

**Sandra Teroni**

**Le “idee italiane” di Stendhal sul piacere nell’arte  
Stendhal’s “Italian ideas” on pleasure in art**

**Abstract**

The paper summarizes the patient work made by author on the manuscript variants of *Idées italiennes* (kept at the Vieusseux Cabinet in Florence, the Geneva Library and the Grenoble Municipal Library), which has been the subject of a detailed study. What emerge, in particular, are: the role of a friendship between Stendhal and Constantin fostered by shared passions (for Italy, Italian painting and Raphael); the chance to carry out a project that had always been near to Stendhal’s heart, one coupling the *esprit* of the *amateur* with the technical experience of the copyist; the opportunity to return to the question of the appreciation of art from a different point of view in pursuit of a way of educating taste by educating the eye; and, finally, the personal pleasure of writing and of giving a gift.

**Keywords**

Abraham Constantin; Stendhal; Italian painting; Appreciation of art

**DOI** – <https://doi.org/10.6092/issn.2038-6184/4663>

## Sandra Teroni

### Le “idee italiane” di Stendhal sul piacere nell’arte

Le *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres* rappresentano un caso letterario sia per le vicende editoriali che per la loro singolare genesi. Sulle prime, basti dire che il libro fu pubblicato nel 1840 da G.-P. Vieusseux con il nome d’autore di Abraham Constantin, un pittore copista su porcellana celebre al suo tempo soprattutto per le riproduzioni dei capolavori di Raffaello eseguite a Firenze e Roma su incarico della manifattura di Sèvres. E che, a partire dal ritrovamento di alcune importanti carte stendhaliane, nei primi decenni del Novecento la critica si è orientata verso l’attribuzione di questo testo a Stendhal,

ipotizzando che lo avrebbe realizzato sulla base di appunti presi dall’amico Constantin durante un comune soggiorno a Roma. Da allora le *Idées italiennes* figurano nelle edizioni delle *Oeuvres complètes* di Stendhal (1931 e 1972), con progressiva scomparsa del nome di Constantin. Solo di recente è uscita presso Beaux-Arts de Paris la prima edizione critica e illustrata con i nomi d’autore di Constantin e Stendhal.<sup>1</sup>

L’ampio apparato critico ne documenta e racconta la singolare genesi e la natura di una scrittura “a quattro mani”, ricostruite con una lunga ricerca iniziata dal manoscritto

conservato a Firenze nell'Archivio storico del Gabinetto Vieusseux e proseguita in un percorso a ritroso alla Biblioteca di Grenoble che conserva la maggior parte dei manoscritti stendhaliani, e a quella di Ginevra dove è stato creato un Fondo Constantin: oltre 1.200 carte, senza contare la Corrispondenza. Con la fitta alternanza delle scritture, dei supporti cartacei e degli inchiostri, con le molteplici paginazioni talvolta sovrapposte, questo materiale documenta una creazione e una costruzione a mosaico con aggiunte e spostamenti realizzati nel corso di numerose revisioni e di riletture incrociate.

Alla luce di tale cospicuo materiale è ora possibile avanzare qualche risposta ad alcune domande interessanti in questa sede. Perché Stendhal a 57 anni, quando è già un grande romanziere e dopo che all'Italia e alla sua pittura ha già dedicato la *Storia della pittura in Italia* (1817), le due versioni di *Roma, Napoli, Firenze* (1817 e 1827) e le *Passeggiate romane* (1829), negli stessi anni in cui scrive

*Lucien Leuwen*, le *Cronache italiane* e *La Certosa di Parma*, poi *Lamiel*, ha ideato e scritto gran parte di un libro lasciando che la paternità ne fosse attribuita a un amico? che cos'è che lo ha coinvolto? che cosa ha voluto aggiungere di nuovo a ciò che aveva già espresso sulle condizioni della fruizione artistica? e come concretamente ha funzionato questo innesto della propria scrittura su quella altrui? quali dinamiche si sono instaurate?

### ***L'amicizia***

Partiamo dall'elemento amicizia, e da come Stendhal presenta Constantin in un passo delle *Passeggiate romane* in cui rievoca un incontro (non il primo), con la data fittizia del 6 gennaio 1829:

Stamani, a villa Ludovisi, di fronte al sublime affresco del Guercino, abbiamo incontrato Constantin, il celebre pit-

tore su porcellana. È l'uomo del nostro tempo che ha conosciuto meglio Raffaello e che l'ha riprodotto meglio. (Rientrando in Francia, abbiamo appena visto, a Torino, dal Principe di Carignano, dodici pregevoli copie su porcellana di tutto ciò che Firenze ha di più bello. Il ritratto di Leone X di Raffaello, La *Poesia* di Carlo Dolce, la *Venere* di Tiziano, il *S. Giovanni nel deserto* – probabilmente abbozzato a partire dal volto di un giovane negro – ci sono sembrati al di sopra di ogni elogio. Constantin non cade in nessuna delle piccinerie moderne: *osa essere semplice.*)

Il ritratto che emerge in poche righe condensa tutti gli attributi che avrebbero fatto del pittore ginevrino un interlocutore prezioso: la perfetta conoscenza della pittura di Raffaello; l'esperienza diretta maturata nell'esercizio della copia, una rara semplicità associata al coraggio di osare e implicitamente contrapposta all'artificio e all'affettazione dei salotti mondani e dell'arte contemporanea. Su di lui

sembrano proiettati gli attributi che hanno sempre esaltato Stendhal nel grande Raffaello: il coraggio di osare e una semplicità derivante dalla prossimità al “naturale”. Quando due anni dopo Henri Beyle – alias Stendhal – prende servizio come console a Civitavecchia, decide di condividere a Roma l'appartamento dell'amico pittore. L'amicizia che li lega sarà duratura e feconda; è anche una singolare, complice intesa. Nel maggio del 1834 Constantin inizia la copia su porcellana del capolavoro di Raffaello *La Trasfigurazione*, e fin dall'indomani Stendhal dispone il primo dei ripetuti lasciti a favore dell'amico di tutto ciò che sarà in suo possesso a Roma al momento della sua morte. Nell'autunno dell'anno successivo, entrambi si accingono a scrivere un'autobiografia: Stendhal inizia la sua con il racconto di una visita a San Pietro in Montorio rievocando proprio *La Trasfigurazione* (collocata in questa chiesa prima di essere trasferita nella Pinacoteca Vaticana); Constantin, riecheggiando a sua volta l'amico che in

quell’inizio di autobiografia rimugina sui suoi cinquant’anni e canticchia il verso di un *opéra-comique* “Je vais avoir la cinquantaine”, intitola la sua *Ma Cinquantaine*. Naturalmente le strade sono destinate a divergere: lo scrittore creerà quel capolavoro che è la *Vita di Henry Brulard* (di cui fin da subito dispone il lascito del manoscritto all’amico); mentre il progetto autobiografico del pittore si arena dopo la storia delle origini e della formazione, proprio al momento di raccontare le esperienze e i successi della sua attività di copista. Un’impasse o un suggerimento dello scrittore? Forse entrambi.

Quel che è certo è che, quando nella primavera successiva i due si ritrovano a Parigi, dove il console trascorre tre anni di congedo, Constantin sottopone alla sua lettura 12 ff riempiti fronte-retro in cui passa in rassegna sedici quadri da lui riprodotti, a cominciare da *La Trasfigurazione* appunto. Stendhal non fa correzioni puntuali, ma già configura una pubblicazione separata scrivendo su un

foglio a parte un titolo, anodino per il momento, “Notices sur les tableaux des grands maîtres que j’ai copiés sur porcelaine”, un luogo e una data d’edizione “Paris 1838”, e una “Préface”, che termina occupando lo spazio bianco del foglio su cui Constantin ha iniziato il suo testo.

Questo il primo gesto di inserzione di una scrittura che porterà, al momento della pubblicazione, quattro anni dopo, a un volume di 358 pagine. Quando lo compie, probabilmente Stendhal non sa ancora quanto sarà determinante il suo contributo, tanto da farne almeno il co-autore. A muoverlo è in primo luogo e indubbiamente l’amicizia: un sentimento e un’esperienza alimentati da passioni condivise: l’Italia, la pittura italiana e Raffaello, il pittore da cui è stato costantemente affascinato.

### ***Una guida per viaggiatori***

Ma altri fattori entrano ben presto in campo. In particolare, la possibilità di realizzare l’idea già vagheggiata di un “Itinerario” destinato ai viaggiatori amanti della pittura ma bisognosi di essere educati al piacere estetico, per aiutarli ad apprezzare i capolavori della scuola romana. Una vera e propria guida, scritta e da consultare sul posto come nella finzione delle *Passeggiate romane*, ma a differenza di queste – come si sa, accusate di inesattezze e di un pesante utilizzo delle fonti – con l’esattezza garantita dallo sguardo ravvicinato del copista.

Già alla seconda lettura dei fogli di Constantin, sulla copia che ha fatto fare Stendhal suggerisce un’espansione del testo in direzione della città di Roma, attraverso le sue Gallerie; e ne abbozza l’inizio. Da questo momento in poi, l’ampliamento dello spazio testuale va di pari passo con quello dello spazio urbano: alle Gallerie verranno ad ag-

giungersi le Chiese, i Palazzi, le Statue di Roma. E qualche sconfinamento: a Frascati per la Villa Aldobrandini, a Grottaferrata per l’amato Domenichino, a Tarquinia dove aveva avuto l’occasione di assistere agli scavi delle tombe etrusche, a Cerveteri per parlare di alcune statue antiche appena scoperte. Contemporaneamente, alle riproduzioni di Constantin si verrà ad aggiungere una rassegna delle principali opere di Raffaello a Roma, di cui ancora una volta Stendhal abbozza l’inizio, sotto forma di un consiglio al viaggiatore. Un consiglio interessante perché fondato sulla opportunità della concentrazione anche a rischio dell’accumulo, al fine di evitare la dispersione:

Tuttavia sarebbe bene, se si ha tempo [...] vedere nello stesso giorno, o almeno di seguito, e senza richiedere il piacere ad altri prodotti delle arti, tutto ciò che esiste a Roma delle opere di Raffaello. [...] Più ci si inoltra nel pensiero di un grande uomo, più dà piacere.

Fin dalle primissime revisioni, Stendhal procede nella configurazione di un libro che va oltre le intenzioni e le capacità del copista. Ne decide l'articolazione intrecciando un criterio topografico: la passeggiata romana, con uno tematico: Raffaello. Introduce la figura del viaggiatore bisognoso di essere educato al piacere estetico, interpella il lettore. Stabilisce un ordine del discorso, equilibra le parti e si preoccupa di collegarle tra loro; rimodella l'insieme e lo divide in capitoli, mette titoli e titoli correnti in modo che il lettore possa usare il libro come una sorta di “dizionario”; cura puntigliosamente gli aspetti tipografici in vista di un utilizzo pratico e di un “libro di lusso” destinato ai parigini, che sono esigenti.

Il libro prende corpo per blocchi, via via che Stendhal precisa il suo progetto. Ogni blocco è a sua volta composto da “articoli” (su ogni argomento testi di pochi fogli, talvolta poche righe, più o meno compiuti), scritti in un va e vieni tra Roma e Civitavecchia: tra l'agosto 1839 e

l'aprile 1840 farà in modo di passare la maggior parte del tempo nella capitale – venti settimane contro le quindici a Civitavecchia – per sottrarsi alla noia che nella sua sede consolare, dice, lo paralizza e gli impedisce di scrivere.

### ***L'iniziazione al piacere estetico***

Avvalersi delle competenze del pittore, delle sue profonde conoscenze della “materialità dell'arte” acquisite passando ore e ore a studiare l'originale “con la lente d'ingrandimento” – 1.560 ore a guardare la *Trasfigurazione*, tiene a precisare – permette a Stendhal di tornare sulla questione della fruizione artistica da un'ottica diversa, quella del dettaglio. L'opportunità che gli si offre è di realizzare una sorta di manuale di apprendimento alla visione dell'opera d'arte che coniughi l'esperienza tecnica del copista e *l'esprit* dell'*amateur* (termine non disprezia-

tivo per indicare il “dilettante”, colui che prova diletto). E anche di trovare nel registro asciutto di Constantin un argine al lirismo, a quell’esaltazione a cui si era lasciato andare nelle *Passeggiate*.

Al suo rientro a Roma nell’autunno del 1839 riprende in mano il manoscritto dell’amico per correggere una nuova versione ampliata (ma sempre limitata alle opere da lui riprodotte) e le dà un vero titolo: *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres*. Con questo titolo precisa la propria prospettiva. Le schede informative sono occultate dalla messa in primo piano delle “idee”. Idee connotate dallo stesso aggettivo “italiane” usato fin dalla scoperta del nostro paese per connotare privatamente il suo cuore, capace di sentire. E “nate in Italia”, come suggerisce una precisazione nelle *Passeggiate romane*: “Ecco le idee che Roma ci ha dato a Parigi” (1 gennaio 1829). Al riparo del nome di un altro, può essere declinato pubblicamente. Per condensare efficacemente un’idea estetica e una fina-

lità pedagogica che gli sono care: aiutare i turisti d’oltralpe a dimenticare, anzi “disimparare tutto quel che credono di sapere sulle arti”, come si legge nel testo, dopo l’osservazione che “Forse quanto c’è di più triste nelle arti è arrivare a Roma con le idee di Parigi”. Da qui, la polemica contro il “falso sapere” dei francesi trasmesso da “animi aridi”, il loro odio della “naturalzza” dettato dalla paura, i loro “occhi pervertiti dal cattivo gusto” che sono da rieducare a quell’“istinto dell’occhio” prerogativa di coloro “che sentono profondamente”. Non meno significativi sono gli altri due aggettivi: “qualche” e “celebre”; la loro funzione restrittiva veicola l’idea della necessità di una scelta, della misura richiesta per accedere al piacere estetico. Anche su questo punto il testo reitera i consigli: “Consiglierei ai viaggiatori che vanno a vedere le Gallerie, di non logorare gli occhi e l’attenzione su opere di second’ordine”; “Per iniziare una giornata di bel sole, il viaggiatore deve andare a vedere il Paesaggio Camuccini,

poi il *Mulino* al Palazzo Doria, e non occuparsi più di arti”, e così via. L’intento è già chiaro: perseguire un’educazione del gusto attraverso un’educazione dell’occhio, premessa indispensabile per arrivare a trarre piacere dall’opera d’arte coniugando affetti e comprensione.

Da qui un itinerario che non risponde soltanto a criteri tematici e topografici, anzi talvolta li contraddice in funzione di una necessaria disciplina. Si parte dai grandi affreschi in Vaticano – Logge, Stanze, Arazzi – non solo perché “questo genere di pittura si vede esclusivamente a Roma; Parigi, Berlino, Londra, S. Pietroburgo non hanno nulla del genere”, ma perché “le ombre degli affreschi hanno il tono della natura, e si conosce molto meglio un pittore attraverso i suoi affreschi che attraverso i suoi dipinti ad olio”. E solo dopo “aver capito gli affreschi di Raffaello in Vaticano”, il viaggiatore potrà affrontare la Cappella Sistina. Prima, comunque, “deve andare a Mon-

te Cavallo per *l’Aurora* di Guido [Reni] a Palazzo Rospigliosi; poi bisogna vedere gli affreschi del Domenichino a S. Andrea della Valle, e i soffitti del Palazzo Costaguti”; infine, “per prepararsi alla terribile pittura di Michelangelo, andare a esaminare il suo *Mosè* a San Pietro in Vincoli e la statue distesa di Giulio II”. La gradualità è consigliata anche per l’architettura: che si tratti della visita dei Palazzi o delle Statue, si “deve” sempre partire dal più facile.

### ***Visione e narrazione***

Un altro fattore che Stendhal giudica utile alla comprensione dell’opera d’arte – oltre che alla fruibilità di una guida, che deve essere essa stessa godibile, vivace – è il racconto. Da qui, soppressioni e tagli sulle pagine del pittore, con l’annotazione a margine o a centro pagina “trop-

po asciutto”, “lungaggine”; e la riscrittura in forma narrativa. Soprattutto negli incipit, per aiutare la lettura del quadro anche attraverso la storia narrata. Ne darò un solo esempio, quello della *Trasfigurazione*. Stendhal decide di anteporre alla puntuale analisi del quadro e delle tecniche pittoriche, il racconto delle scene “che hanno guidato Raffaello” e che i visitatori ignorano, ovvero delle due scene evangeliche rappresentate: la storia dell’apparizione di Cristo in cielo agli Apostoli che lo hanno accompagnato a pregare sul monte Thabor; e la storia del giovane posseduto dal demonio che i familiari hanno portato sperando in una guarigione. La narrazione introduce il lettore nel libro (si tratta del capitolo iniziale) e il visitatore nel quadro.

E se, grazie a Constantin, l’attenzione rivolta al dettaglio è costante, Stendhal ne approfitta per fare osservazioni argute, talvolta irriverenti. Eccone un esempio che definirei

“a cascata”. A proposito della *Madonna della seggiola* (Raffaello, galleria Palatina), si chiede:

La Madonna sa che suo figlio è un Dio? In questo caso perché piange vedendolo sulla croce? Eppure lo vede che resusciterà splendente e glorioso. Nella *Pietà* di S. Pietro, capolavoro della scultura di Michelangelo, la Madonna non sa che suo figlio resusciterà

L’aggiunta è depennata. Da Vieusseux che teme l’intervento della censura del Granduca, o da Stendhal stesso che cede alle richieste di Constantin? È difficile dirlo con certezza, in assenza di altri testimoni. Ma è anche difficile ipotizzare che si tratti di autocensura, perché la storia non finisce qui. Continua a proposito dello *Spasimo* (Raffaello e aiuti, *Andata al Calvario*): sulla pagina di Constantin, Stendhal depenna l’inizio e lo riscrive a margine; fa correzioni puntuali e aggiunge un’osservazione

altrettanto irriverente sulle lacrime di Cristo, che sviluppa così:

Però versa grandi lacrime, ha detto Reynolds, ~~e tanti mortali vanno alla morte senza piangere!~~ [*barrato sul manoscritto*] che provengono dalla commozione causata in lui dal dolore di sua madre. Ma sua madre non sa dunque che resusciterà fra tre giorni?

Ma invano dialoga sulla pagina con Constantin e Vieusseux: i due decidono ancora una volta di depennare.

Un altro mezzo per sollecitare l'interesse del visitatore e del lettore è il racconto di aneddoti e di dettagli biografici. Prima lo suggerisce all'amico: “Questa fine del libro diventa un po' secca. Non potreste infilarci qualche aneddoto pittoresco, cioè relativo alla Pittura, o alla Porcellana? Qualcosa che vi sia successo. Inventate, ci penso io a mettere a posto. Ma cancellate gli abbellimenti

che non vi piacesse”. Poi li scrive direttamente lui, gli aneddoti, in fogli a parte con l'indicazione a margine “inserire nel libro”.

Sempre in questa prospettiva, ma non solo, si sviluppa il ritratto in filigrana di Raffaello, attraverso una disseminazione di elementi biografici che percorrono l'intero libro. L'indicazione iniziale di fornire al viaggiatore una rassegna delle sue opere a Roma in modo da poterle vedere tutte nella stessa giornata, si arricchisce fin da subito di aggiunte con riferimenti alla vita del pittore. Inizialmente come introduzione al capitolo dedicato alle Logge del Vaticano, poi decidendo di fare un capitoletto a parte, intitolato “Raffaello”, sviluppato con continue aggiunte e modifiche. Intanto tre righe puramente descrittive che Constantin ha dedicato al ritratto della Fornarina della Galleria Barberini gli forniscono un'altra sollecitazione. Prima, anche in questo caso, introduce l'aneddoto, rievocando la sua scoperta

della bottega di fornaio del padre della Fornarina, ancora esistente ai piedi del Gianicolo. Poi ha l'idea di inserire nel libro la stampa di questa casa, e quindi sviluppa il racconto:

Confesso, spesso al ritorno da lunghe giornate trascorse in Vaticano a penetrarmi del genio di Raffaello, allungo un po' la strada per passare davanti alla casa un tempo occupata dal padre della Fornarina (via Porta Settimiana, n° 20 a destra venendo dal *Ponte Sisto* a S. Pietro a 400 passi prima di arrivare a porta Settimia). Stranamente quella casa dopo 325 anni è ancora occupata da un forno pubblico. Ho pensato che forse avrei trovato un po' della mia stessa curiosità in qualche lettore tacciato dagli amici di *singolarità*, e ho messo in testa a questo volumetto una veduta di quella casa volgare, in cui un tempo Raffaello trovò la donna che doveva essere la compagna della sua vita.

Ancora durante la correzione delle bozze, continua ad inviare aggiunte sulla modella e presunta amante di Raffaello, e più in generale intorno alle donne di Raffaello, fino all'invio del tutto autonomo (Constantin non è più a Roma) delle belle pagine sulle “Madonne di Raffaello”. Infine, quando il libro è praticamente pronto, torna di nuovo su Raffaello con un capitolo aggiuntivo: “Ancora su Raffaello”, l'ultimo nelle sue intenzioni, tanto da precisare in fondo alla pagina “fine del ms e fine del libro”. Prendendo a pretesto documenti autentici dell'epoca, vi rievoca la morte del pittore e la proposta di matrimonio con Maria Bibbiena, la nipote del Cardinale.

Nel frattempo ha introdotto osservazioni anche sullo sgradevole aspetto fisico del pittore tanto ammirato. Comincia con un'aggiunta, a proposito dell'autoritratto nella *Scuola d'Atene*:

Osserverò *en passant* che questo grand'uomo non aveva affatto il volto grazioso e dolcemente anacronistico che si ostinano a dargli le litografie moderne. Raffaello ben diverso dai grandi uomini del XIX secolo non aveva nessuna affettazione. Mi si permetterà un dettaglio poco elegante? L'impressione del suo volto è quella di un uomo sottoposto all'effetto di un cattivo odore. Si ritrova questa fisionomia nel ritratto dell'Accademia di S. Luca.

A margine, autorizza tuttavia Constantin a cancellare se non è d'accordo. Constantin in effetti cancella. Ma lui, successivamente, non resiste alla tentazione di riformulare la sua osservazione, seppure in forma più edulcorata: “Niente in questo viso annuncia il genio; triste da dire”; e non contento, sul manoscritto definitivo aggiunge “Guardate quanto sono menzogneri tutti i ritratti di Raffaello”. Al gioco di proiezioni e idealizzazioni (l'idealizzazione è peraltro teorizzata da Stendhal non

contro la verità bensì per ottenerla), si aggiunge anche una qualche identificazione con il grande artista sgraziato che ha tanto amato le donne e tanto ne è stato amato?

### ***Il piacere personale***

E infine, un'osservazione sul piacere: non quello della fruizione estetica, bensì quello di chi scrive – e anche di chi fa atto di generosità. In uno dei momenti di maggiore impegno nella realizzazione del libro, mentre sta scrivendo un nuovo capitolo (ancora un ritorno sulle Stanze del Vaticano e quindi su Raffaello), Stendhal annota a margine di un testo “intimo”, *The last romance*, dedicato a Earline, la passione del momento:

The book dans le fait made by me will atent four hundred [copies]. D[omini]que is really the author, l'autre le Se-

crétaire. The pleasure of writing for D[omini]que, sorte de Corrège of this friend.

Segretamente e cripticamente, facendo ricorso a una metafora pittorica, parlando di sé alla terza persona e ricorrendo a uno dei suoi pseudonimi, Stendhal rivendica la paternità del testo. Il dono di sé trova motivazioni profonde nel piacere della scrittura e nella propria identificazione con Correggio, “il solo rivale al mondo di Raffaello” come si legge nelle *Passeggiate romane*. Che merita l'appellativo di “divino” e che inaugura un nuovo modo di concepire la pittura. Questa identificazione e l'evocazione dell'amicizia suggeriscono il senso di una operazione creativa in cui il “sentire”, l'emozione, vivificano l'esattezza, la precisione, il rigore analitico.

**SANDRA TERONI** – Ha insegnato letteratura francese nelle Università di Pisa, Firenze e Cagliari. È autrice di volumi e contributi su grandi autori e problematiche tra Otto e Novecento. Ha diretto per Laterza una *Storia del romanzo francese del Novecento* (2008). Membro dell'Item-Cnrs per lo studio della genesi del testo letterario, ha collaborato alla ricerca e al volume *Comment et pourquoi Sartre a écrit "Les Mots"* (PUF) e all'edizione del *Théâtre Complet* nella Bibliothèque de la Pléiade (Gallimard). Per la sezione di “Psicoanalisi e Letteratura” dell'IAAP ha organizzato gli incontri poi raccolti nei volumi *L'ascolto del testo I e II*, *La voce della poesia*, *Al femminile* (Nicom).

---

NOTE

<sup>1</sup> A. Constantin / Stendhal, *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres*. Édition établie et présentée par S. Teroni / H. de Jaquetot, Beaux-Arts de Paris éditions, Paris 2013. La traduzione delle citazioni è mia.