

«LE PHOTOGRAPHISTE»

LA RIVISTA BIMESTRALE DI FRÉDÉRIC DILLAYE.¹

Elena Maria Canavese,
settembre 2015

Lo scrittore Frédéric Dillaye² nacque nel 1848 a Villedieu-les-Poëles, una cittadina medievale nel cuore della Normandia. Ben poco sappiamo di lui, sebbene sia stato uno dei maggiori teorici della fotografia artistica francese, nonché lui stesso autore dilettante della moderna via espressiva. Abbandonata la prima occupazione presso il ministero delle Finanze, si trasferì a Parigi, dove iniziò, ben presto, l'attività giornalistica. Nella capitale, la sua collaborazione con le riviste, che spaziavano dall'ambito letterario a quello scientifico, faceva parte di una più ampia attività di scrittura, impegno che col tempo gli rese una certa notorietà. All'età di venticinque anni, Dillaye esordì anche come poeta, pubblicando il suo primo componimento, *Un larme de Giselle*, nella raccolta dedicata a Théophile Gautier³, uscita nel 1873, l'anno seguente la morte del celebre scrittore. L'attività di Dillaye si estese fino nel mondo teatrale; nello stesso anno apparve il suo primo articolo sul quotidiano di teatro «L'Orchestre»⁴ e, nel 1880, elaborò una commedia dal titolo *L'amour Homéopathe*⁵, rappresentata al teatro Cluny. Anche la forma del racconto non rimase inesplorata da Dillaye che, sul «Journal des voyages et des aventures de terre et de mer», pubblicò alcune brevi storie ispirate per di più alla cultura e alle tradizioni russe⁶. Fu nell'ambito di questa rivista che, nel 1893, il nostro scrittore inaugurò un concorso fotografico, di cui le immagini vincitrici avrebbero illustrato i testi del periodico⁷.

Il primo intervento di Dillaye a proposito delle possibilità espressive della fotografia apparve nel 1884 sul «Journal de la Jeunesse», un periodico illustrato destinato a giovani lettori⁸. Risultato delle ricerche compiute in seguito a questo articolo fu il trattato *La Théorie, la Pratique et l'Art en Photographie avec le procédé au Gélantino-bromure d'Argent*, uscito a puntate nel 1890 su la «Science Illustrée», e ripubblicato l'anno seguente dalla casa editrice «La Librairie Illustrée». Fu la prima opera francese dedicata all'arte fotografica, derivata dalle riflessioni dei principali promotori della nuova estetica sperimentale: il critico Charles Blanc, lo storico Eugène Véron e il poeta Sully Prudhomme. Al fine di fondare le loro teorie su una base razionale, questi intenditori d'arte avevano arricchito le loro ricerche con studi di psicofisiologia che dimostravano una stretta relazione fra l'emozione umana e la percezione retinica. Al pari dei sostenitori delle teorie sperimentali, Dillaye intendeva l'arte come prodotto dell' «homme s'ajoutant à la nature, homo additus naturæ»⁹. Egli, però, differenziandosi dagli altri, affermava che la fotografia era anch'essa in grado di essere interpretata; «de prime abord, il semble ne posséder qu'une façon unique de traiter le sujet. Toutefois, en examinant soigneusement et intelligemment cette façon, on trouve que son unité n'est qu'un trompe-l'œil et qu'elle peut, en somme, se décomposer en beaucoup d'autres [...] C'est, entre autres raisons, parce que ceux qui ont



Fig. 1.
G. Nollet, *Flottille Berckoise*, autotipo
in «Le Photographiste», n. 10, 1904.

Fig. 2.
A. Denis, *Coulé bas*, autotipo, in «Le
Photographiste», n.9, 1904



cultivé la photographie dès son éclosion ont trop tardé à comprendre cette vérité, que les meilleurs esprits se sont refusé à reconnaître dans l'œuvre photographique les germes d'un art nouveau. Aujourd'hui on l'a compris. De cette compréhension est né spontanément l'Art photographique»¹⁰. Nel panorama culturale di fine secolo, Dillaye assunse dunque il ruolo di ponte tra le teorie sperimentali e la visione pittorialista; egli non propose una reale alternativa all'estetica contemporanea, ma verificò i suoi principi «dans le moindres manipulations de la photographie»¹¹.

Il successo del trattato segnò per Dillaye l'inizio di una costante collaborazione con i membri del Photo-Club di Parigi, divenendo in poco tempo una figura di riferimento del pittorialismo francese¹². Segno del suo progressivo coinvolgimento all'interno del movimento amatoriale fu l'uscita, nel 1903, del «Photographe», un elegante bimestrale illustrato che lo scrittore fondò e diresse per circa un anno. La dimensione internazionale della corrente pittorialista diffuse la notizia della nuova pubblicazione al di là dei confini francesi; ne è un esempio l'annuncio apparso sul «Photographische Rundschau und photographisches Centralblatt», rivista ufficiale dei fotoamatori di Berlino, nel quale si recensiva il nuovo bimestrale curato dal «noto scrittore di ambito fotografico»¹³.

«Le Photographe» rappresenta, oggi, un'utile fonte per approfondire il pensiero di Dillaye. La tipologia delle illustrazioni e degli articoli, nonché il giro dei collaboratori della rivista, permettono di conoscere più a fondo l'ambiente culturale in cui egli operava. La redazione della rivista era composta da scrittori e scienziati che pubblicavano, come lui, anche per riviste specializzate in differenti ambiti. Tra questi vi erano Ferdinand Faideau, Jules Lermina, Marcel Molinié, studiosi di scienze e giornalisti della «Science Illustrée»¹⁴, il geografo e scrittore Gustave Regelsperger, giornalista del «Journal des voyages»¹⁵, lo scrittore Louis Demenez e, infine, Albert Reyner, direttore dell'«Année photographique» e curatore, insieme a Gaston Henri Niewenglowski, del catalogo della «Première exposition internationale de photographie et des arts qui s'y rattachent» del 1892. Le illustrazioni fotografiche, riprodotte nel bimestrale, rispondevano perfettamente all'estetica proposta dall'autore nella *Théorie, la Pratique et l'Art Photographique*. Tra le immagini pubblicate, numerose erano quelle che rappresentavano gli effetti del cielo e le vedute marine (Figg. 1, 2), soggetti che, più degli altri, avevano stimolato la creatività di Dillaye.

Le immagini del cielo e le vedute marine.

In un articolo intitolato *Le ciels dans le paysages photographique*, apparso nel 1900 sulla rivista «Le monde moderne», Dillaye scrisse a proposito della volta celeste :

«Dans la nature, le ciel domine. J'ajouterai même que, par le coloris, par l'harmonie, par la lumière et les ombres qui descendent de sa voûte et modèlent ses nuages, la nature accumule en lui toutes ses séductions»¹⁶.

Il cielo, secondo il Nostro, non era stimolante solo per i pittori; esso era «la scène sur laquelle la nature semble avoir amoncelé toutes ses séductions pour charmer le regard [...] de l'homme en général»¹⁷. Nella suprema bellezza della volta celeste, Dillaye vedeva la ragione ultima, «en dehors de la résultante harmonieuse des lignes perspectives», per la quale i maestri della pittura di paesaggio avevano sempre posizionato l'orizzonte sotto la linea a metà del quadro, lasciando allo splendore del cielo un grande spazio.

L'emozione estetica suscitata da fotografie artistiche della volta celeste sorgeva dunque da due fattori intimamente legati: l'attrattiva del soggetto e l'animo dell'artista. Il piacere avvertito dallo spettatore era la possibilità di partecipare all'esperienza vissuta dall'autore davanti alle vastità del cielo; l'opera d'arte era per Dillaye un dialogo, «une âme qui parle à notre âme»¹⁸.

Le nuvole, secondo Dillaye, aiutavano l'armonia compositiva poiché esse andavano a bilanciare le linee dominanti e i contrasti collocati nella parte inferiore della fotografia (Fig. 3). Dopo il 1878, molte delle difficoltà tecniche relative alla resa del cielo furono superate grazie all'avvento del procedimento alla gelatino-bromuro d'argento; nonostante ciò risultò ancora complesso impressionare contemporaneamente le nuvole e il paesaggio sottostante. Nell'articolo *Comment on travaille le paysage en Angleterre*, l'articolista del «Photographiste» Félix Hervieu mostrò che la combinazione di negativi di momenti e condizioni atmosferiche diverse poteva aiutare il fotoamatore a realizzare un'immagine artistica. Questo approccio libero della tecnica era sostenuto dall'idea che «une photographie doit être jugée, non d'après le procédé par lequel elle a été établie, mais par ce qu'elle fournit, rend et suggère»¹⁹. Tuttavia, scriveva Dillaye nel 1891, «il ne faut pas qu'un même ciel serve à tous les paysages, mais que le ciel de chaque paysage soit tel que le spectateur, je dirai plus, que le météorologue le plus scrupuleux ne puisse y trouver une invraisemblance»²⁰. Hervieu, il linea con il pensiero del direttore della rivista, aggiunse, nel suo intervento, che «sans doute, le photographe ne doit pas faire une image fausse, bâtarde, contre nature».

Il paesaggio nuvoloso non doveva essere falsato dal fotografo, bensì definito ed esaltato. Un'immagine artistica del cielo si realizzava quando finiva il processo meccanico e appariva il pensiero del fotografo.

Dillaye si era interessato dell'estetica del paesaggio marino già nella prima edizione della trattato, in cui osservava che il moto del mare doveva essere reso attraverso un uso relativo dell'istantaneità. Una ripresa «à très grande vitesse», fissando l'ondeggiare marino in un insieme di rigidi dettagli, restava estranea all'esperienza visiva del movimento e di conseguenza «incompatible avec l'art»²¹.

L'onda del mare, al pari delle nuvole, entrambi paradigmi della fotografia artistica almeno fino alla metà del Novecento, divennero anche il simbolo del



Fig. 3.

F. Dillaye, *Temps d'équinoxe*, autotipo, in «Le Photographiste», n. 9, 1904.

lungo dibattito sull'estetica del movimento²². Tra le illustrazioni del «Photographiste», c'era più di una riproduzione raffigurante gli spruzzi delle onde. Già nel 1892, in un testo critico apparso sulla «Science Illustrée», egli scriveva a riguardo:

«Grâce aux progrès de la science, servant de base à leur art, ceux-ci possèdent tout ce qu'il faut pour fixer le mouvement nécessaire et constant de la mer, pour saisir au passage ses effets multiples et fugaces, pour rendre sa magie qui atteint, pour le moins, à l'un des trois termes esthétiques se nommant : l'agréable, le beau, le sublime»²³.

La scelta del posizionamento dell'apparecchio fotografico permetteva di ponderare le posizioni delle masse, delle luci e delle ombre, mentre i riflessi, che apparivano sulla stampa sempre più netti rispetto agli oggetti stessi, i quali risultavano avvolti da un leggero velo di atmosfera, potevano essere elementi utili per elaborare un'immagine artistica. Tante, poi, erano le particolarità che contribuivano ad arricchire il carattere espressivo delle distese marine: «les grandes ombres projetées par les nuages sur la mer, les coups de tempête, les coulées de lumière sous le grain, les côtes des bateaux échoués, des lignes pittoresques de falaises»²⁴. Poteva contribuire al risultato estetico del soggetto marino anche la presenza di persone come «des pêcheurs à la besogne, des marins au travail, des enfants à leurs jeux, des citadins en villégiature balnéaire» (Fig. 4).

Il genere del paesaggio presentava, rispetto al ritratto, «des lignes tout ordonnancées, des masses d'ombres et de lumière à peu près parfaitement pondérées»²⁵; un fotoamatore, con un «sentiment inné de l'Art», poteva facilmente produrre «quelque chose de bon sinon de transcendant». E il mare, tra tutti i paesaggi, si offriva come il soggetto «le plus facile qu'il puisse trouver pour faire œuvre d'art».

Lo scenario marino, per la forza con cui imponeva allo sguardo la sua immensità, era un soggetto in grado di attrarre al pari della volta celeste. A proposito del sentimento che la distesa degli oceani provocava all'animo, Dillaye scrisse:

«En effet, dès qu'un site, quel qu'il soit, éloigne l'horizon de notre œil, il élargit le ciel, augmente l'étendue de l'espace et laisse à notre pensée un champ plus grand à parcourir. Or, l'âme humaine, aspirant à cette pleine satisfaction qu'on nomme le bonheur, doit donc préférer, à tout, l'infini des plaines de l'Océan, lui présentant toujours quelque chose d'indéterminé»²⁶.

L'incontro col mare poteva produrre nel fotografo una riflessione sul senso del suo destino, un desiderio di compimento, ben al di là di un vacuo sentimento di piacevolezza.

Dillaye considerò in modo approfondito l'emozione estetica nell'articolo *L'émotion esthétique et la Photographie*, apparso nel 1908 sul periodico «Nouveautés Photographiques», i cui concetti erano stati espressi l'anno precedente dal filosofo Paul Gaultier. In questo saggio, il Nostro, affermava che,



Fig. 4.
M.me Ruckert, *Plaisirs de la Grève* autotipo, in «Le Photographiste», n. 6 1904.

«tandis que la nature n'est jamais que l'occasion de l'émotion esthétique, l'œuvre d'art l'éveille, pour ainsi dire naturellement, en propageant et communiquant celle-là même que l'artiste incluse. [...] L'émotion qu'il détermine dans l'âme du spectateur n'est que la répercussion et l'écho de celle que vécut l'artiste. Elle n'est à la fin que parce qu'elle est au commencement»²⁷. Il piacere provocato da una fotografia di mare sorgerà perciò dall'incontro tra l'«l'objet vu», che «nous trouble et nous agite en voyant», e l'artista che, «avec les moyens un peu bornés» di cui si disponeva, tentava di incarnare «en systèmes de formes, de lignes, de couleurs», quel pensiero originato dalla visione delle distese marine. L'arte, a parere di Dillaye, era «idéaliste par essence», non perché la creazione umana «s'emploie nécessairement à redresser la réalité», ma, «d'une façon beaucoup plus profonde», «il n'est pas autre chose que l'homme ajouté à la nature», anzi – si correggeva lo scrittore –, «il est la nature interprétée par l'homme, pénétrée et exprimée par lui»²⁸.

Il pensiero di Dillaye attraverso le didascalie delle illustrazioni.

Una considerevole quantità di illustrazioni sulla rivista «Le Photographiste» è firmata da Dillaye e da sua figlia Fanny; ricorrono, inoltre, le riproduzioni del fotoamatore Gaston Nollet e dei fratelli Henri e Paul Pettré. Accanto alle fotografie dei dilettanti francesi, vi sono quelle di autori stranieri, tra i quali figurano i tedeschi Herr Oscar Suck²⁹ e Fraz Langhammer³⁰, l'inglese Ellis Kelsey³¹ e gli americani Alfred Stieglitz e Fred Holland Day.

Ciascuna illustrazione è corredata dal titolo, dal nome dell'autore e, talvolta, anche da indicazione della tecnica di stampa. La maggior parte di esse è, inoltre, accompagnata da un breve commento. Per una certa affinità al pensiero estetico e allo spirito critico di Dillaye, questi brevi componimenti sono attribuibili a lui.

Tali didascalie, pertanto, possono essere interessanti per verificare e approfondire il modo in cui il Nostro leggeva e interpretava una fotografia amatoriale di intento artistico. Una ricca tipologia di tematiche risulta nei commenti; in essi si possono individuare, insieme a riferimenti storici e geografici, anche alcune osservazioni riguardo alla composizione e alla scelta del soggetto. Vi sono, inoltre, didascalie che affrontano questioni riguardanti la tecnica fotografica, o, addirittura, riflessioni di carattere etimologico. Alcuni di questi commenti propongono un'immagine letteraria, anche legando la fotografia ad un'idea morale, un sentimento.

L'illustrazione *Bouquineurs* (Fig. 5) presenta nel centro una fila di alberi e di *bouquinistes*; la ripetizione di questi crea un accentuato effetto prospettico. Sullo sfondo una stretta veduta della Senna e uno scorcio del lungosenna aggiungono i suggestivi effetti della prospettiva atmosferica, giocando un ruolo secondario ma necessario all'armonia dell'insieme. Qualche libro e qualche stampa posti in primo piano, elementi utili a «soutenir l'équilibre général»³² della composizione, introducono lo sguardo nello spazio prospettico dell'immagine. L'elemento più

caratterizzante della fotografia è il punto di vista, collocato nello stretto varco tra la fila di alberi e il parapetto del lungosenna.



Fig. 5.

F. Dillaye, *Bouquineurs*, autotipo, in «Le Photographiste», n. 5, 1904.

«C'est principalement sur les quais de Paris que les bouquinistes étalent leur marchandise devant l'œil investigateur des bouquineurs. La grande race s'en éteint. Elle fait place à la petite. Celle qui fait quais son cabinet de lecture. Où sont les grands bouquineurs d'antan: les Boulard, les Pillet, et ce fameux marquis de Méjanes qui avait tellement encombré son appartement, près la place Vendôme, que sa femme était obligée de se faufiler, avec peine, entre deux longues palissades de livres, pour aller se coucher dans une alcôve de bouquins?».

Nella fotografia *En Batterie* (Fig. 6), in una cupa atmosfera, sotto un cielo basso e nuvoloso, una batteria di militari è intenta a mettere le armi in posizione di fuoco. La linea d'orizzonte, posta al di sotto della metà del quadro, stimola un «sentiment d'étendu»³³, affidando agli effetti del cielo un ruolo espressivo determinante. Le zone di luce intensa e quelle di forte ombra sono collocate in posizioni asimmetriche, evitando, secondo la teoria dei "points" d'équilibre, «de déconcerter le regard, de le laisser infixé, de paralyser, de fatiguer l'esprit, au détriment de l'impression voulue»³⁴. Nel commento non è precisato il luogo e l'episodio è introdotto in termini di immagine letteraria. La temporalità del commento si adatta perfettamente con il taglio compositivo, caratterizzato dall'ingresso dei due soldati al margine destro dell'inquadratura.



Fig. 6.

F. Dillaye, *En Batterie*, autotipo, in «Le Photographiste», n. 1, 1904.

«La fuyante nuit enroule ses voiles sombres. Le jour point à l'horizon, et, sur le sommet du plateau, l'artillerie pointe ses pièces. L'ennemi est signalé dans la vallée. Il importe de lui prouver qu'on veille et que l'assaut de la colline n'est pas pour lui chose faite».

Une Rue de Nuit (Fig. 7), di Carl Claudius, presenta un effetto notturno, un genere ricorrente all'interno della rivista. L'immagine rappresenta un crocevia illuminato dalle luci delle vetrine multiple di un negozio all'angolo tra due vie; la ripresa dall'alto fa supporre che il fotografo abbia scattato la fotografia da una finestra. La didascalia, a differenza di quelle che accompagnano le altre immagini della notte e nelle quali era proposta una riflessione riguardo alla tecnica fotografica della ripresa notturna, mira a coinvolgere l'immaginazione del lettore dormienti.



Fig. 7.

C. Claudius, *Une Rue de Nuit*, autotipo, in «Le Photographiste», n. 5, 1904.

«C'est l'effet de nuit plein. Le ciel se distingue juste à peine des murailles. Une boutique attardée, jette seule ses lueurs par ses devantures, Impression profonde du sommeil prochain des choses, qui va s'identifier au sommeil actuel des êtres».

Les Fumée du Vesuve (Fig. 8), del fotografo dilettante Paul Pettré, è composta da pochi elementi: il profilo del vulcano, la scura fumata di un cratere e un gruppo di uomini in cima al monte. Le nuvole grigie formano un cono che dal centro dell'immagine giunge fino agli angoli superiori del quadro; il profilo del vulcano, leggermente inclinato nella parte sinistra dell'immagine, equilibra il peso visivo delle figure umane collocate sul lato opposto.

Nella didascalia Dillaye pone in analogia il pennacchio dei soldati in partenza per la guerra, alla fumata del vulcano, quest'ultimo immaginato dall'autore come intento a verificare la propria esistenza.



Fig. 8.
P. Pettré, *Les Fumée du Vesuve*,
autotipo, in «Le Photographiste»,
n.1, 1904.

«Quand ils partent en guerre, les guerriers s'empanachent. Les fumes sont les panaches du Vésuve. Va-t-il partir pour sa guerre à lui qui est l'éruption ou simplement prouver qu'il fume, donc qu'il existe, par l'application de cet adage : *Il n'y a pas de fume sans feu!*».

Dans la poussiere (Fig. 9) presenta un gregge di pecore avvolte dalla polvere sollevata sulla strada al loro passaggio. Un sorta di raggio luminoso che parte da un punto luminoso a destra dell'immagine e giunge fino al lato opposto, dove si distingue la figura del pastore, conferisce alla fotografia una sorta di aura magica. Il direttore della rivista, dopo un breve accenno al carattere paesaggistico della foresta di Fontainebleau, termina il commento ponendo l'attenzione sui sentimenti provocati dagli effetti della prospettiva aerea.



Fig. 9.
F. Dillaye, *Dans la poussiere*,
autotipo, in «Le Photographiste»,
n. 10, 1904.

«Si les chaussées sont relativement bonnes, les bas-côtés des routes de la forêt de Fontainebleau, plus spécialement réservés aux cavaliers, deviennent, l'été, de vrais lits de poussière. Y passer, c'est soulever des nuages en tourbillons qui donnent aux choses des enveloppements inattendus, et aux clartés des demi-teintes mystérieuses, communiquant au tout une harmonie particulière. Ainsi ce troupeau de moutons sur l'interminable route du Grand Veneur, fuyant sous bois vers la trouée lointaine de sa perspective».

Le Fumées du Rhin (Fig. 10), di Fanny Dillaye, interpreta uno scenario marino sotto un cielo di nuvole bianche e dense. La didascalia, come quella dell'illustrazione *Les Fumée du Vesuve*, offre una lettura simbolica dell'immagine; i fumi neri delle barche e quelli bianchi delle fabbriche sono descritti come «des lambeaux jetés en trait d'union au ciel et à la terre».



Fig. 10.
Fanny Dillaye, *Les Fumées du Rhin*,
autotipo, in «Le Photographiste»,
n.6, 1904.

«Passant de défiles étroits en larges nappes marines, le Rhin offre des aspects changeants et variés du plus pittoresque effet, que varie encore son incomparable service de batellerie. Les noires fumées des bateaux contrastent les blancheurs de celles des usines fourmillant sur les rives prochaines. Sous les caprices de la brise elles s'échevèlent, se fondent, s'estompent, mêlant leurs volutes à celles des nuages, dont elles semblent être des lambeaux jetés en trait d'union au ciel et à la terre».

Nelle didascalie delle illustrazioni raffiguranti gli scenari marini o gli effetti del cielo, lo scrittore, stimolato dalle suggestive visioni dei due motivi, suggeriva una sua personale interpretazione; egli tentò di esprimere, attraverso parole poetiche, «l'écho de celle que vécut l'artiste»³⁵.

Fu, forse, per quell'attrazione avvertita davanti a «l'infini des plaines» marine e alla «suprême beauté» del cielo, che Dillaye, consacrò i contributi critico-letterari degli ultimi anni della sua vita all'arte fotografica.

-
1. La presente nota deriva dalla tesi «Frédéric Dillaye e la fotografia artistica di paesaggio» sostenuta in data 3 dicembre 2014 presso l'Accademia di Belle Arti di Brera, relatore Anna Maria Amonaci e Marco Signorini.
 2. Frédéric Léon Dillaye (1848-1914). Per le informazioni biografiche vedi N.N. Oursel, *Nouvelle biographie normande*, Parigi 1888; G. Grente, *Dictionnaire des lettres Françaises*, Parigi 1971, T. XLII e IV; J.F. Hamel, *Dictionnaire des personnages remarquables de la Manche*, Marigny 2003, T. 3.
 3. H. Victor [e Aa. Vv.], *Le Tombeau de Théophile Gautier*, Paris 1873.
 4. Cfr. F. Dillaye, *Théâtre de Paris. Odéon - La vie de Bohème*, «L'orchestra», 25 maggio 1873, p. 2; Idem, *Salon de 1873. La sculpture*, «L'orchestra», 6 giugno 1873, p. 2.
 5. Cfr. *Courrier des théâtres*, «Le XIXe siècle: journal quotidien politique et littéraire», 12 marzo 1880, p. 3.
 6. Tra i racconti di Dillaye ispirati al paesaggio ed alle tradizioni russe vedi F. Dillaye, *L'Hospitalité. Legendes serbes*, «Le journal des voyages et des aventures de terre et de mer», 14 luglio 1889, p.30; Idem, *Noël Russe*, «Le journal des voyages et des aventures de terre et de mer», agosto 1889, p. 69.
 7. Cfr. Idem, *Programme de notre premier concours photographique*, «Le journal des voyages et des aventures de terre et de mer», 2 aprile 1893, p. 210.
 8. F. Dillaye, *Le dessin*, «Le Journal de la jeunesse: nouveau recueil hebdomadaire illustré», 19 luglio 1884, p. 104.

-
9. Idem, *L'art en photographie*, 1896, Ed. Librairie illustrée, J. Tallandier, Parigi, p. 40.
 10. *Ivi.*, pp. 23.
 11. Idem, *La Théorie, la Pratique et l'art en Photographie avec le procédé au Gèlatino-bromure d'Argent*, 1891 Parigi, p. III.
 12. E' considerato nella storiografia fotografica, insieme al conte d'Assche ed al critico d'arte Robert de La Sizeranne, fra i teorici più influenti del pittorialismo francese. Cfr. M. Poivert, *La Photographie pictorialiste en France 1892-1914*, Tesi di dottorato di Storia dell'arte all'Università di Parigi I - UFR 03 a.a. 1992, Parigi, pp. 64-65.
 13. H. Muller, *Ausländische Rundschau*, «Photographische Rundschau und photographisches Centralblatt», 1904, p. 42. T.d.a: «ein auf photographischem Gebiete bekannter Schriftsteller».
 14. «La Science Illustrée» (1887- 1905), settimanale francese diretto da Louis Figuier, alla quale collaborò Jules Verne.
 15. «Le Journal des voyages et des aventures de terre et de mer» (1877-1909), settimanale francese illustrato dedicato ai racconti di viaggi ed esplorazioni.
 16. F. Dillaye, *Le ciels dans le paysages photographique*, «Le monde moderne», marzo 1900, p. 381.
 17. Idem, *L'art en ...*, cit., p. 93.
 18. *Ivi.*, p. 32.
 19. F. Hervieu, *Comment on travaille le paysage en Angleterre*, «Le Photographiste», n. 7, 1903, pp. 106-107.
 20. F. Dillaye, *La Théorie, la Pratique et l'art en Photographie avec le procédé au Gèlatino-bromure d'Argent*, 1891, Ed. Librairie Illustrée, Parigi, p. 360.
 21. *Ivi.*, p. 381.
 22. Riguardo alla rappresentazione del movimento vedi P. Souriau, *L'Esthétique du mouvement*, 1889 Parigi; R. de la Sizeranne, *Le photographe et l'artiste*, «Revue des deux mondes», 15 febbraio 1893, p. 839; F. Dillaye, *Limitation des instantanés*, «Bulletin du Photo-Club de Paris», 1 giugno 1893, p. 174; Idem., *Un mot sur l'esthétique du mouvement*, «Les Nouveautés photographiques», 1898, p. 89. Tra gli studi contemporanei relativi all'argomento vedi M. Poivert, *Le Sacrifice du présent: pictorialisme et modernité*, «Études photographiques», novembre 2000, p. 92-110.
 23. F. Dillaye, *La section des amateurs*, «La Science Illustrée», 27 agosto 1892, n. 248, p. 210.
 24. Idem, *Menus Propos sur l'Art en Photographie. Les Marines*, «Bulletin du Photo-Club de Paris», 1 agosto 1891, p. 159.
 25. Idem, *Le Salon des Amateurs (suite). Les Marines*, «Bulletin du Photo-club de Paris», 1 agosto 1892, p. 211.
 26. Idem, *Menus Propos sur l'Art en Photographie. Les Marines*, cit., p. 159.
 27. Idem, *L'émotion esthétique et la photographie*, «Les Nouveautés Photographiques», 1908, p. 48.
 28. *Ibidem*.
 29. Fotografo tedesco, (1845 - 1904) Atelier fotografico a Karlsruhe.
 30. Fotografo tedesco, (s.d. - 1939) Atelier fotografico a Kassel.
 31. Fotografo inglese, (Richmond, 1867 - Seaford, 1939).
 32. F. Dillaye, *L'art en ...*, cit., p. 78. «Ce qu'on lui demande, c'est de soutenir nettement l'équilibre général, soit en s'y associant, soit en s'y opposant».
 33. *Ivi.*, p. 77. «Au-dessus il donnera aux terrains du tableau un sentiment de montée; au-dessous, un sentiment d'étendue».
 34. *Ivi.*, p. 62.
 35. Idem, *L'émotion esthétique ...*, cit. p. 48. «L'émotion qu'il détermine dans l'âme du spectateur n'est que la répercussion et l'écho de celle que vécut l'artiste. Elle n'est à la fin que parce qu'elle est au commencement».