

PAUL FLANDRIN, *SUR NATURE*.
DIPINTI SCONOSCIUTI DEL PERIODO ITALIANO (1834-1838)

Elena Marchetti

Paul Flandrin arriva a Roma il 7 gennaio 1834. Lo aspetta il fratello Hippolyte (Lione 1809 - Roma 1864), vincitore due anni prima del *Prix de Rome* in pittura di storia e come tale *pensionnaire* a Villa Medici. Paul Flandrin ha appena fallito il concorso nonostante le premesse favorevoli¹, ma parte ugualmente, incoraggiato da Ingres, suo maestro, e dal fratello. Vivrà in Italia per cinque anni, dal 1834 al 1838².

Paul Flandrin si trova al punto di incrocio di varie esperienze vitali di metà Ottocento: l'insegnamento di Ingres, il lascito di Camille Corot, l'esperienza del paesaggio *en plein air*, la composizione in *atelier*. Il viaggio in Italia, la campagna romana, le città italiane sono il catalizzatore di questi elementi: lo guidano verso l'individuazione nel paesaggio di una norma essenziale e austera, aiutano il suo sguardo a riconoscere le geometrie poetiche della natura.

«Néo-classique et réformateur, idéaliste»: la lunga carriera di Paul Flandrin è così classificata nell'*École de la nature* di Pierre Miquel³. Sotto la stessa dizione compare anche Jean-Baptiste-Camille Corot. Per un pittore di educazione neoclassica, quanto conta l'esperienza italiana? Per un allievo di Ingres, cosa significa la scelta del paesaggio? Per un *paysagiste* che arriva a Roma negli anni Trenta, in cosa consiste l'eredità di Corot?

¹ Nel 1832 con *Ulisse e Nausicaa* (Parigi, Ensba) Paul Flandrin (Lione 1811 - Parigi 1902) ottiene la medaglia in paesaggio storico nel concorso interno all'École des Beaux-Arts. Istituito nel 1822, questo premio non ha legami istituzionali con il Grand Prix ma di fatto si intende propedeutico ad esso. Ingres infatti considera la vittoria «un heureux augure pour le concours du grand prix, l'année prochaine» (*Hippolyte Flandrin à son père*, Paris, le 21 octobre 1832, in HENRY DELABORDE, *Lettres et pensées d'Hippolyte Flandrin, accompagnées de notes et précédées d'une notice biographique et d'un catalogue des œuvres du maître*, Paris, Henry Plon, 1865, p. 179). Nel 1833 Paul Flandrin concorre per il Prix in Paysage Historique e in Peinture Historique. Ingres non ha dubbi sull'esito: «Le cher Paul doit à coup sûr avoir le prix, si je ne me trompe» (*Ingres à Hippolyte Flandrin*, 1832, in DANIEL TERNOIS, *Lettres inédites d'Ingres à Hippolyte Flandrin*, «Bulletin du musée Ingres», XI, 1962, juillet, pp. 5-26 (7). Da correggere la nota 7: «Paul Flandrin obtint en effet le Grand Prix de peinture») e «Monsieur Ingres veut que Paul ait [...] le grand prix de paysage» (*Hippolyte à son père et sa mère*, Paris, le 30 septembre 1832, in MARTHE FLANDRIN - MADELEINE FROIDEVAUX-FLANDRIN, *Les Frères Flandrin, trois jeunes peintres au XIX^e siècle. Leur correspondance. Le journal inédit d'Hippolyte Flandrin en Italie*, Olonne sur Mer, M. Flandrin et M. Froidevaux-Flandrin, 1984, p. 58).

² Grazie al Fondo di corrispondenza inedita M.-M. Aubrun conservato presso il Centre de Documentation du Louvre è stato possibile identificare l'indirizzo preciso in cui alloggiò Paul Flandrin: via Capo le Case 56, «chez la Signora Rosa», nella parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte (*Lettre inédite de Michel Dumas à Auguste Flandrin*, 15 janvier 1840, n. 26, Musée du Louvre, Département des Peintures, Fonds Marie-Madeleine Aubrun, Don R. Aubrun 1999). Da integrare con l'informazione fornita da Pierre Miquel: «1835 – Pendant la période où sévit le choléra, Paul est autorisé à résider à la Villa Medicis» (PIERRE MIQUEL, *Le Paysage français au XIX^e siècle, 1824-1874. L'école de la nature, Paul Flandrin 1811-1902*, «The Art Bulletin», LIX, 1977, september, pp. 404-429 (407)).

³ PIERRE MIQUEL, *Le Paysage français au XIX^e siècle. L'école de la nature*, Maurs-la-Jolie, Editions de la Martinelle, 1975.

Domande che colgono snodi fondamentali della critica. Gli spunti che qui si propongono scaturiscono dall'analisi di dipinti, disegni e documenti inediti.

Disegnare e dipingere en plein air: l'insegnamento di Ingres e l'eredità di Corot

Ici, plus je vais, plus je me trouve heureux de pouvoir admirer et copier cette nature;
plus je vais, plus je la trouve belle⁴

Nei cinque anni di soggiorno romano l'attività principale di Paul Flandrin è stata «la chasse du motif», secondo l'espressione di Alexandre Desgoffe, collega e suocero del pittore. Flandrin non scopre il *plein air* in Italia: già negli anni Venti era stato spinto da Antoine Duclaux (1783-1868) a dipingere dal vero nei dintorni di Lione⁵. Aveva seguito questa inclinazione anche durante gli anni a Parigi, spostandosi nel 1830 a Étrepagny e nel Bugey, nel 1831 a Barbizon, nel 1832 ancora nei dintorni della città natale, nel 1833 nella valle della Bièvre, a Sceaux e a Châtenay.

Nel periodo italiano però la «la chasse du motif» – la caccia del sito da rappresentare dal vero – diventa sistematica, un metodo di lavoro. In quei cinque anni Flandrin esegue numerosi studi *d'après nature*, disegni e dipinti che plasmano ed esaltano la sua propensione a dipingere paesaggi e la trasformano in una opzione privilegiata⁶. Egli utilizzerà il materiale raccolto per comporre quadri da Salon negli anni successivi, ma ciò che più conta è che la campagna romana e le città italiane, con la loro conformazione spoglia e geometrica, servirono da 'normalizzatore' della visione; aiutarono cioè un pittore predisposto alla sintesi a individuare nel paesaggio una norma compositiva essenziale e austera.

Flandrin trascorre i cinque anni in Italia tracciando una mappa dipinta e disegnata di luoghi percorsi alla «ricerca frenetica del “motivo” da scoprire»⁷, una geografia di spostamenti che si può ricostruire seguendo gli appunti presi dal vivo.

Dal 1829 al 1833 Paul Flandrin frequenta a Parigi l'atelier di Ingres⁸, dove riceve una educazione a largo spettro, non orientata sul tema del paesaggio.

⁴ Paul Flandrin à Victor Bodinier, Rome, le 4 décembre 1834, in GUILLAUME BODINIER, *Un ami angevin d'Hippolyte et de Paul Flandrin - Correspondances de Victor Bodinier avec Hippolyte et Paul Flandrin (1832-1839)*, Angers, G. Grassin, 1912, p. 65.

⁵ Jean-Antoine Duclaux «poussait beaucoup aux études d'après nature et, sous sa direction, les deux frères exploraient les environs de Lyon et en rapportaient de nombreux croquis» (FELIX THIOLLIER, *Paul Flandrin peintre, ouvrage contenant cent quatre reproductions de dessins ou croquis de Paul Flandrin ou de ses frères Hippolyte et Auguste Flandrin*, Saint-Etienne, Impr. Théolier, 1896, p. 11). La prima fase dell'educazione di Paul, dai dodici ai sedici anni, «reposait sur l'imitation constante et naïve de la nature» (LOUIS FLANDRIN, *Paul Flandrin 1811-1902*, «Le Mois littéraire et pittoresque» (estratto), 1902, p. 5).

⁶ Paul Flandrin al contatto con i luoghi italiani «conferma la sua vocazione di paesaggista» (Jacques Foucart in *Maestà di Roma da Napoleone all'unità d'Italia. Da Ingres a Degas. Gli artisti francesi a Roma*, a cura di Olivier Bonfait, catalogo della mostra (Roma, 7 marzo - 29 giugno 2003), Milano, Electa, 2003, p. 454). Tra le fonti, si veda ad esempio la testimonianza di JACQUES-FÉLIX SCHNERB, *Artistes contemporains. Paul Flandrin*, «Gazette des Beaux-Arts», 1902, août, pp. 114-122 (117): «C'est seulement à Rome que Paul Flandrin se voua plus exclusivement au paysage».

⁷ MAURIZIO FAGIOLO DALL'ARCO, *Esotico e pittoresco alle porte di casa*, in *La campagna romana da Hackert a Balla*, a cura di Pier Andrea De Rosa e Paolo Emilio Trastulli, catalogo della mostra (Roma, 22 novembre 2001 - 24 febbraio 2002), Roma, Studio Ottocento/De Luca, 2001, p. 13.

«Explicable ou non, cette absence de paysages dans l'œuvre d'Ingres ne rend que plus intéressants ceux qui ont été peints presque sous ses yeux»⁹: Flandrin riesce a riversare sulla natura la visione di Ingres.

Lo aveva chiaramente intuito Baudelaire nella critica al Salon del 1845, dove indica Flandrin come colui «qui s'est avisé le premier d'ingriser la campagne»¹⁰. Con il neologismo *ingriser* il critico coglieva nei paesaggi di Flandrin l'impronta di Ingres, il culto del vero e il primato del disegno.

Ingres raccomandava ai suoi allievi la verità, la sincerità davanti al modello. L'unico antidoto al bello ideale era per lui la «naïveté» e la «charmante ignorance» con cui «copier servilement la nature»¹¹. Sulla scia di questo insegnamento, Paul ne estende il principio fondante al paesaggio: «notre école ayant par dessus tout le culte du vrai, nous avons multiplié les dessins et les études d'après nature»¹².

Altro punto fermo era il disegno, che non era solo primato della forma sul colore, ma predilezione per la forma essenziale. Flandrin utilizza il disegno come strumento primario di messa a fuoco della struttura, secondo la concezione di Valenciennes. Ciò favorisce l'emergere di uno sguardo attento alle linee-guida della natura e alle loro relazioni nello spazio¹³, secondo quella «qualità di paesaggista preciso e semplificatore»¹⁴ che gli è stata riconosciuta ed è ben documentata da alcuni disegni come *La torre delle Milizie dal Palatino*¹⁵ (fig. 1).

⁸ I fratelli Flandrin erano allievi prediletti di Ingres, egli li chiamava *mes enfants* e li trattava come tali (come testimoniano le fonti).

⁹ J.-F. SCHNERB, *Artistes contemporains* cit., p. 118. Continua: «Empreintes d'un sentiment très personnel, les œuvres de Paul Flandrin portent néanmoins la marque certaine de l'enseignement du maître, dont la méthode a pu, sans rien perdre de sa force, être transportée du corps humain à l'arbre».

¹⁰ «Qu'on éteigne les reflets d'une tête pour mieux voir le modèle, cela se comprend, surtout lorsqu'on s'appelle Ingres, mais quel est donc cet extravagant et le fanatique qui s'est avisé le premier d'ingriser la campagne?», CHARLES BAUDELAIRE, *Le Salon de 1845*, in *Curiosités esthétiques, L'art Romantique, et autres œuvres critiques*, a cura di Henri Lemaître, Paris, Garnier, 1962, p. 67.

¹¹ EUGENE EMMANUEL AMAURY DUVAL, *L'Atelier d'Ingres* (Paris, 1878), a cura di Daniel Ternois, Paris, Arthena, 1993, pp. 130-131 (VI, 58-59).

¹² PAUL FLANDRIN, *Paul Flandrin à Raymond Bouyer*, Montegeron, le 18 septembre 1893, in RAYMOND BOUYER, *Paul Flandrin (1811-1902) et le paysage de style*, «Revue de l'Art ancien et moderne», VI, 1902, 12, n. 64, pp. 41-51 (48-49).

¹³ «Le caractère du paysage est d'abord exprimé fortement par deux ou trois lignes principales, qui restent toujours sensibles malgré les détails secondaires. C'est au dessin de ces lignes qu'on reconnaît bien vite le disciple d'Ingres. [...] L'art est d'observer leurs relations, leur balancement, leurs proportions, de conserver cette simplicité sans supprimer les détails, d'imiter enfin avec une intelligente fidélité», J.-F. SCHNERB, *Artistes contemporains* cit., p. 119.

¹⁴ Olivier Bonfait in *Maestà di Roma* cit., p. 455.

¹⁵ Paul Flandrin, *Roma, la torre delle Milizie dal Palatino*, 1836, matita e acquerello, 174 x 260 mm, iscritto in basso a sinistra: «du palais des empereurs rome», in basso a destra: «29 mars 1836», Parigi, collezione privata. Cliché della Fondazione Getty e del Service d'étude des Peintures du Louvre, MJ 83-1427.

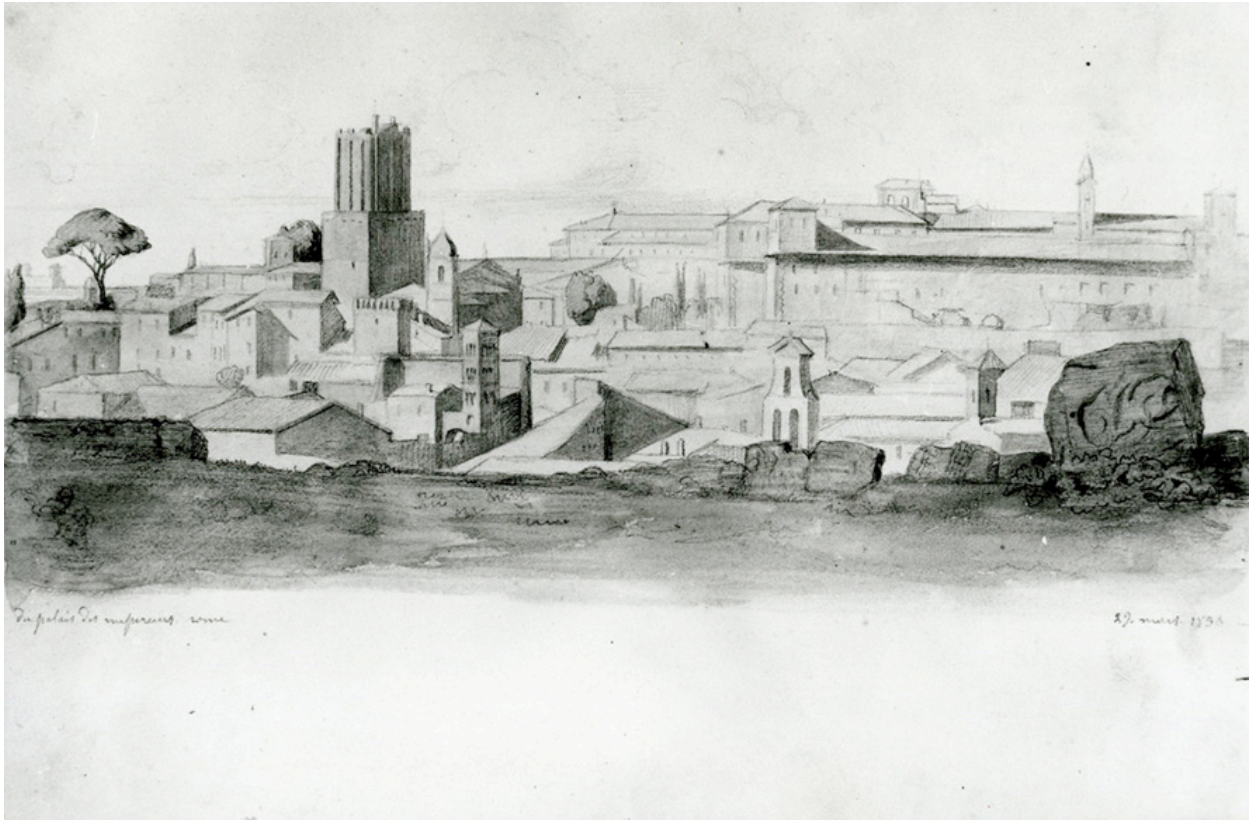


Fig. 1, Paul Flandrin, *Roma, la torre delle Milizie dal Palatino*, 1836, Parigi, collezione privata

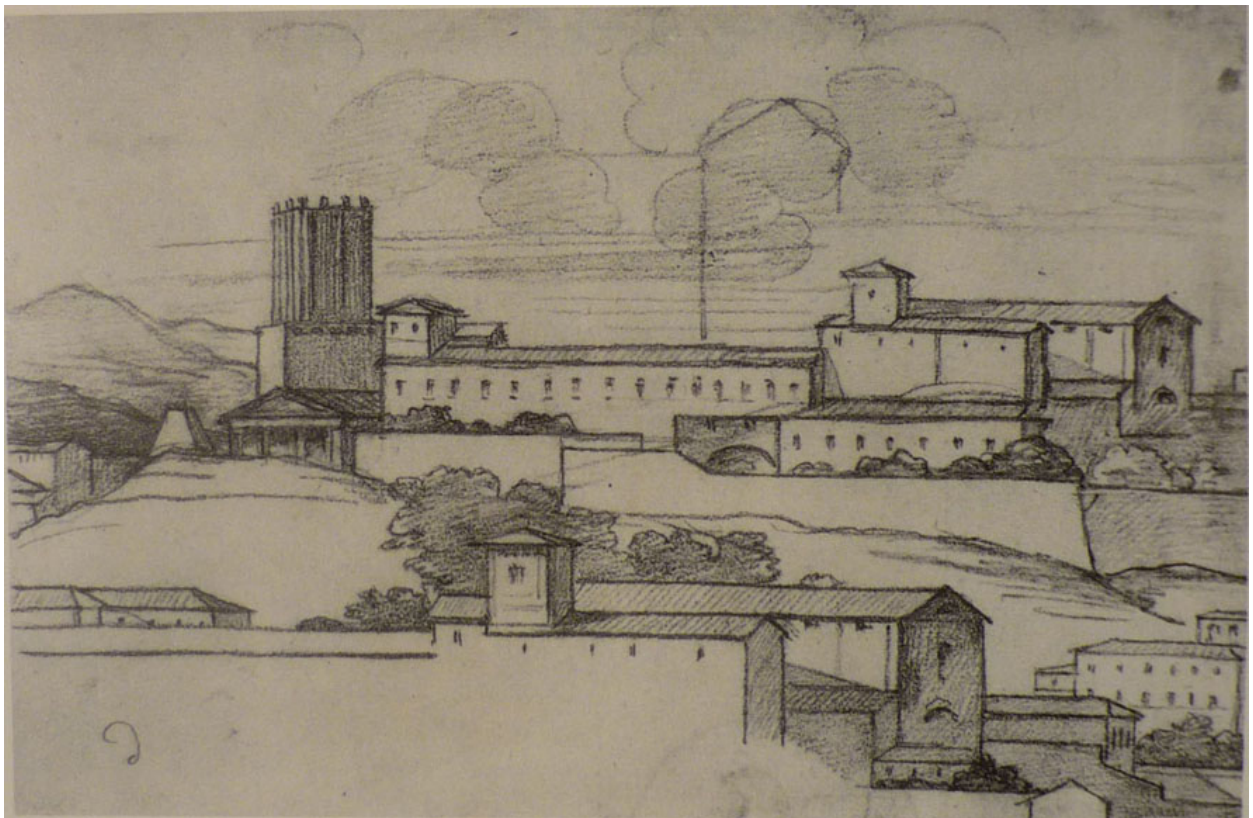


Fig. 2, Jean-Germain Drouais, *Veduta di Roma con la torre delle Milizie*, Rennes, Musée des Beaux-Arts

La scritta autografa in basso a sinistra dichiara che la veduta è presa dal «Palazzo degli imperatori», antica denominazione della Domus Augustana sul colle Palatino. Da qui Flandrin domina il panorama sul quale svetta la torre delle Milizie. È utile osservare questo *croquis* accostato a un disegno che cinquant'anni prima Jean-Germain Drouais dedicò al medesimo soggetto¹⁶ (fig. 2). Il punto di osservazione è quasi coincidente, quello di Paul ruotato di qualche grado a nord-ovest e leggermente arretrato. I disegni condividono formato, purezza delle linee e sintesi della visione. In entrambi «le vedute colgono, della città, uno skyline silenzioso e immutabile, sottratto alla meteorologia e alla vita. Sono città di architetture deserte, parallelepipedo di tetti e di case, profili triangolari di tetti, superfici ininterrotte e continue»¹⁷.

Jean-Germain Drouais (1763-1788), allievo di David, vincitore del *Prix de Rome*, raggiunge a Roma il maestro nel 1784. Anna Ottani Cavina chiarisce il ruolo di Drouais che, negli anni Ottanta del Settecento, insieme ad altri giovani allievi di David, si incaricò di parlare la nuova lingua riformata dalla grammatica davidiana anche nel genere del paesaggio. Per farlo, essi usarono come strumento privilegiato il disegno, «straordinario acceleratore di pensiero»¹⁸.

Flandrin opera in un contesto differente, ma usa la matita con lo stesso scopo, come complemento funzionale (e non solo preliminare) dello studio a olio. Un ruolo già assegnato al disegno da Valenciennes¹⁹, che in Paul è esaltato da un talento personale (si parla di «invincibile grafismo»²⁰ per i ritratti che esegue nello stesso svolgere di anni) e dall'insegnamento di Ingres²¹.

Il foglio è bianco; il formato orizzontale viene ulteriormente ridotto da Flandrin, che comincia a disegnare a un terzo dell'altezza del foglio. Ne risulta una fascia srotolata al centro, delimitata in alto da un cielo compatto che risponde alla striscia bianca del margine inferiore, accentuando il senso di astrazione dell'insieme. La topografia è rispettata, ma spogliata delle variabili presenti in natura. La matita registra e pulisce; il profilo di Roma viene restituito fedele ed epurato al tempo stesso.

¹⁶ Jean-Germain Drouais, *Veduta di Roma con la torre delle Milizie*, matita, 124 x 187 mm, Rennes, Musée des Beaux-Arts, inv. 74.73.585. Drouais dedicò a questo soggetto altri due disegni: *Veduta di Roma con la torre delle Milizie*, lavis grigio su matita, 219 x 353 mm, Rennes, Musée des Beaux-Arts, inv. 74.73.330; *Paesaggio con a sinistra la torre delle Milizie*, lavis grigio su matita, 156 x 314 mm, Rennes, Musée des Beaux-Arts, inv. 74.73.329.

¹⁷ ANNA OTTANI CAVINA, *I paesaggi della ragione*, Torino, Einaudi, 1994, p. 32.

¹⁸ *Ivi*, p. 60.

¹⁹ «Valenciennes semplifica, astrae, regolarizza il suo disegno dal vivo, direttamente sopra il motivo. [...] Il disegno di Valenciennes ha dunque funzione complementare – di messa a fuoco della struttura – a quella degli studi a olio *en plein air*, che tendono a catturare i valori atmosferici, l'immateriale qualità della luce». *Ivi*, p. 31.

²⁰ Jacques Foucart in *Maestà di Roma* cit., p. 456.

²¹ Il metodo di Ingres differiva poco da quello dell'atelier di David (che aveva frequentato dal 1797 al 1801) e dei neoclassici: supremazia assoluta del disegno, perché «le dessin est la première des vertus pour un peintre, c'est la base, c'est tout; une chose bien dessinée est toujours assez bien peinte» (A.-E. AMAURY-DUVAL, *L'Atelier d'Ingres* cit., p. 74 (II, 17-18)). Nel metodo di Ingres «il disegno, nel momento in cui interviene ad arginare l'idea, assolve a una funzione dispotica ma insieme anche liberatoria» (A. OTTANI CAVINA, *I paesaggi della ragione* cit., p. 60), e in questo senso vediamo come egli si faccia continuatore della scuola di David a livello di eredità nel nome della linea.

Il formato orizzontale, il punto di vista rialzato, la scansione geometrica, il nitore della linea e la costruzione paratattica sono caratteristiche comuni alle vedute urbane di Flandrin, per le quali il pittore sceglie sempre matita o acquerello.

Sempre a Roma, dalle sponde del Tevere, Flandrin osserva la zona del porto di Ripa Grande volgendosi a est verso il colle Aventino²² (fig. 3), oppure si affaccia dalla torre del belvedere di villa Malta al Pincio e, da questa posizione rialzata, guardando verso sud, incrocia il profilo della corte interna del Quirinale (*Il Quirinale visto da villa Malta*²³).



Fig. 3, Paul Flandrin, *Ripa Grande*, 1835, ubicazione ignota

Venezia suggerisce a Flandrin un delicato acquerello²⁴ (fig. 4), una visione liquida del Canal Grande in cui la consistenza diluita della materia pittorica non nega la costruzione equilibrata delle

²² Paul Flandrin, *Ripa Grande*, 1835, matita, iscritto e firmato in basso a sinistra: «Ripa Grande / Rome 21 fevrier 1835 / Paul Flandrin», ubicazione ignota. Ripr. in F. THIOLLIER, *Paul Flandrin peintre* cit., tavola XVI.

²³ Paul Flandrin, *Roma, il Quirinale visto da villa Malta*, 1836, acquerello su schizzo a matita, 107 x 317 mm, iscritto in basso a sinistra sul *recto*: «1836» e a fianco con altra mano: «P n° 398»; sul *verso* uno schizzo incompiuto del medesimo sito a matita nera, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. RF 41423. Per la bibliografia si rimanda a *Hippolyte & Paul Flandrin: paysages et portraits*, a cura di Cyrille Sciana, catalogo della mostra (Nantes, 1 febbraio - 7 maggio 2007), Paris, Éditions du Panama, 2007, p. 106 n. 34. Nella mostra è stato riconosciuto il soggetto (prima l'acquerello era stato inventariato come generica *Vue panoramique d'une ville italienne*) ma non il punto di vista, che si suggerisce in questa sede.

²⁴ Paul Flandrin, *Venezia, il Canal Grande*, 1837, matita e acquerello, 110 x 407 mm, firmato e datato in basso a sinistra: «P. Flandrin 1837», iscritto in basso a destra «Venezia», Lione, Galerie Michel Descours.

masse, percepibile nel disegno sottostante. Stralciando dal diario di Hippolyte, «La ville se dessinait en silhouette franche et vive sur un ciel d'or que reflétaient les eaux des lagunes et de la mer»²⁵. Il soggiorno a Venezia è una tappa del lungo viaggio nel nord Italia intrapreso nel 1837 per sfuggire al colera: questa parentesi incantata della marcia²⁶ suggerisce a Paul un utilizzo dell'acquerello più sensibile alla qualità atmosferica della luce rispetto alle prove precedenti (cfr. *Siena, la torre del Mangia*, 1835, Parigi, Musée du Louvre).



Fig. 4, Paul Flandrin, *Venezia, il Canal Grande* 1837, Lione, Galerie Michel Descours

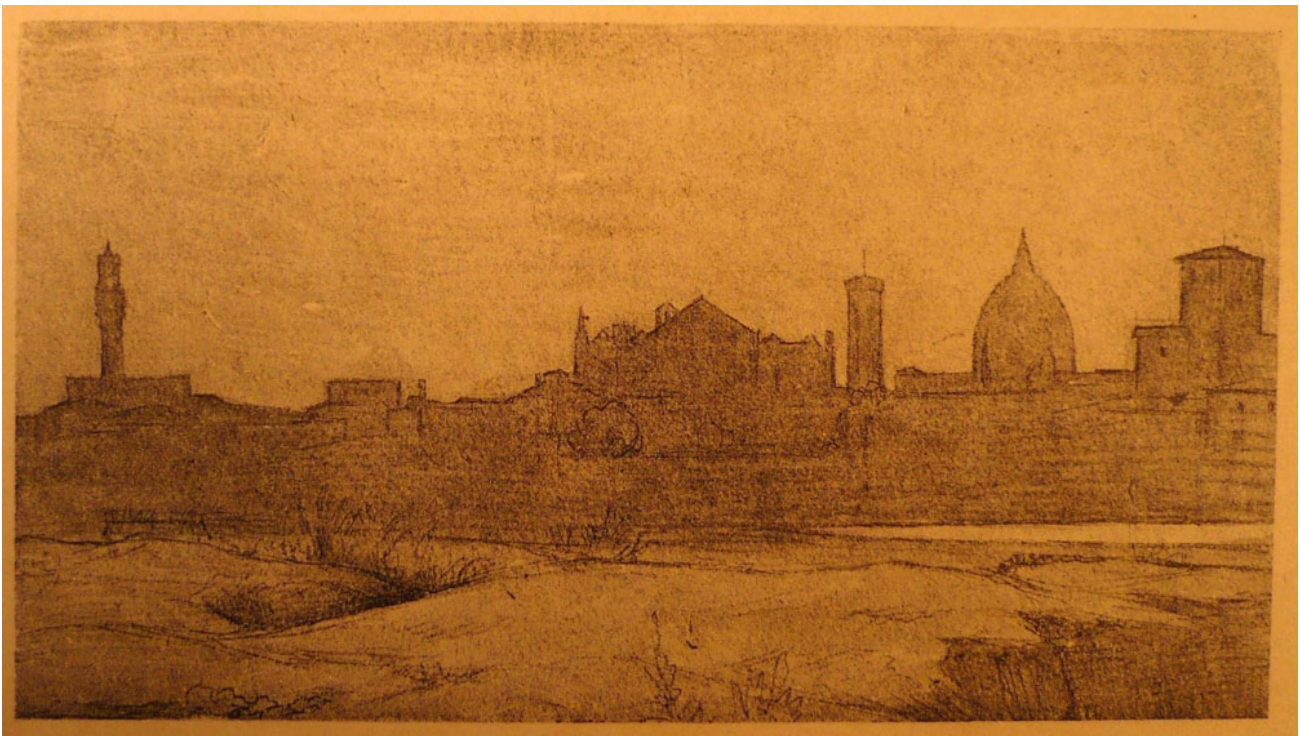


Fig. 5, Paul Flandrin, *Firenze dalle sponde dell'Arno*, ubicazione ignota

²⁵ M. FLANDRIN – M. FROIDEVAUX-FLANDRIN, *Les Frères Flandrin* cit., p. 113.

²⁶ I fratelli Flandrin si fermano a Venezia quindici giorni, dal 10 al 25 settembre 1837, nei quali si lasciano conquistare dalla sua atmosfera, «un charme étrange que l'on ne peut sentir que là». La tappa veneziana fa parte di un viaggio della durata di tre mesi (da inizio agosto a inizio novembre 1837), con soste a Firenze, Bologna, Ferrara, Padova, Venezia, Verona, lago di Garda, Mantova.

A Firenze sono dedicate due vedute, una dal colle di San Miniato²⁷, una dalle sponde dell'Arno²⁸ (fig. 5), entrambe eseguite durante il viaggio di ritorno in Francia nel luglio del 1838.



Fig. 6, Paul Flandrin. *Perugia, la basilica di San Domenico*, ubicazione ignota

*Siena, la torre del Mangia*²⁹ risale al viaggio che i due fratelli Flandrin, Eugène Oudin  e Victor Bodinier intraprendono nel giugno e luglio 1835³⁰. A piedi i compagni esplorano Toscana e Umbria, la tappe sono scandite da appunti veloci su carta («Paul fait en route des copies des peintres italiens et des  tudes de paysages»³¹). A Perugia, dalla sommit  della collina su cui sorge il centro

²⁷ Paul Flandrin, *Firenze vista da San Miniato*, 1838, matita e lumeggiature bianche, 220 x 300 mm, firmato e iscritto in basso a sinistra: «Paul Flandrin / Florence vue de San Miniato», Parigi, collezione privata. Per la bibliografia si veda *Hippolyte, Auguste et Paul Flandrin. une fraternit  picturale au XIX  siècle*, a cura di Bruno Foucart et Jacques Foucart, catalogo della mostra (Parigi, 16 novembre 1984 - 10 febbraio 1985; Lione, 5 marzo - 19 maggio 1985), Paris, R union des Mus es Nationaux, 1984, p. 271 n. 181.

²⁸ Paul Flandrin, *Firenze dalle sponde dell'Arno*, matita, ubicazione ignota. Ripr. in F. THIOLLIER, *Paul Flandrin peintre* cit., tavola XIV. Forse si tratta dello stesso disegno segnalato in OLIVIER JOUVENET, *Paul Flandrin (1811-1902)  l ve d'Ingres - Sa vie, le catalogue de ses  uvres*, thèse inédite de doctorat sous la direction de Daniel Ternois, Universit  de Lyon II, 1985, t. II p. 367 n. 170 (ma con rif. errato alla tavola XV di Thiollier).

²⁹ Paul Flandrin, *Siena, la torre del Mangia*, 1835, acquerello e matita, 150 x 242 mm, firmato e iscritto in basso a sinistra: «  Sienne juin 1835 / Paul Flandrin», Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. RF 41 422, recto. Per bibliografia e riproduzione si veda *Hippolyte & Paul Flandrin: paysages et portraits* cit., p. 46, p. 102 n. 31.

³⁰ Da maggio 1835 a giugno 1836 il *Journal* di Hippolyte, strumento prezioso per ricostruire gli spostamenti dei due pittori, stranamente tace. Ci vengono in aiuto la corrispondenza con amici e colleghi (G. BODINIER, *Un ami angevin d'Hippolyte et de Paul Flandrin* cit.; MARIE-MADELEINE AUBRUN, *Correspondance de quatre  pistoliers   Hippolyte Flandrin*, «Bulletin du musée Ingres», 1987, 57/58, pp. 71-113; EAD., *Une correspondance d'Ambroise Thomas   Hippolyte Flandrin*, «Bulletin du musée Ingres», 1990, 61/62, pp. 7-58.) e una serie di appunti dipinti e disegnati, grazie ai quali riusciamo a seguire la mappatura dei percorsi di Paul Flandrin.

³¹ P. MIQUEL, *Le Paysage français au XIX  siècle* cit., p. 407.

storico, Flandrin vede verso sud-est la basilica di San Domenico, facciata campanile e convento³² (fig. 6). Il pittore si concentra sugli incastri geometrici dei volumi cogliendo il carattere cubista delle architetture centro-italiane, filtrate dalla conoscenza dei maestri del Trecento, primo fra tutti Giotto, incontrato ad Assisi nel corso dello stesso viaggio³³ (fig. 7).

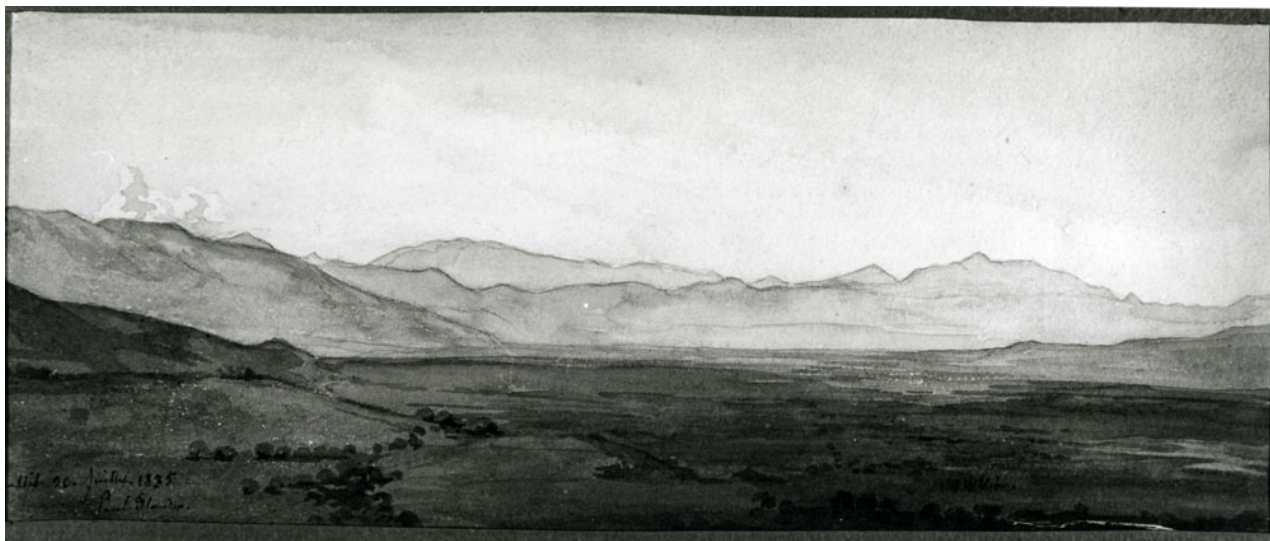


Fig. 7, Paul Flandrin, *Vallata umbra vista da Assisi*, 1835, Parigi, collezione privata

All'esplorazione delle regioni dell'Italia centrale appartiene anche *Dintorni di Volterra*³⁴, un olio su carta realizzato *sur motif* (fig. 8). Se il diario di Hippolyte tace, possiamo appoggiarci a uno stralcio della corrispondenza con Auguste Harlé per identificare Volterra come tappa della spedizione dell'estate del 1835, quando – con coincidenza di date – il 13 giugno 1835 scrive a Hippolyte: «il paesaggista Paul avrà trovato la zona di Volterra selvaggia secondo il suo gusto»³⁵. Questo piccolo studio, una ventina di centimetri per lato, dichiara la sua natura di fermo-immagine. Il pennello velocemente traccia le linee-guida dimenticandosi di coprire il supporto di carta color senape,

³² Paul Flandrin, *Perugia, la basilica di San Domenico*, matita, ubicazione ignota. Ripr. in F. THIOLLIER, *Paul Flandrin peintre* cit., tavola XXVI.

³³ Paul Flandrin, *Vallata umbra vista da Assisi*, 1835, acquerello, 112 x 275 mm, firmato e iscritto in basso a sinistra: «Assise 20 juillet 1835 Paul Flandrin», Parigi, collezione privata. Cliché della Fondazione Getty e del Service d'étude des Peintures du Louvre.

³⁴ Paul Flandrin, *Dintorni di Volterra*, olio su carta montato su isorel, 185 x 235 mm, iscritto a matita sul verso: «Paul Flandrin», Lione, collezione privata (già Parigi, Galerie Teissedre, maggio-giugno 2006). Esposto alla mostra *Un siècle de paysages: les choix d'un amateur. Œuvres réunies par Brigitte et Jacques Gairard*, a cura di Stéphane Paccoud, catalogo della mostra (Lione, 19 giugno - 25 ottobre 2010), Paris, Hazan, 2010, p. 89 n. 39, ripr. p. 88.

³⁵ Auguste Harlé à Hippolyte Flandrin, 13 juin 1835, in M.-M. AUBRUN, *Une correspondance d'Ambroise Thomas à Hippolyte Flandrin* cit., p. 15.

oppure usandolo per completare il cielo, come quando il calore estivo stempera il celeste nell'afa terrosa di metà agosto. «Richesse de la végétation, tableaux à chaque pas»³⁶: un amore per il paesaggio italiano non più selettivo ma esteso anche alle architetture umili e agli scorci banali. Una collina degradante, cipressi in fila, pini marittimi, nuvole allineate con la stessa consistenza delle chiome degli olivi, rettangoli bianchi per le case. Lo studio rispetta la morfologia e i colori dei luoghi riassumendoli in un andamento orizzontale, per fasce sovrapposte, accordato sui toni verdi e ocra tipici del Paul Flandrin romano.



Fig. 8, Paul Flandrin, *Dintorni di Volterra*, Lione, collezione privata

Gli studi dipinti nel periodo italiano presentano la medesima vocazione alla sintesi degli studi a matita e acquerello. Grazie all'accordo cromatico basato su pochi colori, agli effetti di luce e a un rigore compositivo che impronta anche lo studio *en plein air*, Flandrin trova soluzioni che lo avvicinano a Camille Corot.

³⁶ M. FLANDRIN - M. FROIDEVAUX-FLANDRIN, *Les Frères Flandrin* cit., p. 109.

Oltre a *Dintorni di Volterra*, ritroviamo queste caratteristiche in *Roma, la Domus Augustana sul Palatino* di Chicago³⁷, in *Villa Torlonia a Frascati, al crepuscolo* del Metropolitan Museum of Art³⁸ e in *Campagna romana nei dintorni di Tivoli*³⁹ (fig. 9), un piccolo studio a olio dal vero in cui Paul Flandrin rende con parsimonia di mezzi la campagna romana, anonima e lirica al tempo stesso: «Jamais je n'ai vu la nature plus calme et heureuse! La lumière du soleil était douce, des vapeurs formaient au ciel de longues lignes blanches et dorées»⁴⁰.

La capacità di fondere «l'empirico candore del *plein air* con il rigore compositivo della composizione classica»⁴¹ e l'equilibrio ottenuto per via di sintesi, anche cromatica, spesso basata su un accordo binario di colori, accomunano le realizzazioni italiane di Corot e Flandrin.



Fig. 9, Paul Flandrin, *Campagna romana nei dintorni di Tivoli*, 1836 circa, già New York, James Mackinnon

³⁷ Paul Flandrin, *Roma, la Domus Augustana sul Palatino*, 1834 circa, olio su carta, 219 x 295 mm, iscritto sul telaio con titolo e data «1834», Chicago, The Art Institute of Chicago, inv. 1999.383.

³⁸ Paul Flandrin, *Villa Torlonia a Frascati, al crepuscolo*, 1834-1838, olio su carta montato su tela, 224 x 299 mm, iscritto su targa sul verso: «Villa à Frascati/Offert par P. Flandrin à Oudiné», New York, Metropolitan Museum, inv. 2003.42.28.

³⁹ Paul Flandrin, *Campagna romana nei dintorni di Tivoli*, 1836 circa, olio su carta applicata su tela, 156 x 295 mm, iscritto sul telaio «Environs de Tivoli Campagne de Rome» ed etichetta antica con titolo e data «1836», già New York, James Mackinnon Gallery 1998 (*Paintings and Sketches 1780-1870*, catalogo della mostra (New York, 6-21 maggio 1998), n. 29).

⁴⁰ M. FLANDRIN - M. FROIDEVAUX-FLANDRIN, *Les Frères Flandrin* cit., p. 99.

⁴¹ PETER GALASSI, *Corot in Italia: la pittura di plein-air e la tradizione di paesaggio classico*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, p. 143.

Dallo studio sur nature al paysage historique: l'acquedotto e l'aranciera Borghese.

Uno dei soggetti prediletti di Paul Flandrin nel suo tempo romano è la sequenza architettonica di acquedotto e aranciera di villa Borghese.

Il pittore si reca spesso a studiare la vegetazione del parco di villa Borghese sia con il disegno⁴², per indagare l'intreccio dei tronchi e dei rami, sia con studi a olio su carta⁴³ (fig. 10), dove si concentra sugli effetti di luce prodotti dagli alberi.



Fig. 10, Paul Flandrin, *Roma, il parco di villa Borghese*, Parigi, Fondation Custodia

⁴² Paul Flandrin, *Roma, querce e lecci nel parco di villa Borghese*, 1835, matita e carboncino sfumato su due fogli congiunti, 224 x 334 mm, firmato e iscritto in basso a destra: «chênes verts Villa Borghese / Rome fevrier 1835. Paul Flandrin», iscritto sul verso: «groupe de chênes vert. [sic] villa borghese / Rome. fevrier 1835», Londra, British Museum, Department Prints & Drawings, inv. 1980,0126.2 (disegno preparatorio per *Ninfeo*, 1839, Angers, Musée des Beaux-Arts); Paul Flandrin, *Roma, statua nel parco di villa Borghese, d'inverno*, 1836, matita su carta beige, 260 x 174 mm, firmato e iscritto in basso a sinistra: «Paul Flandrin / villa borghese 10 fevrier 1836», Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, RF 15653, recto (modello per *La statua*, cartone per arazzo per lo scalone d'onore del Senato di Parigi, 1878, Rouen, Musée des Beaux-Arts).

⁴³ Paul Flandrin, *Roma, il parco di villa Borghese*, olio su carta incollato su tela, 300 x 445 mm, iscritto sul telaio «Villa Borghese», Parigi, Fondation Custodia, inv. 2012-S.1 (già Parigi, Galerie Jaques Fischer-Chantal Kiener, *Peintures de paysage de la Révolution au Second Empire*, catalogo della mostra, 6-23 dicembre 1995, n. 21, ripr.).

Preferisce però osservare il parco di villa Borghese da un punto di vista privilegiato: il giardino di villa Medici. Da qui, guardando in direzione nord-est, si incontra il confine meridionale del parco Borghese, sopra a viale del Muro Torto, con la lunga teoria di archi dell'acquedotto Felice che termina da un lato con la mostra dell'Acqua Felice (non visibile da villa Medici) e dall'altro con la facciata posteriore del Casino dei Giochi d'acqua, oggi noto come Aranciera.

Il complesso architettonico formato da acquedotto e aranciera è stato ritratto da numerosi pittori nell'Ottocento. «Questo motivo, icona di un paradiso creato dall'uomo, si sarebbe autorevolmente insediato nel nuovo repertorio della pittura di paesaggio»⁴⁴ dei primi decenni del XIX secolo.

L'interesse principale del motivo consisteva nella sua doppia vocazione, contemporanea e antica insieme. Si prestava infatti a una duplice lettura, corrispondente allo sguardo dei pittori e ai due punti di vista da cui il complesso poteva essere osservato.

Ad esempio, l'italiano Ippolito Caffi⁴⁵ (1834) e il danese Christoffer Wilhelm Eckersberg⁴⁶ (1813) lo ripresero dal piazzale antistante, oggi Piazzale delle Canestre, con sguardo analitico e descrittivo; le loro vedute, animate dalle carrozze e dagli ospiti in visita, richiamano l'attività mondana che si svolgeva in villa.

I francesi François-Eduard Cibot, Gilles Closson e François-Antoine Léon-Fleury⁴⁷ invece, nello stesso giro di anni, vedevano acquedotto e aranciera dai giardini di villa Medici, da dove apparivano isolati e immersi nella vegetazione, «un edificio massiccio accanto a una lunga striscia chiara, punteggiata dalle nere aperture delle arcate, il tutto immerso in un mare di fogliame lussureggiante»⁴⁸.

Il particolare punto di vista adottato dagli artisti francesi, insieme al loro occhio allenato alla sintesi, metteva in risalto la struttura, spogliando acquedotto e aranciera di ogni accento contingente. I riferimenti storici si appannano e si capisce allora perché uno studioso come Peter Galassi, osservando le vedute francesi, possa considerare antico – «i resti di un acquedotto romano» – l'acquedotto del XVII secolo⁴⁹.

⁴⁴ P. GALASSI, *Corot in Italia* cit., p. 108.

⁴⁵ Ippolito Caffi, *Aranciera di villa Borghese o Il Casino del Muro Torto a villa Borghese*, 1834, olio su carta riportata su tela, 165 x 268 mm, Roma, Museo di Roma.

⁴⁶ Christoffer Wilhelm Eckersberg, *L'acquedotto e il casino del Muro Torto*, 1813, disegno a penna acquerellato a seppia, 243 x 342 mm, Copenhagen, Statens Museum for Kunst, Reale Gabinetto delle Stampe.

⁴⁷ François-Eduard Cibot, *Veduta di villa Borghese presa dal Pincio*, 1838-1839, olio su tela, 28,5 x 37 cm, Parigi, Musée du Louvre; Gilles Closson, *Aranciera di villa Borghese*, 1827-1829, olio su carta, 210 x 335 mm, Liegi, Cabinet des Estampes et des Dessins de la Ville de Liège; François-Antoine Léon Fleury, *Aranciera di villa Borghese*, 1827-1830, olio su carta, 152 x 260 mm, Londra, collezione Mr and Mrs John Gere.

⁴⁸ P. GALASSI, *Corot in Italia* cit., p. 108.

⁴⁹ «È possibile che [...] contenessero uno studio della vicina aranciera di villa Borghese e della sua antica propaggine, i resti di un acquedotto romano [sic] », *ibidem*. L'impresa urbanistica dell'acquedotto dell'Acqua Felix fu avviata da Gregorio XIII e conclusa nel 1587 dal papa che le dà il nome, Sisto V (al secolo Felice Peretti). Nel progetto originario villa Borghese non era compresa, ma nel 1610 Giovanni Fontana trasportò il corso dell'Acqua Felix fino al parco della villa attraverso l'acquedotto Felice. Nell'ambito degli interventi voluti da Marcantonio Borghese tra 1775 e 1797

Il primo a prediligere questa veduta, e il precedente più autorevole per Paul Flandrin, fu Jean-Auguste-Dominique Ingres. Durante il suo primo soggiorno italiano (1806-1824) Ingres realizzò tre tondi, uniche prove dipinte in cui si misurò con il genere del paesaggio⁵⁰.

Il soggetto di uno dei tre tondi è l'aranciera di villa Borghese. Ingres rappresenta il motivo da un punto di vista centrale e costruisce lo spazio circolare per fasce orizzontali sovrapposte.

Paul Flandrin fa dell'acquedotto e dell'aranciera di villa Borghese uno dei motivi iconografici prediletti del soggiorno romano, di certo il più ripetuto e studiato. All'origine di questa preferenza vi furono i modelli del maestro. Sappiamo che Ingres, durante la sua seconda permanenza a Roma come direttore dell'Accademia di Francia (1835-1841), si occupava dell'educazione dell'allievo recandolo con sé in aperta campagna, dove «il y reçoit des leçons très soignées»⁵¹.

Flandrin si applica a più riprese allo studio del tema, osservandolo secondo angolazioni leggermente differenti dal giardino di villa Medici⁵².

Adottando un punto di vista ancora più 'autobiografico', Flandrin inquadra il soggetto dalla stanza del fratello Hippolyte in una serie composta da un disegno⁵³ (Parigi, Fondation Custodia), un olio su carta poi trasportato su tela⁵⁴ (Usa, collezione privata) e un olio su tela passato sul mercato

l'architetto di famiglia Antonio Asprucci si dedicò ai lavori di arredo del parco, in occasione dei quali anche il complesso dell'acquedotto venne ristrutturato e fu realizzata la Mostra dell'Acqua Felice.

⁵⁰ Jean-Auguste-Dominique Ingres, *L'orangerie a villa Borghese*, 1806-1807, olio su tavola, diametro 17 cm, Montauban, Musée Ingres, inv. 867.69; *Il Casino dell'Aurora a villa Ludovisi*, 1806-1807, olio su tavola, diametro 17 cm, Montauban, Musée Ingres, inv. 867.68; *Il Casino di Raffaello*, 1806-807, olio su tavola, diametro 16,4 cm, Parigi, Musée des Arts Décoratifs. Com'è noto, l'autografia dei dipinti è tuttora discussa.

⁵¹ *Lettera di Hippolyte Flandrin a J.L. Lacuria*, Roma, non datata; in CLAIR TISSEUR, *Lettres d'Hippolyte Flandrin*, «Revue du Lyonnais», 1888, 6, pp. 97-107 (104).

⁵² Oltre a quelle più avanti menzionate, si fa riferimento alle seguenti opere: Paul Flandrin, *Roma, acquedotto e aranciera di villa Borghese visti dal Pincio*, olio su carta riportata su tela, 160 x 260 mm, iscritta sul verso da Louis Flandrin «Paul Flandrin, Aqueducs de la villa Borghèse», Lione, collezione privata. Bibliografia: *Hippolyte, Auguste et Paul Flandrin* cit., pp. 257-258 n. 162, ripr.; Paul Flandrin, *Roma, acquedotto e aranciera di villa Borghese visti dal Pincio*, olio su carta incollato su tela, 150 x 295 mm, firmato in basso a sinistra: «Paul Flandrin», Parigi, collezione privata. Questi due studi ascrivibili agli anni 1835-1838 verranno conservati dal pittore e serviranno come punto di partenza per l'elaborazione di tre quadri da Salon, eseguiti a distanza di anni dopo il ritorno in patria: *Campagna di Roma*, 1840, olio su tela, 94,4 x 114,5 cm, firmato in basso a sinistra: «Paul Flandrin», Laval, Musée du Vieux-Château, inv. 99.65.1; *Gesù e la Cananea*, ubicazione sconosciuta, Salon di Parigi 1857 n. 980, ripr. in «L'Illustration», 19 settembre 1857; *Roma, acquedotto di villa Borghese visto dal Pincio*, olio su tela, 37 x 46 cm, firmato in basso a destra: «Paul Flandrin», Parigi, collezione privata. Bibliografia: *Hippolyte, Auguste et Paul Flandrin* cit., p. 258.

⁵³ Paul Flandrin, *Il giardino di villa Medici dalla camera di Hippolyte Flandrin*, matita, 124 x 196 mm, 1838, firmato e iscritto «Paul Flandrin / Rome 1838», Parigi, Fondation Custodia.

⁵⁴ Paul Flandrin, *Il giardino di villa Medici dalla camera di Hippolyte Flandrin*, 1838 circa, olio su carta incollato su tela, 265 x 320 mm, firmato e iscritto in basso a sinistra: «a [sic] mon ami Dimart / Paul Flandrin 1840», USA, collezione privata. Bibliografia: *Plein air painting in Europe 1780-1850*, a cura di Philip Conisbee, Sarah Faunce e Yukitaka Kohari, catalogo della mostra (Shizuoka, 22 giugno - 15 agosto 2004; Sidney, 4 settembre - 31 ottobre 2004; Melbourne, 19 novembre 2004 - 16 gennaio 2005), Shizuoka, The Shizuoka Prefectural Museum of Art, 2004, p. 106 n. 51, ripr. A proposito della dedica apposta in calce, propongo di leggere «Simart» anziché «Dimart» (nonostante non abbia avuto occasione di osservare l'opera di persona) perché il nome fin'ora individuato non ha consistenza nella biografia di Paul Flandrin e non riesce ad assumere tridimensionalità nella ricostruzione dei rapporti di quegli anni. A ciò si aggiunga il fatto che Flandrin era particolarmente legato allo scultore Pierre-Charles Simart (1806-1857). Ricordiamo che grazie all'intercessione di Simart Paul Flandrin riuscì a vendere il primo paesaggio documentato eseguito in Italia, *Mandria di buoi nella campagna romana*, 1835, Parigi, collezione privata (bibliografia: *Maestà di Roma* cit., pp. 457-458 n. 167, ripr. p. 310) e che nel disegno preparatorio a quel dipinto (*Buoi in una valle della*

antiquario americano (fig. 11). La versione su tela de *Il giardino di villa Medici dalla camera di Hippolyte Flandrin*⁵⁵ qui riprodotta è in tutto simile a quella su carta, tranne che per il diverso supporto e per l'inquadratura leggermente rialzata. Altra lieve modifica è aver tolto la figura del personaggio a destra seduto sul parapetto dei giardini. L'eliminazione di questa nota istantanea, insieme alla tecnica più meditata dell'olio su tela e al fatto che l'inclinazione solare rimanga esattamente la stessa può far pensare a un dipinto di memoria sulla base di appunti registrati dal vero. Acquedotto e orangerie vengono usati insieme alle geometriche ripartizioni della sezione del giardino all'italiana di villa Medici per strutturare la visione in modo rigoroso. Come in *Roma, villa Medici vista dal bosco* (1838, Parigi, Musée du Louvre, Dép. des Arts Graphiques) Paul utilizza la diagonale per introdurre uno scarto visivo nella composizione, che mentre organizza lo spazio apre verso l'orizzonte.



Fig. 11, Paul Flandrin, *Il giardino di villa Medici dalla camera di Hippolyte Flandrin*, già New York, James Mackinnon

campagna romana, 1834, Parigi, collezione privata) si legge «reconnaissance envers le bon Simart». Una riconoscenza che può aver preso la forma di un dono, qualche anno dopo.

⁵⁵ Paul Flandrin, *Il giardino di villa Medici dalla camera di Hippolyte Flandrin*, olio su tela, 24,3 x 32,4 cm, iscritto sul telaio con titolo e data «1834-1838», già New York, James Mackinnon Gallery 1998 (*Paintings and Sketches 1780-1870* cit., n. 31).

Nel 1839 Paul Flandrin espone per la prima volta al Salon di Parigi, a pochi mesi dal ritorno da Roma (sarà presente regolarmente a ogni Salon fino al 1902). *L'addio di un proscritto alla famiglia o Montagne della Sabina*⁵⁶ (fig. 12) è un dipinto coraggioso, le cui dimensioni (2 metri di altezza) già denunciano le pretese, intriso di rimandi a Nicolas Poussin, Gaspard Dughet e Huysmans de Malines. La prima opera di Flandrin al Salon vuole dunque essere esemplificativa, a conferma della ricchezza di stimoli che un giovane pittore trovava in Italia negli anni Trenta. Questa densità di riferimenti alti è uno degli elementi più valutati nel genere del paesaggio storico, come traspare dal commento del fratello: «le grand paysage de Paul [...] est le paysage le plus historique de toute l'Exposition, quoiqu'il y en ait de MM. Aligny, Éd. Bertin, Corot, Marilhat, etc.»⁵⁷.

Si è parlato per questo dipinto di un italianismo «costretto ad essere sfumato: più di cultura e di idee [...] che di esatta topografia descrittiva»⁵⁸, ma uno dei lasciti principali che i cinque anni romani consegnano a Paul è la rispondenza topografica, la stretta connessione con il sito studiato dal vero.

Anche l'ambientazione dell'*Addio* è ancorata a un luogo preciso di Roma, e lo si può affermare con certezza perché è possibile individuare nell'olio su carta *Roma, l'aranciera di villa Borghese vista dal Pincio*⁵⁹ (fig. 13) l'*étude d'après nature* preparatorio al grande quadro.

La radura in primo piano è quella su cui il pittore collocherà i personaggi nell'atto del saluto, la strada sterrata in salita è il percorso che il proscritto dovrà intraprendere, la massa compatta degli alberi – non studiata nel dettaglio ma trattata sinteticamente – diventerà il bosco da cui spunta l'acquedotto Felice. L'aranciera prenderà le fattezze di un generico tempietto, per contribuire all'operazione di slittamento semantico condotta dal pittore. Da luogo reale e riconoscibile, il paesaggio si trasforma in un indefinito richiamo alla classicità grazie a piccoli accorgimenti (il

⁵⁶ Paul Flandrin, *L'addio di un proscritto alla famiglia o Montagne della Sabina*, 1838, olio su tela, 201 x 150 cm, firmato e iscritto in basso a sinistra: «Paul Flandrin / Rome 1838», Parigi, Musée du Louvre, Département des Peintures, inv. 4453. Per un commento dettagliato dell'opera, le vicissitudini del titolo (diverso nell'occasione delle due presentazioni al Salon del 1839 e del 1852) e dell'acquisto, la controversa datazione, si veda la bibliografia recente in *Maestà di Roma* cit., pp. 458-459 n. 168, ripr. p. 311; *Hippolyte & Paul Flandrin: paysages et portraits* cit., pp. 35, 55 nota 22, 108 n. 36, ripr. p. 109. Nel fondo di corrispondenze inedite conservato al Louvre si trova una lettera che non è mai stata messa in relazione con il dipinto. In essa Gay (artista non identificato di Lione) commenta *L'Addio di un proscritto*: «Seulement je me permettrai une observation que tu prendras comme venant d'un dessinateur de fabrique (la chose qui sent un peu l'épicier): il me semble que la nature est un peu plus brillante, les couleurs plus vive quand le soleil frappe les premiers plans et que le travail devrait en être plus ferme; par là, tes tableaux plairaient un peu plus à la masse (dans laquelle je place ceux qui les achètent), sans pour cela perdre aux yeux de ceux qui savent t'apprécier. [...] Tes Adieux d'un proscrit sont une fort belle page; je n'ai qu'un regret, c'est de ne pas te le voir acheter et je le crois le meilleur paysage de l'exposition». Gay vede il dipinto al Salon di Lione nel 1845, e per questo si propone di correggere la data della lettera in «1^{er} février 1845» anziché «1835» (*Lettre inédite de Gay à Hippolyte Flandrin*, Lyon, le 1^{er} février 1845, Musée du Louvre, Département des Peintures, Fonds Marie-Madeleine Aubrun, Don R. Aubrun 1999).

⁵⁷ *Hippolyte Flandrin à Eugène Roger*, 11 mars 1839, in H. DELABORDE, *Lettres et pensées d'Hippolyte Flandrin* cit., p. 298.

⁵⁸ *Maestà di Roma* cit., p. 459 n. 168.

⁵⁹ Paul Flandrin, *Roma, l'aranciera di villa Borghese vista dal Pincio*, olio su carta incollato su tela, 298 x 222 mm, iscritto sul telaio «du Monte Pincio (Rome)», già Parigi, Galerie Jacques Fischer 1995 (*Peintures de paysage de la Révolution au Second Empire* cit., n. 20)

tempietto anziché l'orangerie, l'aggiunta di una vetta sullo sfondo). Tale trasformazione serve a conferire una severità morale e stilistica al dipinto, secondo la vocazione 'filosofica' che Ingres attribuiva al paesaggio in una lettera all'amico Jean-François Gilibert: «C'est une branche de l'art qui rapproche ou insegue à l'homme la philosophie»⁶⁰.

L'operazione è riuscita, al punto che fino ad oggi non si era identificato in questo foglio lo studio dal vero per *L'Addio di un proscritto alla famiglia*. La relazione tra studio e dipinto è confermata da una pagina dell'album di Paul Flandrin conservato presso la Fondation Custodia⁶¹: l'olio su carta è ricalcato su un foglio di carta da spolvero quadrettato, segno della volontà di utilizzarlo in dimensioni maggiori su tela.



Fig. 12, Paul Flandrin, *L'addio di un proscritto alla famiglia*, 1838, Parigi, Louvre

Fig. 13, Paul Flandrin, *Roma, l'aranciera di villa Borghese vista dal Pincio*, già Parigi, Galerie Jacques Fischer

Il lascito dell'esperienza italiana consiste anche nello stretto legame tra attività *en plein air* e composizione in *atelier*, come d'altronde insegnava Ingres: «M. Ingres avait horreur de la

⁶⁰ Lettera del 1823 scritta a Jean-François Gilibert da Firenze in DANIEL TERNOIS - MARIE-JEANNE TERNOIS, *Lettres d'Ingres à Gilibert*, Paris, Champion, 2005, p. 223).

⁶¹ Inv. 1996. T. 18/13.

composition idéale: il voulait que les paysagistes, comme les autres peintres, s'appuyassent avant tout sur l'étude et l'imitation de la nature»⁶².

Come auspicava Vincent Pomarède facendo il punto su *Il paesaggio e l'Accademia di Francia a Roma: stato della ricerca* nella mostra del 2003⁶³, per completare «l'operazione di riscoperta e di riabilitazione di questa scuola che è rimasta sommersa per più di un secolo» è necessario continuare le ricerche volte alla comprensione del «concatenamento esatto tra le diverse fasi del processo creativo che portava i neoclassici dalla seduta dal vero al lavoro di ricomposizione in studio».

⁶² PAUL FLANDRIN, *Paul Flandrin à Raymond Bouyer*, Montegeron, le 18 septembre 1893, in R. BOUYER, *Paul Flandrin (1811-1902) et le paysage de style* cit., pp. 48-49.

⁶³ *Maestà di Roma* cit., pp. 76-87.