

IOLE CARLETTINI

«CE QU'ON PEUT VOIR DE PLUS SUPERIEUR».
INGRES E ASSISI

ESTRATTO

da

RIVISTA D'ARTE (V serie).
Periodico Internazionale
di Storia dell'Arte Medievale e Moderna
2016 ~ a. 51 n. 6



Leo S. Olschki Editore
Firenze



RIVISTA D'ARTE

Fondata nel 1903

PERIODICO INTERNAZIONALE
DI STORIA DELL'ARTE
MEDIEVALE E MODERNA

Serie quinta – vol. VI
2016



LEO S. OLSCHKI EDITORE
MMXVI

RIVISTA D'ARTE

Fondata nel 1903

PERIODICO INTERNAZIONALE
DI STORIA DELL'ARTE
MEDIEVALE E MODERNA

Annuario

Peer reviewed journal

Direttori

Francesco Federico Mancini, Alessandro Tomei

Consiglio di redazione

Wolfger A. Bulst, Francesca Cappelletti, Giovan Battista Fidanza, Peter M. Lukehart,
Fabio Marcelli, Piera Giovanna Tordella

Comitato scientifico

Luciano Arcangeli, Irina Artemieva, Maria Giulia Aurigemma, Carmen C. Bambach,
Julian Brooks, Jean-Pierre Caillet, Hugo Chapman, Gaetano Curzi, Valter Curzi,
Marzia Faietti, Cristina Galassi, Sergio Guarino, Fabienne Joubert, Herbert L. Kessler,
Pierluigi Leone de Castris, Catherine Loisel, Marina Maiskaja,
Vittoria Markova, Luisa Morozzi, Antonio Natali, Alessandro Nova,
Marina Righetti, Massimiliano Rossi, Lucia Simonato, Gennaro Toscano, Gerhard Wolf

Segreteria di redazione

Claudia D'Alberto, Marco D'Attanasio, Lara Scanu

Sede della redazione

Dipartimento di Lettere, Arti e Scienze sociali
Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara
Campus Universitario - Via dei Vestini, 31
66100 Chieti (Italia)

Amministrazione

Casa Editrice Leo S. Olschki
Casella postale 66, 50123 Firenze • Viuzzo del Pozzetto 8, 50126 Firenze
e-mail: periodici@olschki.it • Conto corrente postale 12.707.501
Tel. (+39) 055.65.30.684 • fax (+39) 055.65.30.214

ABBONAMENTO ANNUALE – ANNUAL SUBSCRIPTION

2016

ISTITUZIONI – INSTITUTIONS

La quota per le istituzioni è comprensiva dell'accesso on-line alla rivista.
Indirizzo IP e richieste di informazioni sulla procedura di attivazione
dovranno essere inoltrati a periodici@olschki.it

*Subscription rates for institutions include on-line access to the journal.
The IP address and requests for information on the activation procedure
should be sent to periodici@olschki.it*

Italia € 106,00 • Foreign € 128,00
(solo on-line – on-line only € 97,00)

PRIVATI – INDIVIDUALS

Italia € 80,00 • Foreign € 106,00
(solo on-line – on-line only € 72,00)

Questo volume di *Rivista d'Arte* è stato realizzato con il contributo di



Dipartimento di Lettere, Arti e Scienze Sociali
Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara

Indexed in ESCI: Emerging Sources Citation Index - Clarivate Analytics

RIVISTA D'ARTE

Fondata nel 1903

PERIODICO INTERNAZIONALE
DI STORIA DELL'ARTE
MEDIEVALE E MODERNA

Serie quinta – vol. VI
2016



LEO S. OLSCHKI EDITORE
MMXVI

Tutti i diritti riservati

CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI
Viuzzo del Pozzetto, 8
50126 Firenze
www.olschki.it

INDICE

ALESSIO MONCIATTI, « <i>Fuit hoc operatus Jacobus in tali precunctis arte probatus</i> ». Ancora per i mosaici della Scarsella del battistero di Firenze	Pag.	1
COSTANZA CIPOLLARO, <i>Nuovi contributi allo studio de la Histoire ancienne jusqu'à César di Londra (British Library, Ms. Royal 20 D I)</i>	»	29
DORIS CARL, <i>Niccolò Valori und die Antikensammlung der Medici. Neue Dokumente zur Platon-Büste, zum 'sterbenden Alexander' und zu Benedetto da Maiano</i>	»	77
BARBARA FURLOTTI, <i>Scipione Pulzone's 'Beautiful Women': a Portrait of Lavinia della Rovere</i>	»	131
JOACHIM JACOBY, <i>A Famous Frame the Arrangement of the Arma Christi in Counter Reformation prints</i>	»	153
GIANPASQUALE GRECO, <i>L'idea di morte d'artista e della sua sepoltura nel Seicento italiano</i>	»	185
IOLE CARLETTINI, « <i>Ce qu'on peut voir de plus superieur</i> ». Ingres e Assisi	»	213
MASSIMILIANO ROSSI, <i>In margine a due mostre Roma, 2015 / Mosca 2016: leggende d'artista e modernità nell'Italia del '500</i>	»	253

IOLE CARLETTINI *

«CE QU'ON PEUT VOIR DE PLUS SUPERIEUR». INGRES E ASSISI

TITLE: «Ce qu'on peut voir de plus superieur». *Ingres and Assisi*.

SUMMARY

The corpus of graphic work by Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) conserves a core of drawings inspired by the pictorial decoration of the basilica of Saint Francis of Assisi. The study examines this unprecedented chapter of the Nineteenth-Century reception of Giotto and his followers on two levels: on the one hand attempting a philological approach, seeking to reconstruct the dating and distinguish between the different periods and phases of some drawings and their possible chronology. On the other hand, the virtual 'Assisi notebook' is inserted into the context of Ingres' long-lasting, albeit dissimulated, interest in medieval art: an interest stretching back to early Christian testimonies, fostered as much by direct contact with the works as an extensive and careful consultation of artistic literature, from Vasari to Nineteenth-Century illustrated historiography.

Keywords: Ingres, Giotto, Assisi, Reception of Medieval art, Drawing.

Esiste nella vita e nell'opera di Jean-Auguste-Dominique Ingres una predilezione raramente dichiarata verso il mondo dei 'primitivi', temi e personaggi del Medioevo artistico occidentale, che si traduce in un'ambivalenza ampiamente testimoniata nelle fonti. Appassionate dichiarazioni di devozione al solo Raffaello e ai greci, accorati avvertimenti verso allievi¹

* Università degli Studi di Chieti e Pescara 'G. D'Annunzio' (iole.carlettini@unich.it).

Desidero ringraziare la direttrice del Musée Ingres di Montauban, Florence Viguier, per avermi consentito di consultare i disegni, i cahiers e altro prezioso materiale relativo al pittore, e per aver agevolato in mille modi, insieme con il suo staff, lo svolgimento della ricerca.

¹ Gli antichi maestri, ammonisce Ingres, «entrent par les pores de la peau; gardons-nous

o borsisti dell'Accademia di Francia a Roma,² pericolosamente inclini alle seduzioni di tre e quattrocentisti, o comunque riluttanti verso l'ortodossia classicista, si scontrano con le mille tracce di un profondo, consapevole, duraturo *penchant* verso le testimonianze figurative medievali.³

Esso si manifesta nei più vari livelli del discorso artistico ingresiano. Ben noto e studiato è senz'altro il repertorio *troubadour* che ha informato un'intera stagione della sua produzione. Soggetti medievali con la connessa attrezzatura hanno nutrito l'ispirazione ingresiana dal periodo dell'Impero per oltre un decennio, prolungandosi fino al termine della sua attività con continue riprese e copie.⁴

1. IL MEDIOEVO DI INGRES. RIPRESE E CALCHI

Fuori della produzione *troubadour* il versante iconografico del rapporto di Ingres con il Medioevo rivela un'ampiezza d'orizzonte davvero sorprendente. Ampiezza che è in primo luogo cronologica: gli interessi del pittore non si limitano ai caposaldi del Tre e Quattrocento italiano, ma arrivano a

en avec vigilance»: TERNOIS 1993, p. 396. Ne deriva l'apprensione con la quale alcuni allievi (Stürler e Amaury-Duval), rei di indulgenza verso temi e modi 'primitivi', aspettano l'arrivo del maestro a Firenze nel 1836, rifiutando poi di sottoporgli i loro lavori: *ivi*, pp. 321-324. Altri episodi simili *ivi*, pp. 385-406: 393, 396.

² Valga per tutti l'esplicita presa di distanza contenuta nella lettera, di tono istituzionale, a Quatremère de Quincy, inviata da Roma il 20 giugno 1835, quando, discutendo degli *en-vois* annuali, commenta: «j'ai remarqué avec une sorte de peine la prédilection accordée par quelques-uns à une imitation que j'appellerai mal entendue des plus vieux maîtres du moyen âge. Certes ce n'est pas moi qui m'élèverai contre l'étude de ces vieux Maîtres: je sais tout le profit qu'on peut tirer et le respect qu'on doit à quelques-uns de leurs enseignements. La naïveté de l'expression, la vérité du geste sont des mérites qu'on ne saurait leur contester, mais ils manquent souvent d'art, de cet art dont les Grecs et plus tard Raphaël et Michel-Ange ont posé les limites. Cependant cette tendance à l'imitation d'œuvres imparfaites, de préférence à l'étude des Maîtres de cette admirable Renaissance, qui ont poussé l'art à son apogée, ne semblerait-elle pas un pas en arrière, un manque de goût et de discernement – et amener avec elle un danger qu'il serait utile de combattre et contre lequel les lumières et les conseils salutaires de l'Académie peuvent seuls prémunir les jeunes artistes...», in INGRES 2016, p. 62. Quell'anno il Prix de Rome non venne assegnato né per la pittura né per la scultura.

³ Nella storiografia il tema è presente con un'ampia varietà di sfumature. Un ruolo di Ingres nella riscoperta dei primitivi sembra, ad esempio, implicitamente negata da Previtali: PREVITALI 1964, p. 174. Al polo opposto Alazard fa di Ingres il caposcuola dei preraffaelliti: ALAZARD 1936. Il malizioso «autant preraphaélite que raphaélite...», apparso nella più recente rilettura d'insieme dell'opera ingresiana, racchiude l'equilibrata definizione di questo rapporto, tanto più complesso in quanto spesso negato dallo stesso pittore: PRAT 2006, in part. p. 128.

⁴ POMARÈDE 2006, pp. 214-223; BANN – PACCOD 2014, pp. 131-136.

spaziare sulle immagini paleocristiane e bizantine. Riporto alcuni esempi che, lungi dal presentarsi come un catalogo di deduzioni, intendono mostrare dialettiche e mediazioni del rapporto di Ingres con i modelli medievali.

Un esempio ragguardevole è nel *Cristo consegna le chiavi a Pietro*, portato a termine nel 1820 per la chiesa di Trinità dei Monti a Roma, oggi nel Musée Ingres di Montauban.⁵ La composizione ha il suo perno nell'immagine di Cristo che, con la destra levata al cielo, indica con la sinistra le chiavi che ha consegnato a Pietro. La redazione finale attenua la fedeltà al modello rispetto alla fase preparatoria, testimoniata da un disegno acquarellato (fig. 1), oggi al Louvre, e da un olio su tela in collezione privata: questi dichiarano con maggior franchezza il debito del Cristo con la



Fig. 1. - JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES, *Cristo consegna le chiavi a Pietro*, Parigi, Musée du Louvre.

figura del mosaico absidale dei SS. Cosma e Damiano a Roma (VI secolo).⁶ L'impostazione generale della figura, il mantello raccolto in fitte pieghe sul braccio sinistro, anche particolari più minuti come i sandali e il becco dello scollo della tunica discendono dal modello di VI secolo.

L'interesse del prelievo raddoppia se si accetta l'ipotesi di Driskel, secondo il quale la fonte non sarebbe stato il mosaico stesso ma l'incisione contenuta nei *Vetera Monumenta* di Ciampini (fig. 2),⁷ dove, in effetti, i detta-

⁵ SIEGFRIED 2006, pp. 84-116: 101 sg.

⁶ DRISKEL 1981, p. 102.

⁷ *Ibid.*; CIAMPINI 1699, tav. XVI.



Fig. 2. - Roma, SS. Cosma e Damiano, abside, in GIOVANNI GIUSTINO CIAMPINI, *Vetera monumenta*, Roma, Bernabò, 1699, vol. II, tav. XVI.

⁹ COHN 1980, p. 72.

¹⁰ Come dimostrato dal disegno preparatorio (Montauban, Musée Ingres, n° inventario MI.867.2392: d'ora in avanti i disegni di Ingres saranno citati con il solo numero di inventario, sempre accompagnato dal riferimento al catalogo di Vigne); VIGNE 1995, pp. 72 sg., n° 323, un calco con aggiunte a matita.

¹¹ Ad Ann Temkin si deve l'inventario dei modelli dell'immagine ingresiana: i risultati del suo lavoro, mai pubblicato, sono parzialmente riportati in COHN 1980, p. 72. Sono grata a Susan Siegfried per i chiarimenti su questo aspetto del rapporto di Ingres con le fonti.

gli prima ricordati sembrano più marcatamente caratterizzati rispetto all'originale.

L'ipotesi di un interesse verso forme mediate di avvicinamento al Medioevo viene confermata da altre opere. Tra queste mi sembra particolarmente rivelatore del rapporto con le immagini medievali il disegno acquarellato raffigurante Sant'Elena⁸ (fig. 3), eponima della dedicataria, la giovane Hélène Palafox y Silva. Il modello della santa è stato riconosciuto nella S. Agnese dell'abside della chiesa romana a lei intitolata,⁹ riprodotta a partire da un calco ancora di Ciampini¹⁰ (fig. 4), ma arricchita di ulteriori prelievi paleocristiani e tardoantichi: all'abito è sovrapposta un'incongrua clamide consolare, derivata secondo Temkin da un dittico eburneo,¹¹ conosciuto attraverso l'opera di Anton France-

⁸ L'immagine è dedicata alla giovane Maria Elena Palafox y Silva, e databile entro il 1820, data delle sue nozze: COHN 1980, pp. 72-74; MORGAN 1996, pp. 209-211.

sco Gori,¹² mentre il seggio, la spilla, gli angeli che sorreggono il titolo in alto sono stati puntualmente rintracciati di nuovo tra le pagine dei *Vetera Monumenta*,¹³ che si configura così come la fonte di quello che si può considerare un autentico centone. A questo inventario aggiungerei il curioso accessorio stretto nella mano sinistra dalla santa, una sorta di borsetta, che immagino derivato dalle *mappae* rette dai consoli per dare l'avvio ai giochi, confermando così il ruolo giocato dall'opera di Gori, citata in precedenza.

Unendo questi due esempi (*Cristo consegna le chiavi* e la *Sant'Elena*) ricaviamo una traccia importante dell'estensione degli interessi 'primitivi' di Ingres e insieme della sistematica interferenza nei processi ideativi del pittore della storiografia artistica, che nel caso dei dittici eburnei costituisce l'accesso quasi esclusivo a questa classe di opere. Tanto forte è l'abitudine di attingere alla produzione grafica che essa prevale anche quando l'opera sarebbe potenzialmente accessibile: il dittico del console Magno,¹⁴ pur conservato nella Bibliothèque nationale di



Fig. 3. - JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES, *Sant'Elena*, Cambridge, Fogg Art Museum.

¹² GORI 1759.

¹³ Sul tema v. SIEGFRIED 2009, pp. 276-279.

¹⁴ MI.867.352; VIGNE 1995, p. 497, n° 2751. L'opera è stata identificata da SIEGFRIED 2009, p. 277, come calco di GORI 1759, t. II, p. 176. Il calco originario del disegno di Gori in VISCONTI 2012, pp. 239 sg.

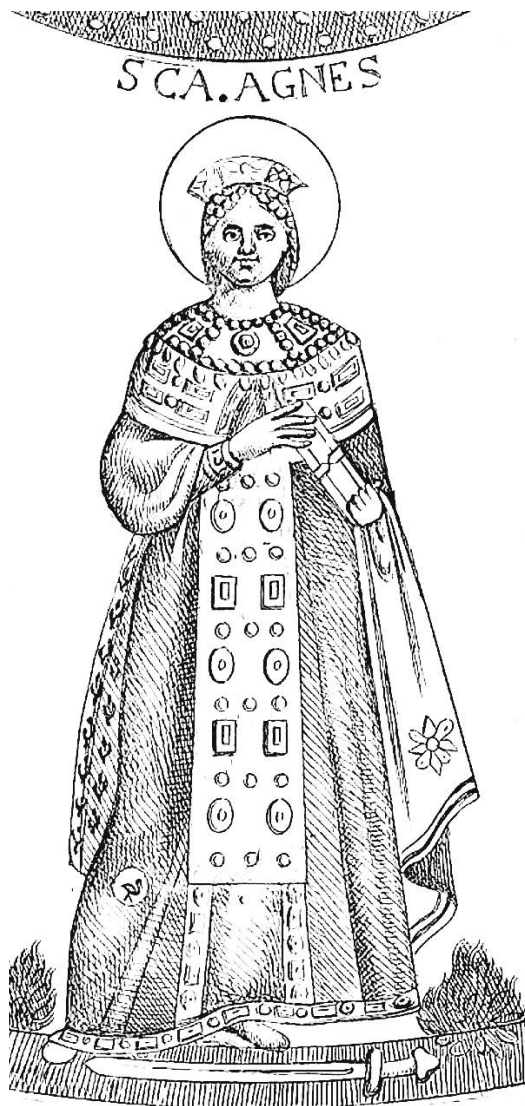


Fig. 4. - Roma, S. Agnese, abside, in GIOVANNI GIUSTINO CIAMPINI, *Vetera monimenta*, Roma, 1699, vol. II, tav. XXIX.

Parigi, non viene da Ingres riprodotto dal vero, ma calcato sull'incisione presente nell'opera di Gori.¹⁵ Le indagini su Ciampini e Gori vanno unite a quelle sui testi, talvolta rari e preziosi,¹⁶ che trattano delle insegne del potere dei sovrani di Francia, dai carolingi ai Borbone: tutte insieme collaborano alla definizione della inedita regalità di Napoleone Bonaparte, negli anni dell'impegno sul ritratto dell'imperatore in trono (1806).¹⁷

La *Sant'Elena* del Fogg è, in un certo senso, l'esito mondano di questa ricerca: da matura matrona viene rivestita dell'aspetto e dei panni della giovane aristocratica Agnese e dotata dei *regalia* della tradizione tardo-antica e altomedievale occidentale, in chiave di omaggio galante alla dedicataria.

Le tavole delle grandi opere illustrate, sempre più diffuse nell'Europa del XIX secolo,¹⁸ appaiono, riprodotte

¹⁵ GORI, 1759, t. II, p. 176.

¹⁶ Siegfried ha rintracciato la fonte del disegno dello scettro di Carlo V (MI.867.350; VIGNE, 1995, p. 497) in TRISTAN DE SAINT-AMANT 1656: SIEGFRIED 2009, p. 278.

¹⁷ Non a caso seriamente criticato per i caratteri 'bizantini' o latamente 'primitivi': PRAT 2006, p. 144.

¹⁸ Sull'argomento, da ultimo, VERMEULEN 2010.

in calco, anche in altre testimonianze del corpus grafico di Ingres, la cui biblioteca personale, oltretutto, ospitava per la maggior parte repertori di questo genere:¹⁹ tra i volumi legati alla città di Montauban alla sua morte figurano, tra gli altri, quasi tutta la produzione grafica di Flaxman, il doveroso Lasinio sul Camposanto di Pisa, l'opera di Metz, il *Musée des monuments français* di Lenoir.²⁰ Non mancano testi di architettura e scultura, tra i quali merita attenzione l'opera di Tosi sui monumenti sepolcrali,²¹ un soggetto spesso ripreso nel corpus grafico ingresiano in calchi variamente rielaborati.

All'interno dell'ideale raggruppamento di questa classe di opere ne segnaliamo due, a titolo di esempio di una destinazione differente dei calchi, non finalizzata alla fase ideativa di un'opera personale, quanto piuttosto di un intento latamente documentario.

La tomba di Leonardo Salutati nel duomo di Fiesole²² (fig. 5) è derivata dall'opera di Vincenzo Gozzini:²³ Ingres la ricalca, trascrivendo ai piedi del monumento una parte del testo che accompagna la tavola,²⁴ rivelando così l'attenzione alla dimensione storiografica delle opere, l'abitudine a leggere immagine e testo.²⁵ Il lavoro sui calchi investe anche altri aspetti. La tomba Marzi-Medici di Francesco da Sangallo (fig. 6), tratta di nuovo dall'opera di Gozzini,²⁶ viene riprodotta invertita, ma soprattutto ambientata all'interno della chiesa dell'Annunziata di Firenze. L'apporto di Ingres è duplice: sul lato destro interviene tracciando con geometrica precisione l'innesto nella parete del presbiterio, su quello sinistro si limita a brevi indicazioni dell'ar-

¹⁹ L'inventario manoscritto della biblioteca di Ingres è conservato nel Musée Ingres di Montauban.

²⁰ LASINIO 1812; METZ 1798; LENOIR 1800.

²¹ TOSI 1834.

²² MI.867.3738; VIGNE 1995, p. 744, n° 4113: la fonte viene riconosciuta nell'«ouvrage de Grandjean de Montigny».

²³ GOZZINI 1819. La tavola con la tomba di Salutati è la n° XXXII, il testo relativo alle pp. 67-68.

²⁴ «mino da fiesole fece. / en Duomo di fiesole in contra l'altar maggiore / Leonardo Salutati, Dovissimo nella sacra e profana giurisprudenza, fu / grandemente amato del Papa Eugenio IV; è Nicolo V nell'anno 1450, l'innalzò / al vescovado di fiesole, occupo quel grado fino all'estrema vecchiezza / lascio per il proprio sepolcro da lui fatto fare à mino una modesta e breve / inscriptione». Il testo che parte dal terzo capoverso è riportato alla lettera (la fonte è *ivi*, p. 68; la trascrizione è mia).

²⁵ Più noto e trasparente è il caso del disegno del S. Ludovico di Donatello in S. Croce a Firenze, accompagnato dal commento «m. Vasari dit que cette figure est presque mauvaise / lorsquele est tres belle au contraire»; MI.867.3885; VIGNE 1995, p. 765, n° 4238.

²⁶ GOZZINI 1819, tav. XXVI; il testo relativo è alle p. 55-56. Il calco di Ingres è MI.867.3736; VIGNE 1995, n° 4115, pp. 744 sg.

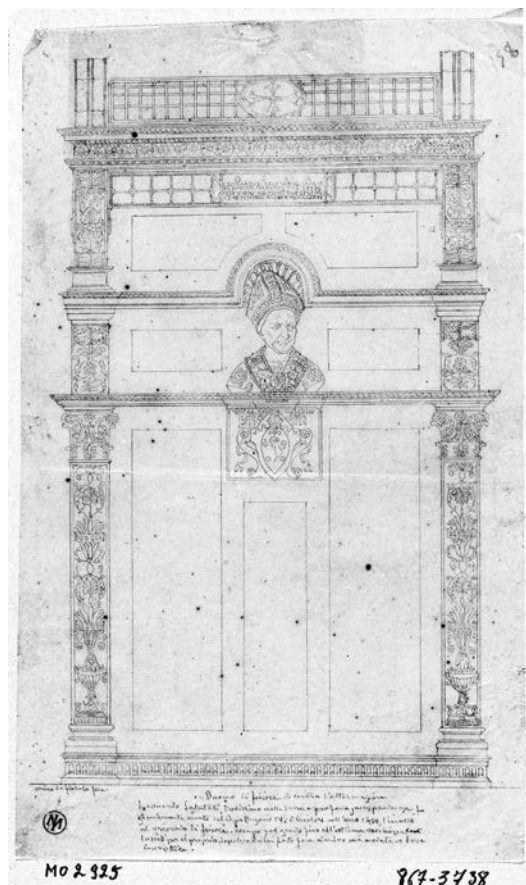


Fig. 5. - JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES, *Tomba di Leonardo Salutati*, Fiesole, Duomo, calco da *Monumenti Sepolcrali della Toscana*, disegnati da V. Gozzini, e incisi da G.P. Lasinio, Firenze, 1819, tav. XXXII, © Montauban, Musée Ingres.

redo della chiesa. Poiché la copia di Gozzini deve essere stata integrata in loco, il disegno va probabilmente datato al primo soggiorno italiano del pittore (1804-1824), più precisamente alla permanenza fiorentina, che inizia nel 1820. Con un'ulteriore, cauta ma possibile, precisazione sul rapporto con i testi e sulla tempestività dell'aggiornamento: l'opera di Gozzini è del 1819, e Ingres la legge in italiano, come dimostrato dalla citazione ai piedi del monumento Salutati, e non in francese, nell'edizione pubblicata sempre a Firenze nel 1821.

La bulimia ingresiana per i calchi, e in particolare di quelli di opere medievali, tratti dalla storiografia illustrata, ha un testimone d'eccezione: il musicista Charles Gounod, *pensionnaire* dell'Accademia di Francia nel 1840-41, durante il directorato di Ingres, ricorda come il maestro, avendo notato la sua abilità nel disegno, lo costrin-

gesse ogni sera a copiare soggetti 'primitivi': «Je fis pour lui près d'une centaine de calques, d'après des gravures de sujets primitifs, qui eurent l'honneur d'habiter ses cartons, et dont plusieurs n'avaient pas moins de quarante centimètres de hauteur».²⁷

²⁷ GOUNOD 1896, p. 97.

2. INGRES E ASSISI. I DISEGNI

Accanto ai calchi, e alle conseguenti riprese, delle opere illustrate Ingres coltivò anche l'abitudine di copiare dal vivo opere medievali.

Il frutto di questa attività è conservato per la massima parte nel Museo di Montauban dedicato all'artista, nell'imponente corpus di disegni. Il pittore aveva stabilito nell'agosto 1866 di lasciare alla sua città natale, oltre a numerose opere e collezioni personali, «un grand nombre de dessins de moi et calques... en cinq ou six portefeuilles, avec la collection cartonnée des dessins d'ancien maîtres et modernes».²⁸ Ingres morì prima di aver operato la scelta del materiale da lasciare al museo: l'esecutore testamentario, l'amico e allievo Armand Cambon, prese così dallo studio dell'artista non i cinque o sei album previsti, ma cinquantaquattro.

Il materiale è stato inventariato in quattro diverse fasi da altrettanti studiosi,²⁹ in un ampliamento sempre crescente del catalogo, che è arri-

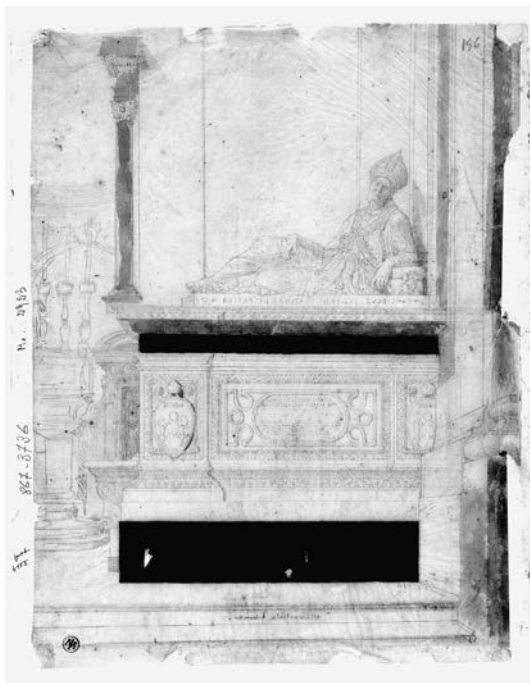


Fig. 6. - JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES, *Tomba Marzi-Medici*, Firenze, chiesa dell'Annunziata, calco da *Monumenti Sepolcrali della Toscana*, disegnati da V. Gozzini, e incisi da G.P. Lasinio, Firenze, 1819, tav. XXVI, © Montauban, Musée Ingres.

²⁸ Le vicende della donazione Ingres in GARRIC 1993, pp. 33-36. Una parziale trascrizione del testamento è alle pp. 50-52.

²⁹ Una prima catalogazione manoscritta, rimasta inedita, dell'immenso lascito ingresiano fu avviata da Armand Cambon, allievo ed esecutore testamentario di Ingres. Alla sua morte, nel 1885, gli subentrò alla guida del Musée Ingres Jules Mommeja, al quale si deve il primo catalogo a stampa: MOMMEJA 1905. L'ultimo inventario si deve a Daniel Ternois, curatore del museo dal 1950 al 1961. Esso aggiunge le nuove acquisizioni legate soprattutto a lasciti testamentari (vedova Ingres, Cambon, Gatteaux). L'inventario Ternois costituisce la base del catalogo di Georges Vigne: VIGNE 1995. Sui criteri di catalogazione dei diversi inventari v. *ivi*, pp. 812, 813 e 815.



Fig. 7. - JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES, Giotto, *Cristo fra i dottori*, Assisi, Basilica inferiore di S. Francesco, © Montauban, Musée Ingres.

vato a contare nella più recente edizione, 4505 disegni. Questa produzione è stata studiata per lo più nella sua funzione di «cuisine d'atelier»,³⁰ e per questo schedata in massima parte in relazione alle opere del pittore. Così, ad esempio, nel più recente catalogo il disegno tratto dal *Cristo fra i dottori* della Basilica inferiore di Assisi (fig. 7) si trova collocato nel capitolo dedicato alla tela ingresiana di analogo soggetto³¹ (fig. 8). Si tratta senz'altro della fonte principale della composizione: richiamano apertamente il modello giottesco tanto l'impostazione generale, quanto singoli dettagli, tra i quali spicca la figura maschile alla sinistra del Cristo bambino. D'altro canto la figura della Vergine sulla

destra è puntualmente ripresa dalla *Presentazione al tempio*, sempre nello stesso ciclo assisiense, riprodotta da Ingres in un disegno che reca l'esplicita indicazione «papier a adopter».³²

Può essere però opportuno separare questi due disegni dalla loro collocazione fra le fonti di opere ingresiane e considerarli, insieme con gli altri ripresi dalla basilica di S. Francesco, un capitolo in larga parte inedito o non adeguatamente valorizzato della fortuna dei primitivi in Ingres,³³ se non *tout court*. Nel corpus assisiense oggi noto – quello raccolto, appun-

³⁰ *Ivi*, p. 8.

³¹ MI.867.4050; *ivi*, p. 133, n° 730, privo del riferimento ad Assisi, identificato da DRISKELE 1981, p. 105.

³² MI.867.4044; *ivi*, p. 518, n° 2875.

³³ Ne ho fornito un rapido elenco in CARLETTINI 2014.

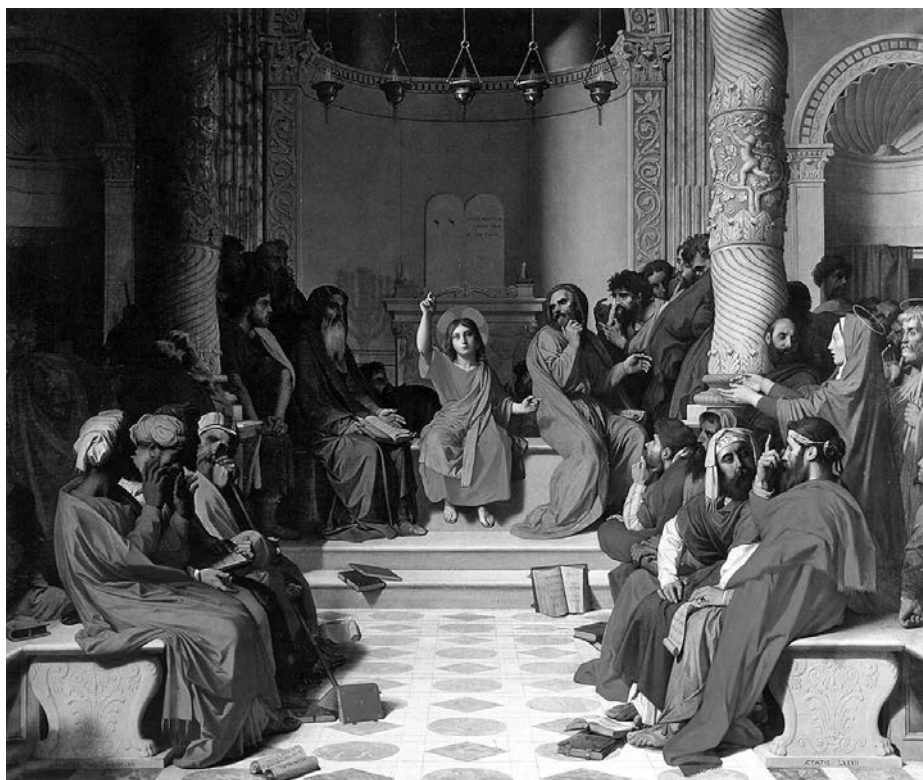


Fig. 8. - JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES, *Cristo fra i dottori*, Montauban, Musée Ingres.

to, a Montauban e pubblicato – ho individuato ventisei disegni, che nel più recente catalogo appaiono divisi in due sezioni, «Les voyages de M. Ingres» e «Les copies». ³⁴ La doppia intestazione rivela un'incertezza critica riguardo a questo materiale. Di sicuro entrambe le classificazioni sono legittime, anche se la prevalente natura di appunti presi in loco, con una sola, importante eccezione, consigliano piuttosto di ascriverle al primo raggruppamento.

Occorre premettere che una pesante pregiudiziale filologica grava sulla valutazione di questo insieme. Innanzitutto la schedatura è lungi dall'esse-

³⁴ Rispettivamente in VIGNE 1995, pp. 516-575 e pp. 638-807.

re completata. Esistono numerosi fondi non inventariati di disegni di Ingres che conservano ulteriori soggetti assisiati: in numero di «plusieurs milliers de pièces»³⁵ sono stati espunti dall'ultimo catalogo per la loro natura di «calques serviles», tratti da libri e privi di carattere 'artistico'.³⁶ Il materiale assisiato raccolto nel più recente catalogo di Vigne, inoltre non è datato con sicurezza. Non esiste infatti certezza sulle date dei soggiorni ad Assisi: non sappiamo quante volte Ingres si recò nella città umbra e all'interno di quale dei due soggiorni italiani (1806-1824 e 1835-1841).³⁷

Avanzo qui qualche proposta. Le fonti principali per i viaggi di Ingres sono la corrispondenza³⁸ e, per gli anni dal 1835 al 1843, i libri di conti di sua moglie, Madeleine Chapelle:³⁹ curiosamente entrambe tacciono su Assisi.⁴⁰ Ci soccorrono elementi interni all'opera ingresiana. Uno di questi, a mio avviso, permette di collocare il blocco delle storie francescane della basilica superiore al primo soggiorno. Nella storia dell'ideazione del *Martirio di San Sinfioriano*⁴¹ (1827-1834) (fig. 9), conservato nella cattedrale di Digione, interviene una svolta quando Ingres cambia la posizione del santo. Questi, infatti, nei primi progetti veniva mostrato in ginocchio o in piedi con le mani legate dietro la schiena, pronto a ricevere il martirio. La versione definitiva vede invece Sinfioriano con le braccia levate e il viso rivolto verso la madre che dall'alto dei bastioni lo incoraggia.

Non escludo che la nuova posizione del santo, echeggiata da quella della madre, possa essere stata suggerita dall'*Estasi di S. Francesco*, scena giottesca della basilica superiore, ripresa da Ingres in un disegno⁴² (fig. 10). La rispondenza tra la triangolazione delle braccia dei due personaggi, il santo e la madre,⁴³ la forte enfasi comunicativa che stabilisce tra loro potrebbe

³⁵ VIGNE 1995, p. 9. Di alcuni si è avviata la pubblicazione: VIGNE 1998.

³⁶ VIGNE 1995, p. 9. In realtà, come si è visto, numerosi disegni di questa specie sono inclusi nel catalogo Vigne.

³⁷ Nel catalogo di Vigne vengono distribuiti tra queste due date, oltre che nel capitolo «Copies». Sui criteri di distribuzione, *ivi*, p. 516.

³⁸ La ricerca di una corrispondenza tra gli spostamenti di Ingres in Italia e lo studio delle opere dei primitivi conta pochi risultati certi. Nel 1814 il pittore fu per tre mesi a Napoli, chiamato da Gioacchino e Carolina Murat: in quell'occasione si recò nella chiesa dell'Incoronata dove copiò una parte degli affreschi trecenteschi, all'epoca attribuiti a Giotto: TOSCANO 2009, pp. 296-297.

³⁹ TERNOIS 1956.

⁴⁰ TERNOIS 2001, p. 243.

⁴¹ VIGNE 1995, pp. 102-132.

⁴² MI.867.4042; VIGNE 1995, n° 2873, pp. 518-519.

⁴³ A sua volta debitrice anche della figura della madre nell'*Incendio di Borgo* di Raffaello.

essere stata suggerita dalla composizione giottesca. Un elemento che sembra confermare questa ipotesi è nel disegno MI. 867.1815⁴⁴ (fig. 11), relativo ai modelli per il *Martirio*, che mostra il busto del santo, ammantato più da un saio che da una toga, in forme molto vicine al S. Francesco assisiato.

Esistono altre ragioni per collocare al primo soggiorno italiano di Ingres la campagna giottesca di Assisi. In occasione del suo viaggio a Napoli, tra l'aprile e il giugno 1814, chiamato da Gioacchino e Carolina Murat, il pittore aveva già copiato il più raro presunto Giotto di Donnaregina.⁴⁵ Nove disegni riprendono i dettagli di alcune scene dei *Sacramenti*,

oggi attribuiti a Roberto d'Oderisio.⁴⁶ Mi appare sensato che Ingres fosse desideroso di aggiungere alla campagna napoletana il fondamentale capitolo assisiato alla sua ricognizione.

Quanto alle date, sappiamo che per i primi tredici anni della permanenza romana Ingres non viaggiò mai, fatta eccezione per la parentesi napoletana: lo dichiara nel giugno 1820 all'amico di Montauban Jean-François Gilibert, annunciandogli la partenza per Firenze: «Après 13 ans d'esclavage sans jamais être sorti que pour aller passer 3 mois à Naples,



Fig. 9. - JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES, *Martirio di san Sinfioriano*, Digione, Cattedrale.

⁴⁴ VIGNE 1995, p. 116, n° 573 (verso). La pertinenza del disegno alla tela in questione è fuori dubbio: si trova infatti sul verso di uno studio delle gambe del santo.

⁴⁵ La paternità giottesca risale a VASARI – BAROCCHI 1971, II, p. 109 (la citazione è tratta dall'edizione giuntina). Di questo gruppo di disegni si è occupato TOSCANO 2009, pp. 297-300.

⁴⁶ Per un riassunto sulle questioni attributive v. VITOLO 2008, pp. 11 sg., nota 3; una discussione sulle proposte di datazione correnti in LEONE DE CASTRIS 2009.



Fig. 10. - JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES, Giotto, *Estasi di san Francesco*, Assisi, Basilica superiore di S. Francesco, © Montauban, Musée Ingres.

croquis de la belle chapelle / de Philippe Lippi. la façade de l'église vue / du
chateau de l'aqueduc et le tableau de / Raphaël peint a tempera qui représente
un / Presepio. / assise indispensablement à explorer / comme ce qu'on peut
voir de plus superieur.

Ingres ripensa alle tappe che lo stanno conducendo a Perugia, ed elenca Civita Castellana, dove ferma sulla carta un panorama,⁴⁷ e Terni prima di Spoleto. Qui riproduce tre immagini: una *Pietà* conservata in San

je vais /sûr\ à Florence /
et pars le dernier jour de ce
mois de juin».⁴⁷ Non è da
escludere che Assisi sia stata
una tappa del viaggio che
l'avrebbe portato alla sua
nuova residenza. Trovo una
conferma a questa ipotesi
in un altro luogo del corpus
grafico ingresiano. Sul retro
di un disegno che rappresenta
l'abside del duomo
di Spoleto⁴⁸ si trova questo
lungo appunto:

Par Perouse / de plus curieux
et a bien voir / civita
castellana / Terni Les paysages
(sic) en sont admirables:
les montagnes quoique bleues /
tachées de blanc tres doux et
qui / provient des [?] ou
manque / la végétation. / il
est indispensable de ne pas [?] /
les ans faire un sejour dans
ces / endroits. / a Spolette / il
y faut faire au moins un sejour
de 8 jours / pour en avoir les

⁴⁷ INGRES 2005, p. 162.

⁴⁸ MI.867.4452; VIGNE 1995, p. 562, n° 3128.

⁴⁹ MI.867.4274; VIGNE 1995, p. 523, n° 2901.

Domenico,⁵⁰ e la tomba di Filippo Lippi in duomo, oltre al disegno dell'abside già ricordato.⁵¹ Il pittore non è pago di quanto ripreso – che deve includere, a mio avviso, anche una coppia di disegni del tempietto sul Clitunno⁵² – e progetta un nuovo soggiorno di almeno otto giorni, fissando, e consegnandoci, una misura dell'impegno in termini di tempo che preventivava per studiare e riprodurre i luoghi che lo interessavano. L'appunto si conclude con una notazione importante: Assisi viene presentata come un luogo «indispensablement à explorer»,⁵³ espressione che fa pensare che non ci fosse ancora stato, accompagnato dal commento «comme ce qu'on peut voir de plus supérieur». Quanto alle date, occorre collocare la sosta spoletina al primo soggiorno italiano. Ingres fa infatti riferimento a un «Presepio» di Raffaello, vale a dire l'*Adorazione dei Magi*, poi correttamente restituita allo Spagna,⁵⁴ conservata dal 1733 nella cappella del Palazzo Ancaiani: in questa sede l'opera rimase solo fino al 1825, quando i proprietari la trasferirono a Roma prima di venderla nel 1833 agli Staatliche Museen di Berlino. Questa data pertan-



Fig. 11. - JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES, Modello per il *Martirio di san Sinfiriano*, © Montauban, Musée Ingres.

no italiano. Ingres fa infatti riferimento a un «Presepio» di Raffaello, vale a dire l'*Adorazione dei Magi*, poi correttamente restituita allo Spagna,⁵⁴ conservata dal 1733 nella cappella del Palazzo Ancaiani: in questa sede l'opera rimase solo fino al 1825, quando i proprietari la trasferirono a Roma prima di venderla nel 1833 agli Staatliche Museen di Berlino. Questa data pertan-

⁵⁰ MI.867.4016; VIGNE 1995, p. 562, n° 3127.

⁵¹ Rispettivamente MI.867.4015 e MI.867.4452; VIGNE 1995, p. 562, nn° 3126 e 3128.

⁵² MI.867.4275 e MI.867.4276; *ivi*, p. 523, nn° 2902 e 2903 (schedati sotto la voce *Clitunne*).

⁵³ Ternois corregge «assise» con «arezzo»: VIGNE 1995, p. 562, n° 3128. In realtà, mi sembra che «Assise» sia soprascritto, in caratteri maggiori, ad «Arezzo».

⁵⁴ Sull'opera (1508) v. la scheda di G. Saporì, *Adorazione dei Magi*, in SAPORÌ 2004, pp. 80-82.

to costituisce l'*ante quem* per il percorso di Ingres verso Assisi, ricordato nel disegno spoletino, che mi sembra verosimile legare al soggiorno esplorativo a Firenze tra luglio e novembre del 1820, prima del trasferimento definitivo.⁵⁵

Giunto a Firenze il 'preraffaellismo' ingresiano conobbe la sua stagione forse più intensa. Basti richiamare la lettera del 10 dicembre 1825 con la quale, tornato a Parigi, chiede all'amico Abraham Constantin di spedirgli alcuni beni che aveva lasciato a Firenze, e tra questi nomina «*Vasari, gros volumes*», «*un masque de Dante*» e «*deux petits tableaux fond d'or*»,⁵⁶ tre caposaldi della cultura 'preraffaellita' del tempo.

Una nuova visita ad Assisi è da collocare nel corso del secondo soggiorno italiano (1835-1841). Siamo informati dal libro di spese di Madeleine Ingres di un lungo viaggio che portò il pittore a Urbino, in pellegrinaggio raffaellesco. Partito da Roma il 3 maggio 1839, Ingres dovette toccare Ancona,⁵⁷ dove disegna un capriccioso portale da identificare con quello della chiesa della Misericordia. L'11 maggio è a Ravenna,⁵⁸ il 14 finalmente a Urbino, dove disegna la casa di Raffaello,⁵⁹ e da dove raggiunge Pesaro.⁶⁰ Non è chiaro quanto si sia protratto il viaggio: di sicuro il 21 giugno Ingres era a Roma, visto che in quella data scrive una lettera a Quatremère de Quincy, annunciandogli l'invio delle opere dei borsisti dell'Accademia.⁶¹ Due giorni prima è datata la veduta di Roma, disegnata dal suo compagno del 'pellegrinaggio' raffaellesco, il pittore Merry-Joseph Blondel.⁶² Di nuovo, i disegni integrano la nostra conoscenza del percorso. Il più importante indizio è contenuto in quello che riproduce *San Rufino benedice il vescovo Teo-*

⁵⁵ Di soggiorno «exploiratoire», corredato dei termini cronologici, parla TERNOIS in INGRES 2005, p. 167.

⁵⁶ INGRES 2011, p. 439; CARLETTINI 2014, p. 272.

⁵⁷ La tappa anconetana è singolarmente bene attestata: oltre al disegno di un portale (VIGNE 1995, p. 506, n° 2857) restano due citazioni nella corrispondenza di Dominique Papety, *pensionnaire* dell'Accademia di Francia, con Hippolyte Flandrin. Nella prima, datata 29 aprile si parla dell'imminente partenza per Ancona del direttore, la seconda, del 14 maggio della sua presenza nella città adriatica: AMPRIMOZ 1986, pp. 248 e 250.

⁵⁸ Qui disegna alcuni mosaici di S. Apollinare nuovo e S. Vitale, oltre alla tomba di Dante: VIGNE 1995, p. 538, n° 2983-2988.

⁵⁹ A un percorso inverso sembra pensare TERNOIS 1956, p. 166, collocando in quest'occasione anche la visita di Spoleto.

⁶⁰ MI.867.4301, VIGNE 1995, p. 536, n° 2978.

⁶¹ Lettera n. 571, in INGRES 2016, p. 326.

⁶² V. la scheda di U. Fleckner, *Jean-Auguste-Dominique Ingres, Merry-Joseph Blondel*, in BONFAIT 2003, pp. 499-500: 500. Su Blondel v. la scheda di O. Bonfait, *Blondel, Merry-Joseph*, in BONFAIT 2003, p. 383.

baldo Pontano⁶³ (fig. 12), attribuito a Giotto, nella Cappella della Maddalena della Basilica inferiore di Assisi. Sul retro si trova un'immagine di *Madonna con bambino tra santi*⁶⁴ (fig. 13), da identificare con la tavola di Perugino raffigurante la *Madonna tra San Biagio e Santa Caterina d'Alessandria*, conservata a Spello nella chiesa di Santa Maria maggiore. Il passaggio per Spello è altrimenti documentato nel corpus ingresiano. In uno schizzo che raffigura un'edicola di questa città Ingres annota «Spello route d'Assise», accompagnando l'appunto con il ricordo delle conversazioni avute con il giovane Spada, rampollo di una famiglia nobile di Pesaro.⁶⁵ Pertanto possiamo ipotizzare che dopo Pesaro, seguendo la Flaminia, attraverso Foligno, Ingres abbia raggiunto Assisi passando appunto per Spello, e che sullo stesso foglio sul quale aveva appuntato la tavola di Perugino abbia tracciato, una volta giunto in S. Francesco, il *S. Nicola che benedice il vescovo Pontano*.

Più difficile interpretare un ulteriore riferimento assisiato che ci porta al 1839. In uno schizzo troviamo la restituzione del foro romano di Assisi con la didascalia: «forum d'assise fouillé par / famin... monument de Castor et Pollux». Il riferimento è a Charles Victor Famin, l'architetto che



Fig. 12. - JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES, Giotto e collaboratori, *San Rufino benedice Teobaldo Pontano*, Assisi, Basilica inferiore di S. Francesco, © Montauban, Musée Ingres.

⁶³ MI.867.4013; VIGNE 1995, n° 4310, pp. 776 sg.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ «a Pesaro le jeune Spada / nous a accompagné et fait / voir le palais public et / la maison de francesca / da Rimini; Spello / route d'assise».



Fig. 13. - JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES, Pietro Perugino, *Madonna con bambino e santi*, Spello, S. Maria maggiore, © Montauban, Musée Ingres.

nel 1839 scavò il sito, riportando alla luce il basamento del tempio di Minerva e un monumento dedicato ai Dioscuri.⁶⁶ I legami di Famin con Ingres sono importanti:⁶⁷ il pittore era direttore dell'Accademia di Francia quando l'architetto, *pensionnaire* dell'istituzione, avviò gli scavi nella città umbra. Il foglio con le antichità assisiati riporta una notazione interessante: «on arrivait par des marches sur / la montagne en face du temple», che dimostrerebbe la conoscenza dei luoghi. Sappiamo dalla corrispondenza tra Accademia di Francia e Camerlengato vaticano che gli scavi di Famin si svolsero tra il settembre e l'ottobre del 1839.⁶⁸ Pertanto il disegno di Ingres ci apre due prospettive: o dobbiamo ipotizzare

un terzo viaggio ad Assisi, o più semplicemente Ingres ha appuntato i risultati degli scavi di Famin, commentandoli brevemente. Dallo spoglio della corrispondenza non appaiono cenni di una presenza diretta di Ingres sugli scavi, né nel corpus grafico vi è traccia dell'interesse del pittore per la resa in pianta degli edifici visitati: questi elementi mi inducono ad appoggiare la seconda ipotesi.

Il *San Rufino*, collocato sul *recto* del foglio che contiene il disegno del Perugino di Spello, ci consente pertanto di confermare la datazione del se-

⁶⁶ *Bullettino*, 1839; SENSI 1996.

⁶⁷ Ingres ritrasse l'archeologo in un disegno di recente donato al Metropolitan Museum di New York (disegno n° 2012.150.15, datato al 1836): CASARIN 2014.

⁶⁸ Archivio di Stato di Roma, Camerlengato, Parte seconda, Titolo IV, busta 175, fasc. 662. La vicenda è ricostruita in PINON – AMPRIMOZ 1988, pp. 192-195.

condo viaggio assisiato al 1839 e di collocare in quella data una campagna verosimilmente incentrata prevalentemente sulla basilica inferiore.

Riporto di seguito il catalogo dei disegni assisiati pubblicati, suddividendoli topograficamente e secondo l'ipotesi di successione cronologica che ho avanzato, proponendo in alcuni casi un diverso riconoscimento delle scene, e indicando, nel caso di soggetti rari, la loro presenza nella documentazione grafica contemporanea all'artista. Rimando invece ad un ulteriore contributo l'esame dei disegni contenuti nei cartons rilegati, oggetto di una campagna fotografica nel 2016.

IL CICLO FRANCESCO

Se la nostra ricostruzione è giusta, la prima campagna assisiata riguardò il ciclo giottesco della *Vita di s. Francesco*. Essa conta al momento attuale dieci disegni, relativi a sei soggetti.

Quattro scene sono documentate da due disegni. Il *Sogno di Innocenzo III* viene riprodotto in due schizzi: nel primo vediamo il papa addormentato, nel secondo S. Francesco che sorregge la basilica lateranense.⁶⁹ Nel catalogo Vigne i due, oggi separati, sono detti provenire dal medesimo foglio.⁷⁰ *L'Apparizione di S. Francesco a fra' Agostino e al vescovo di Assisi*, è presente con due particolari: il vescovo di Assisi nel primo, frate Agostino che si solleva sul letto per raccontare dell'apparizione miracolosa nel secondo.⁷¹ *L'Estasi di S. Francesco* conta anch'essa due dettagli: il già ricordato gruppo Cristo-Francesco (fig. 10), e quattro frati che assistono all'evento.⁷² Infine la *Visione di Francesco sul carro di fuoco* viene riprodotta in due particolari: il frate che indica l'evento a un compagno e un frate addormentato (fig. 14).⁷³

L'omaggio di un uomo semplice conta un solo disegno d'insieme⁷⁴ dell'intera scena come anche *S. Francesco rinuncia ai beni* (fig. 15). Qui si rivela

⁶⁹ Rispettivamente MI.867.4036, VIGNE 1995, p. 517, n° 2868 e MI.867.4041, VIGNE 1995, p. 518, n° 2872.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Rispettivamente MI.867.4049, VIGNE 1995, p. 519, n° 2878 e MI.867.4038, VIGNE 1995, p. 518, n° 2870.

⁷² Rispettivamente MI.867.4042, VIGNE 1995, p. 518, n° 2873 e MI.867.4043, VIGNE 1995, p. 518, n° 2874.

⁷³ Rispettivamente MI.867.4047, VIGNE 1995, p. 519, n° 2877 (non si tratta di S. Francesco, come indicato nella scheda, che è raffigurato in un'altra parte del riquadro e non riprodotto da Ingres) e MI.867.4051, VIGNE 1995, p. 519, n° 2879.

⁷⁴ MI.867.4057, VIGNE 1995, p. 517, n° 2869.

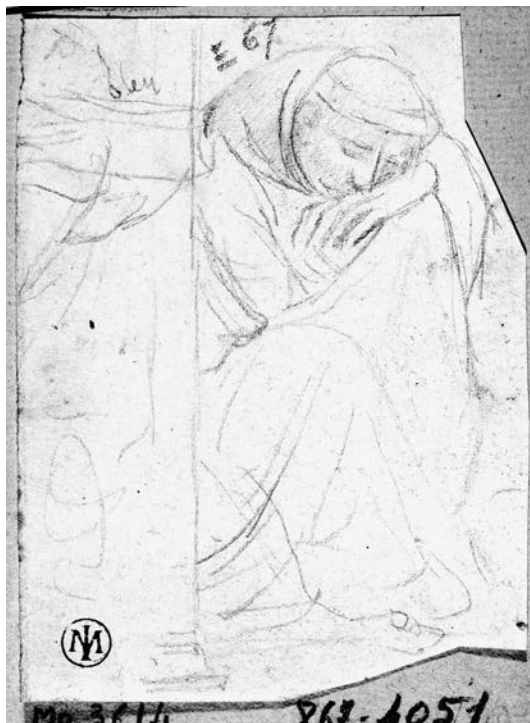


Fig. 14. - JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES, Giotto, *Visione di Francesco sul carro di fuoco*, Assisi, Basilica superiore di S. Francesco, © Montauban, Musée Ingres.

il disinteresse di Ingres per l'ambientazione delle storie: le architetture giottesche non vengono mai riprese, mentre il fuoco dell'interesse del pittore è per le composizioni, folte e insieme pausate.

La disparità di trattamento tra le scene, alcune riprodotte con numerosi dettagli, altre, per quanto celebri, totalmente assenti, lasciano pensare che molti altri disegni tratti dal ciclo francescano riposino tra gli album non ancora inventariati.

LA CAPPELLA DELLA MADDALENA

Come detto in precedenza, una delle prime – anzi, probabilmente la prima – tappe del viaggio assisiato dovette essere la cappella

della Maddalena, ascritta dalla critica del tempo, sulla scorta del Vasari, a Buffalmacco.⁷⁵

Il già ricordato *S. Rufino benedice il vescovo Teobaldo Pontano* (fig. 12) oltre ad avere sul verso il disegno del Perugino di Spello, reca sulla sinistra anche lo studio del solo nodo delle mani tra il vescovo committente e la Maddalena della seconda immagine dedicatoria della cappella.⁷⁶ La cappella non è il luogo più frequentato dai disegnatori, che si soffermano essenzialmente

⁷⁵ Per la storia critica della cappella PIETRALUNGA 1982, pp. 244-250; VOLPE 2002.

⁷⁶ Dettaglio presente, con altri della medesima scena, solo in Ramboux: RAMBOUX 1852-1858, pp. 98-99.



Fig. 15. - JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES, Giotto, *Rinuncia ai beni*, Assisi, Basilica superiore di S. Francesco, © Montauban, Musée Ingres.

sulla *Resurrezione di Lazzaro*.⁷⁷ Ingres riproduce il *Noli me tangere*,⁷⁸ del quale colpisce l'affinità con l'analoga scena agli Scrovegni:⁷⁹ all'episodio è dedica-

⁷⁷ Il soggetto è presente in numerose raccolte: KUHBEIL 1812, t. I, n° IX, riproduce le figure principali come opera di Buffalmacco; SEROUX D'AGINCOURT 1823, t. VI, pl. CXVIII, commento a t. III, p. 132, con attribuzione a «Jean de Milan, élève de Taddeo Gaddi»; OTTLEY 1826, tav. XXIX (1792), la riproduce come opera di Giovanni Gaddi, o di Giovanni da Milano (l'opera di Ottley è pubblicata in edizione critica in BRIGSTOCKE – MARCHAND – WRIGHT 2010, pp. 503-575: 512 e 550).

⁷⁸ MI.867.3916; VIGNE 1995, p. 516, n° 2869. Secondo Cambon «d'après une peinture de l'Eglise de Santa Chiara à Assise». Il soggetto è presente in un disegno di Anton Joseph Koch (*Skizzenbuch*, Wien, Akademie der bildende Künste, Kupferstichkabinett, Z 910, f. 74) e in un acquerello di Joseph Anton Ramboux (Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Graphische Sammlung, Sammlung der Kunstakademie, n° 44).

⁷⁹ È sorprendente, allo stato attuale delle conoscenze, l'assenza di disegni della Cappella Scrovegni, se si eccettua il calco della *Deposizione*, l'ultima opera di Ingres, eseguito alla Bi-



Fig. 16. - JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES, Giotto e collaboratori, *Maddalena riceve le vesti dall'eremita*, Assisi, Basilica inferiore di S. Francesco, © Montauban, Musée Ingres.

ta un'accurata riproduzione del gruppo Cristo-Maddalena, ricca di indicazioni sui colori.⁸⁰

Decisamente insolito anzi eccezionale, in quanto non attestato in nessuna raccolta contemporanea, è il disegno di *Maria Maddalena riceve le vesti dall'eremita*⁸¹ (fig. 16).

LA CAPPELLA DI S. NICOLA

La tappa forse più interessante è la cappella di S. Nicola.⁸² Tre immagini vengono fermate sul taccuino di Ingres. La prima è la monumentale *S. Chiara*⁸³ (fig. 17)

dell'arcone d'ingresso. Gli altri due schizzi riguardano storie della vita del santo eponimo. Del *S. Nicola libera Adeodato* (fig. 18) riprende il santo che

bibliothèque nationale l'8 gennaio 1867 (VIGNE 1995, pp. 784 sg., n° 4368). Lapauze colloca una visita a Padova in occasione del trasferimento da Parigi a Roma, alla fine del 1834. Accompagnato dalla moglie e da Georges Lefrançois, un giovane allievo, dopo una sosta a Milano, il pittore si sarebbe recato a Venezia passando per Bergamo, Brescia, Verona e, appunto, Padova. Questo itinerario sarebbe attestato da una lettera rimasta inedita di Lefrançois: LAPAUZE 1911, pp. 323 sg. La corrispondenza di Lefrançois era conservata nel museo di Caen, distrutto nel corso della seconda guerra mondiale. L'intervallo di dodici giorni fra la partenza da Milano (10 dicembre) e l'arrivo a Venezia (22 dello stesso mese) giustifica una serie di tappe così articolata: ricaviamo le date dalla corrispondenza, che pure non reca esplicita menzione del percorso (LETTRES D'INGRES 1999, p. 93, n. 1). All'interno di questo stesso tour andrebbe collocata una sosta a Mantova, a cui si fa cenno in una lettera a Victor Orsel: INGRES 2011, pp. 663 sg. Del lungo itinerario lombardo-veneto abbiamo al momento un gruppo di disegni di Verona (VIGNE 1995, p. 567, n° 3149-3153) e uno schizzo di un sepolcro di S. Andrea a Mantova (ivi, p. 530, n° 2943).

⁸⁰ MI.867.4053, VIGNE 1995, p. 519, n° 2881.

⁸¹ MI.867.3894, VIGNE 1995, p. 770, n° 4267.

⁸² Per la storia critica della cappella v. PIETRALUNGA 1980, pp. 312-315; VOLPE 2002a.

⁸³ MI.867.4031; VIGNE 1995, p. 517, n° 2863. Secondo Cambon «d'après une fresque de Simone Memmi à Assise», attribuzione confermata nella scheda di catalogo.

in picchiata tocca la testa del giovane che si accinge a servire a tavola l'emiro:⁸⁴ oltre a diverse indicazioni sui colori («brun; blanc; jaune»), il disegno in epigrafe reca la dicitura «Eglise basse d'Assise giottino». La seconda scena ripresa è *S. Nicola resuscita un giovane strangolato da un demone*, di nuovo con l'epigrafe «Eglise Basse d'Assise / giottino».⁸⁵ Colpisce la ricorrenza dell'individuazione dell'autore: in due disegni su tre viene ricordato questo personaggio di spicco della discendenza giottesca, consegnato alla storia dalla vasariana *Vita di Tommaso fiorentino*.⁸⁶ L'insistenza nel richiamare la paternità degli affreschi svincola la ripresa dei dipinti assisiati dalla semplice funzione di «cuisine d'atelier»: la precisa, per quanto errata, individuazione dell'autore aggiunge agli schizzi ingresiani il segno della curiosità per la dimensione storica degli esordi dell'arte italiana.



Fig. 17. - JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES, Giotto e collaboratori, *Santa Chiara*, Assisi, Basilica inferiore di S. Francesco, © Montauban, Musée Ingres.

⁸⁴ MI.867.4039; VIGNE 1995, p. 518, n° 2871 (con la didascalia «Un saint évêque, descendant du ciel, touche la tête d'une jeune fille»).

⁸⁵ MI.867.4052; VIGNE 1995, p. 519, n° 2880 (con la didascalia «Un évêque debut donnant la main a une femme assise»).

⁸⁶ LUCIGNANI 1942. Una sintesi sulla personalità e sulle problematiche in LABRIOLA 2001.



Fig. 18. - JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES, Giotto e collaboratori, *San Nicola libera Adeodato*, Assisi, Basilica inferiore di S. Francesco, © Montauban, Musée Ingres.

PRESBITERIO DELLA BASILICA INFERIORE

Analitica è la documentazione del transetto settentrionale della basilica inferiore, che dopo il ciclo giottesco assomma il maggior numero di immagini.

Partendo dalla parete destra, dall'alto troviamo *La Natività e annuncio ai pastori*⁸⁷ (fig. 19). Ingres lavora selettivamente sulle immagini, sintetizzando l'idea compositiva: rimuove il gruppo delle levatrici⁸⁸ e, come fa in altri casi, riassume verbalmente la composizione, annotando, per il bellissimo dettaglio del gregge, un sintetico «animaux», come per gli angeli al disopra della capanna, non riprodotti ma ricordati dalla scritta «anges». Un'ulteriore scritta sul margine sinistro in

alto del foglio «vivant / figure / Sai^e / Claire» potrebbe riferirsi all'immagine di S. Chiara della cappella di S. Nicola, adiacente al transetto meridionale, consegnandoci un rapido, per quanto convenzionale, giudizio sull'immagine, una rarità all'interno del corpus assiate, oltre a una possibile indicazione della successione delle scelte dell'occhio di Ingres. Della *Presentazione al tempio* viene riportato l'insieme accompagnato dall'indicazione già ricordata «papier a adopter».⁸⁹ Della *Crocifissione* viene fissato il quarto inferiore sinistro, che accoglie lo *Svenimento della Vergine*, e la Maddalena ai piedi della croce.⁹⁰ Lun-

⁸⁷ MI.867.4029; VIGNE 1995, p. 779, n° 4327.

⁸⁸ Il foglio è vistosamente stato fatto oggetto di un taglio in basso.

⁸⁹ MI.867.4044, VIGNE 1995, p. 518, n° 2875.

⁹⁰ MI.867.4032; VIGNE 1995, p. 517, n° 2864. La scena intera in Ramboux (Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Graphische Sammlung, Sammlung der Kunstakademie, n° 160).



Fig. 19. - JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES, Giotto, *Natività e annuncio ai pastori*, Assisi, Basilica inferiore di S. Francesco, © Montauban, Musée Ingres.

go il margine inferiore sinistro propongo di leggere «st / fr / an / cois / de / l'autre / coté»,⁹¹ che conferma la consuetudine di riassumere verbalmente i dettagli omessi dal disegno: giunto al limite del foglio, Ingres annota alla destra del Crocifisso la presenza di S. Francesco, non riprodotto.

Sulla parete opposta, abbiamo già accennato a *Cristo fra i dottori* (fig. 7) e alla sua funzione di modello per la tela di analogo soggetto oggi a Montauban.⁹² Il foglio in realtà conserva in alto a sinistra anche il dettaglio di un altro riquadro, *Il miracolo del bambino caduto dal verone*, del ciclo francescano, ospitato immediatamente al di sotto del *Cristo fra i dottori*. Della scena Ingres riprende il dettaglio della folla che, inginocchiata, si raccoglie in preghiera per ottenere il miracolo. In pochi tratti sommari il pittore appunta l'idea compositiva della cerchia di persone, indicando le varie componenti («moines... femmes...»). Il foglio in questione mostra come lavorava Ingres. Le due scene infatti, sono disposte una sull'altra, e Ingres, seguendo

⁹¹ Invece di «fr / au coin / de / l'autre / coté»: *ibid.*

⁹² MI.867.4050; VIGNE 1995, p. 133, n° 730.

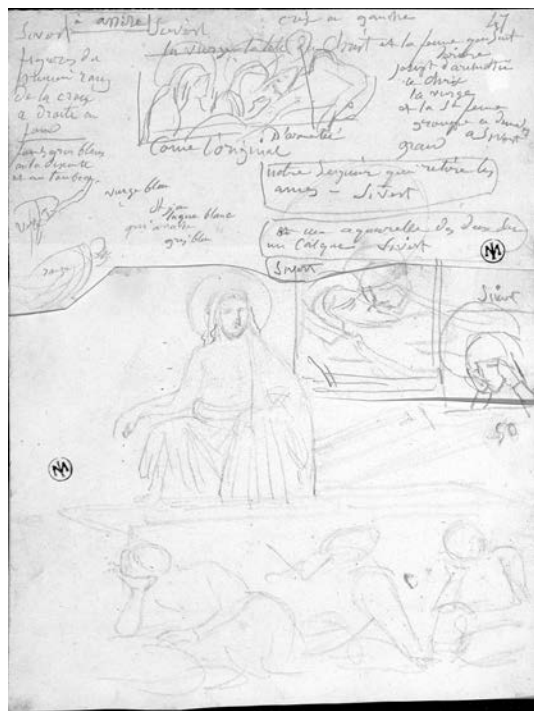


Fig. 20. - JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES, Pietro Lorenzetti, *Scene della Passione*, Assisi, Basilica inferiore di S. Francesco, © Montauban, Musée Ingres.

l'ordine della visione dal basso verso l'alto, seleziona l'insieme o i dettagli significativi che considera degni di nota, partendo dall'alto del foglio. Sulla parete d'ingresso alla cappella di S. Nicola figura *La morte del giovane di Suessa*,⁹³ seconda scena del ciclo francescano ripresa da Ingres in un disegno d'insieme. Trattamento diverso viene riservato al transetto meridionale. Qui Ingres in un unico foglio registra le scene della Passione di Cristo di Pietro Lorenzetti (fig. 20), scomponendole in un'antologia di dettagli.⁹⁴ A sinistra e al centro in alto troviamo rispettivamente la Maddalena ai piedi di Cristo e una pia donna che gli bacia la mano, e il gruppo di teste attorno al capo di Cristo nella *Deposizione*. Sulla destra, affiancati, due schizzi delle teste di Cristo e della madre accostati e uno del volto di una donna in gesto di disperazione nella *Sepoltura*. Infine, in basso, la *Risurrezione*, con Cristo in piedi sulla tomba e tre dei cinque soldati di guardia addormentati. Questo disegno è l'unico tra quelli oggi noti a contenere delle imprecisioni, se non dei veri e propri fraintendimenti: del terzo soldato da sinistra viene riprodotta solo la gamba destra staccata dal resto del corpo (forse scambiata per il braccio della figura alla sua destra), mentre l'atteggiamento complessivo – la testa reclinata a destra, appoggiata alla mano – non ricorre in nessuna delle guardie ai piedi della tomba, ma probabilmente è una replica della prima figura a sinistra.

⁹³ MI.867.4048; VIGNE 1995, p. 780, n° 4336.

⁹⁴ MI.867.4030; VIGNE 1995, p. 517, n° 2862.

SIMONE MARTINI

Un solo disegno della cappella di San Martino, opera di Simone Martini, figura nella collezione ingresiana. Raffigura *Il sogno di S. Ambrogio* o *S. Martino che medita*⁹⁵ (fig. 21). La ripresa è estremamente analitica, con numerose indicazioni sui colori («blanc; rouge; bleu; bleu») e la didascalia «Eglise Basse d'Assise». L'interesse del tema è eminentemente storiografico: resta la curiosità di conoscere a quale artista Ingres attribuisse la cappella, che all'epoca del suo secondo viaggio ad Assisi era perlopiù assegnata a Buffalmacco,⁹⁶ mentre si affacciano le prime attribuzioni a Simone Martini.⁹⁷



Fig. 21. - JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES, *Sogno di S. Ambrogio*, Assisi, Basilica superiore di S. Francesco, © Montauban, Musée Ingres.

CIMABUE

Tre disegni sono dedicati alla presenza cimabuesca ad Assisi. Trascurando gli affreschi del presbitero, Ingres, sulla scorta di Vasari, rintraccia il patriarca della pittura italiana nella parte superiore della navata centrale della

⁹⁵ MI.867.4045; VIGNE, 1995, p. 519, n° 2876.

⁹⁶ KUHBEIL 1812, t. II, n° XXII, riproduce la *S. Chiara* dell'arcone d'ingresso, attribuendola a Buffalmacco.

⁹⁷ RANGHIASCI 1820, pp. 11 e 14, è stato il primo a proporre la paternità martiniana (DONATO 2002, p. 345, con la storia critica), prontamente recepita nelle guide (BRUSCHELLI 1824, p. 65) e in Ramboux (Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Graphische Sammlung, Sammlung der Kunstakademie, n° 48).

basilica superiore. Due disegni riprendono la *Natività* e la *Cattura di Cristo*.⁹⁸ Al primo è allegato un lungo commento, l'unico di questa serie di schizzi:

Cimabué grand Peintre du plus haut style et grandeur / voir ce qui reste dans les peintures du haut de l'église superieure de S^t / françois d'assise. Raphaël a du beaucoup apprendre de ces peintures la / on retrouve le Style de S^t Pierre et Paul de l'attila et de ses Cartons X / Cimabué un grand dessinateur. X le tableau de borghese jesus portant sa / croix jesus embrassé par judas Sublime.

Il testo ha numerosi motivi di interesse: il principale è senz'altro la dimensione 'storiografica' che introduce negli schizzi di Ingres. Al di là dello studio di affreschi medievali come miniera di spunti per le sue composizioni, il pittore legge nella basilica assisiata i primi capitoli di una straordinaria vicenda storica. Così il presunto Cimabue diventa il punto di partenza di una linea progressiva che conduce a Raffaello, del quale vengono richiamati a confronto gli arazzi della Sistina («le Style de S^t Pierre et Paul...et de ses cartons»), le Stanze Vaticane («l'attila», che immagino si riferisca all'incontro del re unno con Leone Magno nella Stanza di Eliodoro) e la *Deposizione* («tableau Borghese»). La forzatura che si legge in questi giudizi è coerente con il pensiero del tempo, che individua nei primitivi i gradini di una scala evolutiva che conduce ai vertici della pittura, Raffaello e Michelangelo.⁹⁹

Nel commento alla *Natività* sono contenuti anche gli apprezzamenti per altre due scene a firma del presunto Cimabue: l'*Andata al Calvario*, e la *Cattura*. Solo del secondo conserviamo un disegno di grande precisione che, come il precedente, non esclude l'incorniciatura del riquadro, della quale vengono ricordati anche i colori («jaune; rouge; fond rouge fort»). Credo che il solo Mottez abbia dedicato una pari attenzione alla cornice delle storie del Vecchio Testamento: nell'album che contiene disegni tratti da opere conservate in Umbria e Toscana su metà di una pagina campeggia un dettaglio della cornice di una delle scene qui ricordate, accompagnato dalla didascalia «Cimabue assise».¹⁰⁰ Ingres, con scelta felice, fa vivere la cornice nel suo rapporto con il riquadro figurato. Assente al momento la ripresa

⁹⁸ La prima è oggi attribuita a maestranze di cultura romana (VOLPE 2002b), la seconda conta una tradizione favorevole alla paternità cimabuesca: BELLOSI 2007. Già Toesca vedeva la «diretta assistenza» di Cimabue nella *Natività* e nella *Cattura*: TOESCA 1927, vol. II, p. 1059; anche nell'*Andata al Calvario* in TOESCA 1951, p. 444, con eloquente immagine a tutta pagina.

⁹⁹ Sull'argomento ancora fondamentale PREVITALI 1962.

¹⁰⁰ Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Album Mottez Victor -3-, folio 39 (RF 22974, 46). Alcuni disegni di questo straordinario album sono stati presentati da CHIOCCI 2008, in particolare pp. 176 sg., e da TOSCANO 2014.

dell'*Andata al Calvario*, citata nel lungo commento alla *Natività*, ma non è da escludere che sia stata riprodotta.

L'ultimo disegno da Cimabue è diverso da tutti gli altri esaminati fin qui. Si tratta della figura di Giacobbe affiancato dalla madre Rebecca nella scena dell'*Inganno di Isacco* (fig. 22).¹⁰¹ Il disegno contiene imprecisioni e dettagli di grande interesse. L'imprecisione maggiore riguarda il braccio destro di Giacobbe che, invece di essere avvolto del vello dei capretti, come da racconto biblico, è coperto dal manto. A questo fraintendimento fa da contraltare la resa precisa dell'andamento scheggiato del manto di Rebecca, con un'individuazione acuta della cifra formale del Maestro di Isacco. In epigrafe leggiamo «Assise Cimabuè». Il disegno è l'unico fra quelli pubblicati a non essere stato ripreso dal vero dalle pareti assisiati. Si tratta infatti di un calco, del quale non sono riuscita a rintracciare il modello.¹⁰² Tuttavia considero degna di attenzione l'osservazione di Cambon per il



Fig. 22. - JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES, Maestro d'Isacco, *Inganno di Isacco*, Assisi, Basilica superiore di S. Francesco, © Montauban, Musée Ingres.

¹⁰¹ MI.867.4056; VIGNE 1995, p. 780, n° 4332.

¹⁰² Il luogo, ad oggi, non sembra fra i più frequentati ad Assisi. L'unica raccolta nella quale ho trovato attestazione della scena dell'*Inganno di Giacobbe* è quella di Johann Anton Ramboux, che però si limita ad uno schizzo generale: *Sammlung von Umrisen und Durchzeichnungen dienend zur Geschichte der bildenden Künste des Mittelalters in Italien gezeichnet von Johann Anton Ramboux aus Trier in den Jahren 1818 bis 1822 und den Jahren 1833 bis 1843*, Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut, Grafische Sammlung, Inv. Nr. 2472, 4° 535, Band III, *Malereien aus der Zeit der Katakomben bis Cimabue etwas IVtes Jahrhundert Ao. 1302*, p. 216. Su Ramboux v. da ultimo SÖLTER 2016 con bibliografia precedente; per la documentazione assisiata ZIEMKE 1971.

quale «ce dessin paraît être d'Hippolyte Flandrin ou d'après lui».¹⁰³ Corrisponde alla maniera di quello che fu l'allievo prediletto di Ingres il particolare contorno spesso della figura principale, la ricerca chiaroscurale che sbalza Isacco dal fondo, conferendo all'insieme l'aspetto quasi di un fregio classico (fig. 23). Flandrin fu ad Assisi nel 1835, soffermandosi appunto su Cimabue e Giotto che «y sont d'une hauteur étonnante».¹⁰⁴

Non abbiamo elementi sicuri per datare i disegni da Cimabue. La particolare connotazione, e la connessa – relativa – maturità 'storiografica', mi inducono a porre gli schizzi autografi nel secondo viaggio assisiato, quello che, allontanandosi dai luoghi più celebri di Giotto, ne esplora i precedenti e la discendenza.



Fig. 23. - HIPPOLYTE FLANDRIN, *Fregio ionico del Partenone*, particolare, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie.

¹⁰³ VIGNE 1995, p. 780, n° 4332, con il commento «l'attribution est plausible, mais l'inscription est de la main d'Ingres».

¹⁰⁴ Lettera a Eugène Roger, inviata da Roma il 1° agosto 1835, di ritorno da un viaggio a piedi attraverso Umbria e Toscana, iniziato il 1° giugno: *LETTRES ET PENSÉES* 1865, p. 233.

CONCLUSIONI. I CARTONI PERDUTI

L'interesse del corpus grafico assiate di Ingres è notevole per più di una ragione. Innanzitutto si tratta di una documentazione estesa: ventisei disegni – ma in realtà sono molti di più – sono un numero ragguardevole. Insieme con le riproduzioni di Donnaregina e del *S. Francesco* del Louvre¹⁰⁵ testimoniano di una lunga e produttiva frequentazione con il mondo giottesco, suggellata dal calco della *Deposizione* di Padova,¹⁰⁶ con il quale Ingres si congeda dalla sua attività di disegnatore e dalla vita. Ma c'è dell'altro. L'attenzione di Ingres per Assisi prende una duplice direzione. L'attrazione per i primitivi, tanto spesso rimproverata agli allievi, lo conduce ad uno studio attento della produzione di Giotto e della sua discendenza. Ingres seleziona con le ragioni dell'occhio quanto potrebbe diventare significativo per la sua arte:¹⁰⁷ di alcuni soggetti riprende la composizione, di altri solo alcuni dettagli, attingendo ad essi fino al termine della sua attività. Ma oltre alla logica dell'artista nel rapporto con Assisi agisce anche la logica, potremmo chiamarla, dello storico. Così, accanto ai «croquis», deposito di idee compositive e di dettagli iconografici, si dispongono dei calchi, formalmente più rifiniti, come quello del presunto Cimabue, in realtà Maestro di Isacco, per i quali possiamo immaginare un ruolo diverso. Sono questi calchi che, sulla fede di Gounod, dovevano essere disposti su cartoni («je fis pour lui près d'une centaine de *calques* [...] qui eurent l'honneur d'habiter *ses cartons*») che Ingres segnala come classe di opere distinta dai disegni nel lascito per Montauban, e che ancora attendono un'edizione critica.

Per comprendere il valore aggiunto di questa collezione è opportuno richiamare la particolare dimensione storica che ho ravvisato nell'esperienza di disegnatore di Ingres. La precisa individuazione in alcuni disegni di Assisi degli autori – Giotto, Cimabue – dimostra come Ingres accostasse gli affreschi forte di una preparazione di tipo storico, con intenzioni anche documentarie e con qualche ambizione critica. Al disegno della *Natività* del presunto Cimabue aggiunge un lungo e articolato, seppur confuso, commento. Questo è in un certo senso il luogo che salda i due piani del discorso su Assisi: lo schizzo è preso in diretta dalle pareti della basilica,

¹⁰⁵ MI.867.4014; VIGNE 1995, p. 777, n° 4311.

¹⁰⁶ MI.867.4111; VIGNE 1995, p. 784, n° 4368.

¹⁰⁷ In una lettera a Louis Ducis del 5 agosto 1812, nella quale rifiuta di eseguire una copia dei Dioscuri del Quirinale, afferma «Des traits purs [leggi: delle copie a contorno] je n'en jamais fait et tous les dessins que je sais faire d'après l'antique sont des croquis des morceaux dont j'ai besoin de me rendre compte, lorsque mes tableaux les demandent»: INGRES 2011, p. 183.

il commento, forse successivo, lascia affiorare l'impostazione progressiva che vede nei primitivi i necessari gradini destinati a portare a Michelangelo e, soprattutto, Raffaello. Ingres legge l'affresco assiate alla luce del tema dell'anticipazione dei risultati del Rinascimento, caro alla storiografia del tempo, che portò i Riepenhausen a scrivere che la Madonna di Cimabue poteva essere paragonata «alle più belle creazioni di Raffaello»,¹⁰⁸ e Ottley a ipotizzare un attento studio del ciclo francescano di Assisi da parte di Raffaello.¹⁰⁹

La consuetudine di Ingres con la storiografia artistica è di lunga durata. Il pittore legge Vasari, presente nella sua biblioteca personale in due edizioni,¹¹⁰ con grande attenzione, e ne trascrive, alla lettera o in ampie parafrasi, lunghi brani relativi a Giotto, a Cimabue, Tommaso di Stefano (Giotto), Buonamico Buffalmacco e altri nel cahier n° 7, conservato a Montauban.¹¹¹ Ma indaga e approfondisce anche in altre direzioni: sorprende a questo proposito l'impegno a leggere il *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti,¹¹² citato da Vasari nelle vite di Giotto e di Buffalmacco. Per Raffaello, come è naturale, la bibliografia è ancora più estesa e conta la vita inedita «del sig. abate Comolli 1791», l'epitaffio di Bembo, il breve di Papa Leone X, la lettera di Raffaello «a Francesco Raibolini detto il Francia», oltre a Felibien. Tutto il cahier n° 7 diventa un abbozzo della storia dell'arte italiana e francese, dalla fine dell'antichità, attraverso il mondo bizantino rappresentato da Metodio fino alla rinascita con Buono e Marchione architetti, Cimabue e Giotto pittori, su su fino a Raffaello.

La lettura della storiografia artistica viene accompagnata dalla consultazione delle grandi opere illustrate, fra le quali, oltre a quelle via via ricordate, merita un posto d'onore l'*Histoire de l'art par les monumens* del fondatore

¹⁰⁸ Citato da MIARELLI MARIANI 2005, p. 212.

¹⁰⁹ «Assisi is not distant from Perugia, and there can be no doubt that Raffaele (sic!) attentively studied this extraordinary work, many of the compartments of which, in respect of invention, composition and expression, merit the highest praise»: OTTLEY 1826, tav. XII.

¹¹⁰ Entrambe in italiano: VASARI 1807-1811; VASARI 1822-1823.

¹¹¹ Di Ingres si conservano 10 cahiers che raccolgono copie e parafrasi di testi letterari su argomenti cari al pittore: l'elenco in SCHLENOFF 1956, p. 8. I primi nove si conservano a Montauban, il decimo in collezione privata; l'ottavo non è di mano di Ingres. Problematica ne è la datazione: ragioni legate alla filigrana dei quaderni, che recano lo stemma imperiale di Napoleone (1805), e di analisi calligrafica hanno indotto Schlenoff a datare la composizione dei primi sette agli anni romani del pittore come *pensionnaire* dell'Accademia di Francia, anche se su alcune parti continuò ad intervenire per tutta la vita: *ivi*, pp. 9-15. Sull'argomento v. anche TERNOIS 2001, pp. 57-60.

¹¹² «lire i trecentonovelle di franco Sacchetti»: Montauban, Musée Ingres, Cahier n° 7, p. 23v.

stesso della storia dell'arte medievale, Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt.¹¹³ Nel corpus grafico ingresiano compaiono, infatti, i calchi di almeno due tavole di quei volumi: la Madonna dello *Sposalizio della Vergine* di Lorenzo da Viterbo¹¹⁴ (fig. 24), e il ciborio di S. Paolo fuori le mura.¹¹⁵

Alla luce di questi elementi non mi sembra da escludere che i calchi che affollavano i «cartons» ingresiani fossero, almeno in parte, chiamati a delineare una ricostruzione storica della pittura italiana e che alcune tavole fossero allestite secondo i criteri dell'originale discorso visuale dell'*Histoire de l'art par les monumens*. Proprio la *Madonna viterbese* ricordata in precedenza doveva essere montata su un

cartone, insieme con altri disegni, come dichiarato dalla scheda che accompagna l'immagine nel più recente catalogo: «(sur le montage) 2e série F°



Fig. 24. - JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES (?), Lorenzo da Viterbo, *Matrimonio della Vergine* (da Seroux d'Agincourt), Viterbo, Santa Maria della Verità, © Montauban, Musée Ingres.

¹¹³ Su Seroux rimando alle due recenti monografie: MIARELLI MARIANI 2005; MONDINI 2005, oltre al denso capitolo finale di VERMEULEN 2010, pp. 177-262. È appena il caso di ricordare che i due si dovettero conoscere: Ingres era a Roma negli ultimi anni di vita di Seroux, frequentando la comunità francese di cui l'anziano aristocratico era elemento di spicco, oltre che generoso protettore di artisti: per il contesto v. MIARELLI MARIANI 2005, pp. 60-70.

¹¹⁴ SEROUX D'AGINCOURT 1823, t. VI, pl. CXXXVII. Ripresa in MI.867.3872; VIGNE 1995, p. 766, n° 4244.

¹¹⁵ SEROUX D'AGINCOURT 1823, t. IV, pl. XXIII. Ripresa in MI.867.3737; VIGNE 1995, p. 744, n° 4114. Il disegno è accompagnato da un commento che non sembra tratto dal testo di Seroux, ma frutto di osservazioni personali: «rosette a jour / vue du tabernacle ou ciborium élevé au dessus du maître autel de S' Paul hors des murs. la partie supérieure est en marbre et Supportée / de Porphire. Ces monument est d'Arnolfo di lapo florentin. XIII Siècle. Par 4 colonnes».

92 - 7 dessins». ¹¹⁶ Potremmo interpretare questa iscrizione ipotizzando che il calco del soggetto viterbese fosse unito ad altri sei disegni, a comporre il foglio n° 92 della seconda serie di immagini di arte italiana. ¹¹⁷ D'altra parte, gli stessi disegni di Assisi ancora oggi sono montati su tavole dotate di epigrafi che recitano, ad esempio «planche 32 – Moyen age et temp mod (sic!)». Una volta di più incertezze filologiche ci impediscono di valutare appieno questa informazione: sappiamo che molti disegni furono smontati dai cartoni e poi, in alcuni casi, rimontati secondo criteri che non sempre probabilmente potremo ricostruire. ¹¹⁸

Così una raccolta di immagini, attinte dal meglio della produzione grafica del tempo, organizzate sempre in maniera organica, si troverebbe a fare da complemento figurativo al lavoro storiografico che Ingres svolgeva nei cahiers.

Negli anni in cui come direttore dell'Accademia di Francia a Rseguiva il compimento del lavoro di copia delle Logge di Raffaello, e di altre opere antiche e rinascimentali, Ingres si dedicava ad elaborare un discorso storico 'per immagini' con un occhio non distratto, ma attento e bene informato sul Medioevo. Sono gli anni in cui maturano generose imprese di ricostruzione della grande tradizione artistica occidentale, che vanno dall'aneddotica spicciola, nella quale si è misurato lo stesso Ingres, ¹¹⁹ ai grandiosi affreschi ricapitolativi, fra i quali spicca, per estensione cronologica e impegno concettuale, la decorazione dell'Accademia di Monaco ad opera di Peter Cornelius. ¹²⁰ Sono anche gli anni in cui, all'interno di quella vera e propria 'Internazionale preraffaellita' che si raccolse temporaneamente a Roma i pittori affiancavano la loro attività artistica alla documentazione estesa dell'arte italiana. In questa vicenda Ingres dovette svolgere un ruolo di grande interesse, che solo la qualità soverchiante della sua opera pittorica ha fatto passare in secondo piano.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ Esiste almeno un caso simile, una tavola di disegni dall'antico che reca il medesimo tipo di didascalia: PICARD-CAJAN 2006, p. 26.

¹¹⁸ Per i disegni di Assisi di Ingres, ad esempio, esiste una tradizione orale che parla di un loro montaggio che recava la data 1838, che, come abbiamo visto, non corrisponde ad alcun viaggio nella città umbra: TERNOIS 2001, p. 243.

¹¹⁹ Sulla «pittura sui pittori» resta fondamentale HASKELL 1971.

¹²⁰ BÜTTNER 1999, pp. 61-152. Negli stessi anni (1836-1841) Paul Delaroche eseguiva le pitture dell'Hémicycle des Beaux-Arts: su quest'ultimo e sul fenomeno in generale, v. da ultimo NERLICH 2016.

BIBLIOGRAFIA

ALAZARD 1936 = J. ALAZARD, *Ce que Ingres doit aux primitifs italiens*, «Gazette des Beaux-Arts», VI s., 16, 1936, pp. 167-175.

AMAURY-DUVAL 1878 (1993) = E.E. AMAURY-DUVAL, *L'atelier d'Ingres*, a cura di D. Ternois, Paris, Arthéna, 1993.

AMPRIMOZ 1986 = F.X. AMPRIMOZ, *Lettres de Dominique Papety à ses parents et ses amis, Rome 1837-1842*, «Archives de l'art français», 28, 1986, pp. 201-267.

BANN – PACCOURD 2014 = *L'invention du passé*, t. II, *Histoires de coeur et d'épée en Europe, 1802-1850*, catalogo della mostra (Lyon, Musée des Beaux-Arts, 2014), a cura di S. Bann, S. Paccoud, Paris, Hazan, 2014.

BELLOSI 2007 = L. BELLOSI, *Un intervento imprevedibile di Cimabue ad Assisi*, «Prospettiva», 128, 2007 (2008), pp. 43-57.

BONFAIT 2003 = *Maestà di Roma da Napoleone all'Unità d'Italia*, II. *Da Ingres a Degas. Artisti francesi a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, 2003), commissario generale O. Bonfait, Milano, Electa, 2003.

BRIGSTOCKE – MARCHAND – WRIGHT 2010 = H. BRIGSTOCKE – E. MARCHAND – A.E. WRIGHT, *John Flaxman and William Young Ottley in Italy*, «The volume of the Walpole Society», 73, 2010, pp. 1-624.

BRUSCHELLI 1824 = D. BRUSCHELLI, *Assisi città serafica e santuarii che la decorano*, Orvieto, Tosini, 1824.

BÜTTNER 1999 = F.O. BÜTTNER, *Peter Cornelius*. II, *Fresken und Freskenprojekte*, Stuttgart, Franz Steiner, 1999, 2 voll.

Bullettino 1839 = *Bullettino dell'Istituto di Corrispondenza archeologica*, n° X e XI (ottobre e novembre 1839), pp. 144-148.

CARLETTINI 2014 = I. CARLETTINI, *Alla ricerca di Cimabue: i disegni di Ingres ad Assisi*, in *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, a cura di G. Bordi, I. Carlettini, M.L. Fobelli, M.R. Menna, P. Pogliani, vol. II, Roma, Gangemi, 2014, pp. 271-276.

CASARIN 2014 = S. CASARIN, *Jean Auguste Dominique Ingres e Charles Victor Famin*, «Bollettino storico della città di Foligno», XXXVII, 2014, pp. 637-640.

CHIOCCI 2008 = F.R. CHIOCCI, *Disegni francesi dai primitivi italiani (1820-1850). Fonti figurative per la pittura sacra*, in *La pittura di storia in Italia 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, a cura di G. Capitelli e C. Mazzarelli, Cinisello Balsamo, Silvana, 2008, pp. 171-179.

CIAMPINI 1699 = G.G. CIAMPINI, *Vetera monimenta, in quibus praecipue musiva opera sacrum, profanarumque aedium structura, ac nonnulli antiqui ritus, dissertationibus, iconibusque illustrantur*, vol. II, Romae, Barnabò, 1699.

COHN 1980 = M.B. COHN, *St. Helena*, in *Works by J.-A.-D. Ingres in the collection of the Fogg Art Museum*, catalogo della mostra (Cambridge, Fogg Art Museum, 1980), a cura di M.B. Cohn, S.L. Siegfried, Cambridge, Fogg Art Museum, 1980, pp. 72-74.

DONATO 2002 = M.M. DONATO, *Cappelle meridionali. Cappella di san Martino*, in *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, a cura di G. Bonsanti, Modena, Panini, 2002, vol. II, t. 2, pp. 347-357.

DRISKEL 1981 = M.P. DRISKEL, *Icon and narrative in the art of Ingres*, «Arts magazine», LVI, 1981, n. 4, pp. 100-107.

GARRIC 1993 = J.M. GARRIC, *Le Musée Ingres de Montauban. Histoire d'une institution*, Albias, Le Mont du saule, 1993.

GORI 1759 = A.F. GORI, *Thesaurus veterum dypticorum consularium et ecclesiasticorum*, Florentiae, Albizzini, 1759.

GOZZINI 1819 = V. GOZZINI, *Monumenti sepolcrali della Toscana*, Firenze, presso l'editore Benvenuti, 1819.

GOUNOD 1896 = C. GOUNOD, *Mémoires d'un artiste*, Paris, Calmann Levy, 1896.

HASKELL 1971 = F. HASKELL, *The Old Masters in 19th Century French Painting*, «Art Quarterly», XXXIV, 1971, n. 1, pp. 55-85.

INGRES 2005 = J.A.D. INGRES, *Lettres d'Ingres à Gilbert*, éd. D. et M.J. Ternois, Paris, Champion, 2005.

INGRES 2011 = J.A.D. INGRES, *Lettres de France et d'Italie, 1804-1841*, a cura di D. e M.-J. Ternois, Paris, Champion, 2011.

INGRES 2016 = *Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1835-1841. Correspondance*, a cura di F. Fossier (Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome, Nouvelle série, XIX^e siècle, tome VI), Paris, Bocard, 2016.

KUHBEIL 1812 = K.L. KUHBEIL, *Studien nach alten florentinischen Mahlern*, Berlin, Carl Ludewig. Impressum, 1812.

LABRIOLA 2001 = A. LABRIOLA, *Giotto di maestro Stefano, detto Giotto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 55, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2001, pp. 423-427.

LAPAUZE 1911 = H. LAPAUZE, *Ingres sa vie & son œuvre (1780-1867)*, Paris, G. Petit, 1911.

LASINIO 1812 = C. LASINIO, *Pitture a fresco del Campo Santo di Pisa intagliate da Carlo Lasinio conservatore del medesimo*, Firenze, Molini, Landi e compagno, 1812.

LENOIR 1800 = A. LENOIR, *Musée des monuments français*, Paris, Guilleminet, 1800.

LETTRES D'INGRES... 1999 = *Lettres d'Ingres à Marcotte d'Argenteuil*, a cura di D. Ternois, «Archives de l'Art français». Nouvelle période, XXXV, 1999.

LETTRES ET PENSÉES... 1865 = *Lettres et pensées d'Hippolyte Flandrin*, a cura di H. Delaborde, Paris, H. Plon, 1865.

LEONE DE CASTRIS 2009 = P. LEONE DE CASTRIS, *Roberto d'Oderisio e Giovanna I: problemi di cronologia*, in *Santa Brigida, Napoli, l'Italia*, atti del convegno di studi (Santa Maria Capua Vetere, 2006), a cura di O. Ferm, A. Perriccioli Saggese, M. Rotili, Napoli, Arte Tipografica Editrice, 2009, pp. 35-60.

LUCIGNANI 1942 = E.L. LUCIGNANI, *Il problema di Giotto nelle fonti*, «Rivista d'arte», XXIV, 1942, pp. 107-124.

LUDOVICO DA PIETRALUNGA 1982 = LUDOVICO DA PIETRALUNGA, *Descrizione della Basilica di S. Francesco e di altri santuari di Assisi*, a cura di P. Scarpellini, Treviso, Canova, 1982.

METZ 1798 = C.M. METZ, *Imitations of ancient and modern drawings, from the restoration of the arts in Italy, to the present time*, London, printed from the author, 1798.

MIARELLI MARIANI 2005 = I. MIARELLI MARIANI, *Seroux d'Agincourt e l'Histoire de l'art par les monumens. Riscoperta del Medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine XVIII e inizio XIX secolo*, Roma, Bonsignori, 2005.

MOMMEJA 1905 = J. MOMMEJA, *Collection Ingres au Musée de Montauban (Tarn-et-Garonne), Inventaire des richesses d'art de la France. Province. Monuments civils*, 7, Paris, Plon, Nourrit et Cie., 1905, pp. 29-256.

MONDINI 2005 = D. MONDINI, *Mittelalter im Bild. Sérroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800*, Zürich, Zurich InterPublishers, 2005.

MONGAN 1996 = A. MONGAN, *David to Corot. French drawings in the Fogg Art Museum*, Cambridge, Harvard University Press, 1996.

NERLICH 2016 = F. NERLICH, *Palette contre plume. Peindre l'histoire de l'art: le cas de Paul Delacroix et de Johann Friedrich Overbeck*, «Histoire de l'art», 79, 2016, 2, pp. 11-24.

OTTLEY 1826 = W. YOUNG OTTLEY, *A series of plates, engraved after the paintings and sculptures of the most eminent masters of the early Florentine school*, London, printed from the author, 1826.

PICARD-CAJAN 2006 = P. PICARD-CAJAN, *Fragments d'antiques: le fonds archéologiques de l'atelier d'Ingres*, in *Ingres & l'Antique. L'illusion grecque*, catalogo della mostra (Montauban, Musée Ingres e Arles, Musée de l'Arles et de la Provence Antiques, 2006), a cura di P. Picard-Cajan, Arles, Actes Sud, 2006, pp. 24-33.

PINON – AMPRIMOZ 1988 = P. PINON – F.X. AMPRIMOZ, *Les envois de Rome (1778-1968). Architecture et archéologie*, Rome, Boccard, 1988.

POMARÈDE 2006 = V. POMARÈDE, *Un nouveau 'troubadour'*, in *Ingres 1780-1867*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 2006), a cura di V. Pomarède, S. Guégan, L.-A. Prat, E. Bertin, Paris, Gallimard, 2006, pp. 214-223.

PRAT 2006 = L.A. PRAT, *La leçon des maîtres*, in *Ingres 1780-1867*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 2006), a cura di V. Pomarède, S. Guégan, L.-A. Prat, E. Bertin, Paris, Gallimard, 2006, pp. 122-128.

PRAT 2006 = L.A. PRAT, *Napoléon I^{er} sur le trône impérial*, in *Ingres 1780-1867*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 2006), a cura di V. Pomarède, S. Guégan, L.-A. Prat, E. Bertin, Paris, Gallimard, 2006, pp. 142-145.

PREVITALI 1962 = G. PREVITALI, *Alle origini del primitivismo romantico*, «Paragone Arte», XIII, 1962, n. 149, pp. 32-51.

PREVITALI 1964 = G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi dal Vasari ai Neoclassici*, Torino, Einaudi, 1964.

RAMBOUX 1852-1858 = J.A. RAMBOUX, *Umriss zur Veranschaulichung alt-christlicher Kunst in Italien vom Jahr 1200 bis 1600*, Köln, Baum, 1852-1858.

RANGHIASCI 1820 = S. RANGHIASCI, *Descrizione ragionata della sagrosanta Patriarcal Basilica e Cappella Papale di S. Francesco d'Assisi: nella quale recentemente si e' ritrovato il sepolcro e il corpo di si' gran santo e delle pitture e sculture di cui va ornato il medesimo tempio umiliata alla santità di nostro signore Papa Pio Settimo*, Roma, Tip. Camerale, 1820.

SAPORI 2004 = Giovanni di Pietro. *Un pittore spagnolo tra Perugino e Raffaello*, catalogo della mostra (Spoleto, Rocca Albornoziana, 2004), a cura di G. Saporì, Milano, Electa, 2004.

SCHLENOFF 1956 = N. SCHLENOFF, *Ingres. Cahiers littéraires inédits*, Paris, Presses Universitaires de France, 1956.

SENSI 1996 = L. SENSI, *Gli scavi di Charles Victor Famin ad Assisi (1839-1841)*, in *Assisi e gli Umbri nell'antichità*, atti del convegno (Assisi, 1991), a cura di G. Bonamente e F. Coarelli, Assisi, Società Editrice Minerva, 1996, pp. 531-558.

SEROUX D'AGINCOURT 1823 = J.B. SEROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*, Paris, Treuttel et Würtz, 1823.

- SIEGFRIED 2006 = S.L. SIEGFRIED, *Faith in materials: Christ Giving the Keys to Saint Peter by Jean-Auguste-Dominique Ingres*, in *About Stephen Bann*, ed. D. Cherry, Malden, Blackwell, 2006, pp. 84-116.
- SIEGFRIED 2009 = S.L. SIEGFRIED, *Ingres. Painting reimagined*, New Haven, Yale University Press, 2009.
- SÖLTER 2016 = *Italien so nah. Johann Anton Ramboux (1790-1866)*, catalogo della mostra (Neuss, Clemens-Sels-Museum, 2016), a cura di U. Sölter, Köln, Wienand, 2016.
- TERNOIS 1956 = D. TERNOIS, *Les livres de comptes de Madame Ingres (Ingres à Rome et à Paris, 1835-1843)*, «Gazette des Beaux-Arts», XCVIII, 1956, pp. 163-176.
- TERNOIS 1993 = D. TERNOIS, *Le Préraphaélisme français*, in AMAURY – DUVAL 1878 (1993), pp. 385-406.
- TERNOIS 2001 = D. TERNOIS, *Lettres d'Ingres à Marcotte d'Argenteuil. Dictionnaire. Archives de l'Art Français. Nouvelle Période - t. XXXVI*, Lormaye, Librairie des Arts et Métiers-editions, 2001.
- TOESCA 1927 = P. TOESCA, *Il Medioevo*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1927.
- TOESCA 1951 = P. TOESCA, *Il Trecento*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1951.
- TOSCANO 2009 = G. TOSCANO, *Le Moyen Age retrouvé. Millin et Ingres à la découverte de Naples 'angevine'*, in *Ingres, un homme à part*, actes du colloque (Paris, 2006), a cura di C. Barbillon, P. Durey, U. Fleckner, Paris, La Documentation Française, 2009, pp. 275-310.
- TOSCANO 2014 = G. TOSCANO, "Victor Mottez et les primitifs italiens", in *Victor Mottez, un peintre lillois aux multiples facettes*, actes du colloque (Lille, 2013), Lille, Association des Amis de Lille, 2014, pp. 93-116.
- TOSI 1834 = F.M. TOSI, *Scelta raccolta di monumenti sepolcrali cibori ad altari eseguiti in Roma nei secoli XV e XVI*, Roma, Tip. Salviucci, 1834.
- TRISTAN DE SAINT-AMANT 1656 = J. TRISTAN DE SAINT-AMANT, *Traicté du lis*, Paris, Jean Piot, 1656.
- VASARI – BAROCCHI 1971 = G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze, Sansoni, 1971, 6 voll.
- VASARI 1807-1811 = G. VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Milano, Società tipografica de' classici italiani, 1807-1811, 16 voll.
- VASARI 1822-1823 = *Opere di Giorgio Vasari*, Firenze, presso S. Audin, 1822-1823.
- VERMEULEN 2010 = I.R. VERMEULEN, *Picturing art history. The rise of the illustrated history of art in the eighteenth century*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010.
- VIGNE 1998 = G. VIGNE, *Le carton des académies*, «Bulletin du Musée Ingres», 71, 1998, pp. 5-16.
- VIGNE 1995 = G. VIGNE, *Dessins d'Ingres. Catalogue raisonné des dessins du musée de Montauban*, Paris, Gallimard, 1995.
- VISCONTI 2012 = A. VISCONTI, 'Ella sogna dittici'. *Gli avori bizantini e medievali nell'opera di Anton Francesco Gori*, «Arte medievale», 4 s., 2, 2012, pp. 221-270.
- VITOLO 2008 = P. VITOLO, *La chiesa della regina. L'Incoronata di Napoli, Giovanna I d'Angiò e Roberto di Oderisio*, Roma, Viella, 2008.
- VOLPE 2002 = A. VOLPE, *Cappelle settentrionali. La cappella della Maddalena*, in *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, a cura di G. Bonsanti, Modena, Panini, 2002, vol. II, t. 2, pp. 381-383.

VOLPE 2002a = A. VOLPE, *Transetto settentrionale. La cappella di san Nicola*, in *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, a cura di G. Bonsanti, Modena, Panini, 2002, vol. II, t. 2, pp. 430-434.

VOLPE 2002b = A. VOLPE, *Navata. Lato sud. Seconda campata da ovest*, in *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, a cura di G. Bonsanti, Modena, Panini, 2002, vol. II, t. 2, pp. 498-505.

ZIEMKE 1971 = J. ZIEMKE, *Ramboux und Assisi*, «Städel-Jahrbuch», N.F., 3, 1971, pp. 167-212.

FINITO DI STAMPARE
PER CONTO DI LEO S. OLSCHKI EDITORE
PRESSO ABC TIPOGRAFIA • CALENZANO (FI)
NEL MESE DI OTTOBRE 2018

