concurrents du cardinal Fesch*, actes du colloque (Ajaccio 2005), Ajaccio, 2006, nella stessa raccolta di contributi si veda anche: M. Laclotte, *La fortune des Primitifs italiens en France. Un bref résumé*, Ivi, pp. 347-356.

⁵⁶ Cfr. Bonnet, *L'atelier sour la route*, cit., pp. 19-21. Scrive a tal proposito Bon Valsassina che fu piuttosto la scuola di Ingres a riscoprire i Primitivi, andando di pari passo con quella sviluppata dai Nazareni a Roma, dove il movimento purista d'ispirazione nazarena guardava programmaticamente solo all'arte dei primitivi, da Giotto a Masaccio fino a Beato Angelico, cfr. C. Bon Valsassina, *Il Purismo religioso e Beato Angelico* in V. Garibaldi, *Beato Angelico e Benozzo Gozzoli artisti del Rinascimento a Perugia*, catalogo della mostra (Perugia e Milano 1998-1999), Milano, Silvana Ed., 1998, p. 108.

Per avere un'idea del rapporto tra le scelte critiche di Milliet e la disponibilità reale delle fotografie sul mercato nel secondo Ottocento, entriamo ancora più nello specifico dell'analisi numerica della collezione, portando ad esempio il nucleo di fotografie di soggetti artistici di opere conservate a Firenze: si tratta di 166 soggetti su 216 fotografie, tra questi, i due terzi furono pubblicati nei cataloghi Alinari già dal 1873, altri venticinque nell'Appendice del 1876 e a seguire in quella del 1887. Questo dato avvalorava l'ipotesi che molte delle fotografie presenti nella collezione siano state acquistate proprio durante i soggiorni in Italia. Si può affermare altresì che le ragioni critiche che mossero Milliet nell'acquisto delle fotografie furono dettate principalmente dalla necessità di dotarsi di modelli per lo studio del disegno: l'interesse preminente del pittore per la pittura adatta a tale scopo è appunto evidente nella predominanza di riproduzioni fotografiche di opere del Quattrocento fiorentino piuttosto che del Cinquecento. A conferma del fatto che, nell'intento di Milliet, le fotografie assunsero un ruolo prevalentemente didattico anziché estetico.

Parole chiave

Milliet, fotografie, Ottocento, viaggio, Italia

Chiara Naldi (Firenze 1982), Dottore di ricerca in Studi Storico Artistici, è Cultore della Materia per il corso di Storia della Fotografia all'Università di Firenze. Si è formata all'Università di Firenze e di Udine, ha svolto un tirocinio post laurea nella fototeca Doucet dell'INHA di Parigi e un periodo di ricerca al Département des Peintures du Musée du Louvre durante il dottorato. I soggetti principali della sua ricerca sono i rapporti tra fotografia e scienza e tra fotografia e storiografia dell'arte nell'Ottocento.

Dipartimento SAGAS
Università di Firenze
via Gino Capponi 9
50100, Firenze (Italia)
chiaranaldi82@gmail.com

SUMMARY

Jean Paul Milliet (1844-1918)

Painter, Traveller and Collector of Photographs in Nineteenth-century Italy

Jean Paul Milliet, a young student of the École des Beaux Arts in Paris, arrived in Florence for the first time in August 1866. It was the only stop on a training visit that led him to compete with the great masters of the Florentine fifteenth century. Subsequently, the painter undertook a sort of Grand tour of the so-called '*Bel Paese*' (*i.e.* Italy) in full autonomy. It allowed him to explore the 'places' of masterpieces learned by the famous book 'The Lives' of Vasari (*Le Vite di Vasari*), such as Giotto's frescoes in Padua, Luini's works in Milan and then again Florence, in Orvieto and in Rome. Visual training through engraved prints, training trips, the contemplation of the ancient masters of the fifteenth and sixteenth centuries and the creation of an iconographic collection rich in photographic reproductions of works of art are various types of experience lived by Paul that mark a figure that is both universal and hybrid at the time. It allows, albeit in the analysis of the private affair, to outline a very significant case study of those cultural exchanges between Italy and France that were peculiar in the second half of the nineteenth century.